



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Die künstlerischen Beziehungen zwischen der Wiener
Secession und Brüssel um 1900:
Fernand Khnopff in Wien und sein Einfluss auf
Gustav Klimt

Verfasserin

Johanna Seidelmann

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Dr. Werner Kitlitschka

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	3
2. Der Symbolismus und seine Rezeption in Brüssel und Wien	6
3. Fernand Khnopff	9
3. 1. Biografischer Überblick	9
3. 2. Künstlerische Entwicklung und Stilmittel.....	13
4. Fernand Khnopff in Wien	17
4. 1. Teilnahme an Ausstellungen der Secession	17
4. 1. 1. Erste und zweite Secessions-Ausstellung: 1898	17
4. 1. 2. Fünfte, siebente und achte Secessions-Ausstellung 1899/1900	20
4. 1. 3. 39. Ausstellung: 1911/1912.....	22
4. 2. Ver Sacrum: 1898 und 1900.....	25
4. 3. Ausgestellte und abgebildete Werke	28
4. 3. 1. Menschenleere Landschaftsdarstellungen.....	28
4. 3. 2. Landschaften mit menschlichen Figuren.....	30
4. 3. 3. Brügge-Themen: Sehnsucht nach der Vergangenheit.....	31
4. 3. 4. Spiritualistische Rituale und religiöse Themen.....	32
4. 3. 5. Memling und Botticelli	35
4. 3. 6. Die letzte Stunde	35
4. 3. 7. Englisches Ideal.....	38
4. 3. 8. Starres Antlitz: Medusa und Maske	40
4. 3. 9. Sinnlichkeit: Die Lippen	43
4. 3. 10. Der Androgyn: Die Sphinx	46
4. 3. 11. Tugendhafte Frauengestalten	51
4. 3. 12. Poesie und Musik	54
4. 3. 13. Zeichnungen: Illustrationen und Exlibris.....	55
4. 3. 14. Verschollene und unbekannte Werke.....	59
4. 4. Aufträge in Wien: 1899.....	60
4. 5. Josef Engelhart, Josef Hoffmann und Josef Maria Olbrich	62
5. Gustav Klimt	71
5. 1. Biografischer Überblick	71
5. 2. Künstlerische Entwicklung und Stilmittel.....	75
6. Vergleichende Analyse	81

6. 1. Die Künstlerpersönlichkeiten Khnopff und Klimt	81
6. 2. Landschaftsdarstellungen	86
6. 2. 1. Der Garten	86
6. 2. 2. Der Teich	89
6. 2. 3. Der Wald	92
6. 3. Figurale Darstellungen	96
6. 3. 1. Frühe allegorische Darstellungen	96
6. 3. 2. Mythologische und göttliche Wesen	106
6. 3. 3. Porträtdarstellungen	109
6. 3. 4. Die femme fatale: Die Hexe	111
7. Gustav Klimt in Brüssel	120
7. 1. Die Wiener Werkstätte und das Palais Stoclet in Brüssel	120
7. 2. Fernand Khnopffs Beiträge	126
7. 2. 1. Entwürfe für Wanddekore	126
7. 2. 2. Die Klausnerin	127
7. 3. Gustav Klimt: Der Stoclet-Fries	130
8. Conclusio	135
9. Literaturverzeichnis	139
10. Abbildungsverzeichnis	146
11. Abbildungen	154

1. Einleitung

Im ausgehenden 19. Jahrhundert setzten sich verschiedene Kunstströmungen wie der Impressionismus, der Neoimpressionismus und der Symbolismus in ganz unterschiedlicher Weise mit dem Phänomen der Industriellen Revolution und den neuen Errungenschaften in Technologie und Wissenschaft auseinander und sollten schließlich wesentlich zur Entwicklung des Jugendstils beitragen. In dieser Zeit wurden auch Stimmen laut, die sich für eine zeitgemäße Veränderung der vorherrschenden Konventionen und Traditionen einsetzten. Dieser Wunsch nach einer Erneuerung des Lebens in allen Bereichen machte auch vor Wien nicht Halt, wo im Jahre 1897 von einer Gruppe junger Künstler die *Secession* gegründet wurde. Die eigene Hauszeitschrift *Ver Sacrum (Heiliger Frühling)* diente der Stützung und der Verbreitung ihrer Ideen und Ziele, die darin lagen, „der Kunst ihre Freiheit“ wieder zu geben und einen Kontakt zwischen der Wiener Kunstszene und den neuesten avantgardistischen Tendenzen des Auslands herzustellen.

In dieser frühen Phase des Suchens nach einem eigenen, unverwechselbaren Stil, sollten sich von Anfang an insbesondere die Belgier als entscheidende Impulsgeber erweisen. Durch ihre geographische Nähe zu Frankreich und England waren sie sehr bald mit den modernsten künstlerischen Strömungen in Kontakt gekommen und fungierten somit als bedeutende Vermittler derselben. So erstaunt es wenig, dass man sich in Wien sehr bald um ihre Beteiligung an den Ausstellungen der *Secession* bemühte. Von Beginn an waren neben einigen englischen und französischen Künstlern vor allem die Belgier Fernand Khnopff, Leon Frédéric, Eugène Laermans, Charles Van der Stappen, Constantin Meunier und schließlich Henry Van de Velde vertreten. Bald darauf lieferten auch ihre Landsleute Isidore und Hélène de Rudder, Félicien Rops, Théo van Rysselberghe und George Minne wertvolle Beiträge auf den Wiener Ausstellungen.¹

Mit der Zeit aber begnügte man sich nicht mehr mit der Vermittlung aus zweiter Hand und lud die Engländer persönlich ein, die besonders durch ihre Errungenschaften im Kunsthandwerk schließlich wesentlich zur Gründung der *Wiener Werkstätte* im Jahre 1903 beitragen sollten. Van de Veldes „Synthese der Kunst“, der Wunsch, das alltägliche Leben im Sinne des Gesamtkunstwerks künstlerisch zu durchdringen, sollte schließlich im *Palais Stoclet* in Brüssel seinen Höhepunkt finden.

¹ Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898 und Eisler 1920, S. 11.

Zwischen den Kunstzentren Wien und Brüssel fand also von Anfang an ein reger Austausch statt. Die Vielzahl künstlerischer Beziehungen und gegenseitiger Beeinflussungen soll in dieser Arbeit stellvertretend anhand zweier Künstlerpersönlichkeiten, nämlich am Beispiel des Belgiers Fernand Khnopff und des Wieners Gustav Klimt behandelt werden.

Die Bedeutung der Beziehungen Khnopffs zur *Wiener Secession*, die ihm zur internationalen Bekanntheit verhelfen, wurde in der Literatur schon vielfach betont.² Der Einfluss, den der belgische Symbolist auf Gustav Klimt ausgeübt haben soll, wurde hingegen meist nur kurz erwähnt.³ Seltener wurde versucht, die stilistischen Ähnlichkeiten der beiden Künstler, die selbst von Zeitgenossen wie etwa Hermann Bahr⁴ oder Karl Kraus⁵ nicht unbemerkt blieben, näher herauszuarbeiten beziehungsweise gültige Vergleichsbeispiele zu bringen. Neben Eisler,⁶ Vergo⁷ und Comini⁸ haben sich auch Strobl⁹ und Draguet¹⁰ schon näher mit dem Thema auseinandergesetzt. Daneben wurde der Einfluss Khnopffs auf Klimt bereits in einigen unselbstständigen Publikationen¹¹ thematisiert. Am intensivsten hat sich bis jetzt Marian Bisanz-Brakken¹² mit dem Thema beschäftigt. Sie stellte nicht nur in Klimts Landschaftsbildern, sondern auch in seinen figürlichen Darstellungen gewisse Übereinstimmungen mit Arbeiten Khnopffs fest.

Diese Arbeit soll also auch zur Klärung der Frage, ob und inwiefern Klimt durch den belgischen Künstler Impulse vermittelt wurden, beitragen. Es wird daher zunächst notwendig sein, sich umfassend mit dem belgischen Künstler Fernand Khnopff, seiner Kunst und deren

² Siehe etwa Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980 und Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987.

³ Hofstätter 1963, Dobai/Novotny 1967, Nebehay 1969, Breicha 1978, Dobai 1978, Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, Hofstätter 1987, Robert-Jones 1989 und 1994, Lucie-Smith 1999, Partsch 2002, Kojas 2002 und 2006, Culot 2007, Rapetti 2007, Fahr-Becker 2007 und 2008, und Laoureux 2009.

⁴ Tagebuchblatt von Hermann Bahr, veröffentlicht unter anderem auch in *Neues WienerJournal*, 3728, 17. Dezember 1918. Information in Strobl 1980, I, S. 116. Und Bahrs Vorwort zu: *Gustav Klimt*, 50 *Handzeichnungen*, Wien/Leipzig 1922. Information in Nebehay 1969 S. 379.

⁵ Information in Strobl 1980, I, S. 101.

⁶ Eisler 1920.

⁷ Vergo 1975.

⁸ Comini 1975 a und b.

⁹ Strobl 1980.

¹⁰ Draguet 1995.

¹¹ Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004.

¹² Bisanz-Prakken 1978, Bisanz-Prakken 1992, Bisanz-Prakken 2000, Bisanz-Prakken 2004, Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006 und in Weidinger 2007.

stilistischen Merkmalen zu beschäftigen. Danach muss festgestellt werden, welche Beziehungen Khnopff zu den Künstlern der *Wiener Secession* gehabt hat, beziehungsweise welche seiner Werke in Wien bekannt waren, ehe diese den Arbeiten Klimts gegenübergestellt werden können, um anschließend etwaige stilistische Gemeinsamkeiten feststellen zu können. Der letzte Teil der Arbeit widmet sich dem Bau des *Palais' Stoclet* in Brüssel, für das auch Khnopff Entwürfe schuf und mit dem die Künstler der *Wiener Secession* beziehungsweise der *Wiener Werkstätte* ihrerseits ein Hauptwerk der eigenen Kunst hinterließen.

2. Der Symbolismus und seine Rezeption in Brüssel und Wien

Im Jahre 1886 publizierte der französische Dichter Jean Moréas sein Manifest des Symbolismus in der Zeitschrift *Figaro*. In der Malerei zählten Gustave Moreau, Odilon Redon und Pierre Puvis de Chavannes zu den wichtigsten Hauptvertretern, während in der Literatur insbesondere die Schriften Charles-Pierre Baudelaires und Auguste de Villiers de l'Isle Adams, sowie die Persönlichkeiten Joris-Karl Huysmann, Stéphane Mallarmé und Paul Verlaine von Bedeutung waren.¹³

Das nahe Belgien war schon sehr früh mit der modernen Strömung aus Frankreich in Berührung gekommen. Bedeutende Literaten wie Emile Verhaeren und Maurice Maeterlinck arbeiteten eng mit bildenden Künstlern wie Fernand Khnopff, George Minne oder Félicien Rops zusammen. In Frankreich wie in Belgien stellte der Symbolismus sowohl eine Gegenreaktion auf den mit dem industriellen Fortschritt verbundenen Positivismus, als auch auf die impressionistische Tendenz der Malerei dar und kann daher nicht allein auf eine Flucht vor der Realität in eine Traumwelt reduziert werden.¹⁴

Entgegen den Prinzipien des Realismus, Naturalismus, Impressionismus und Historismus ging es den Symbolisten nicht um eine natur- und detailgetreue Abbildung der Natur, eines bestimmten Moments oder eines historischen und lehrhaften Ereignisses. Ziel war die Wiedergewinnung der seelischen Tiefe, die ein Kunstwerk ausdrücken sollte. Nicht schwärmerisch verklärt wie in der Romantik, sondern subjektiv verinnerlicht sollten die Gemälde der Symbolisten sein.¹⁵

So entstanden düstere, von dunklen Gefühlen, Visionen, Halluzinationen oder Extase durchtränkte Traumbilder.¹⁶ Neben mysteriösen, symbolträchtigen Zeichen wurden mit Vorliebe antike und mythologische Themen und Motive aufgegriffen.¹⁷ Sehr beliebt war weiters die Thematik der *Décadence*, der Verfall und Untergang einer Epoche, der im Sinne von Verführung, Sünde und letztlich Krankheit oder Tod, sehr gerne auch in der Figur der

¹³ Laoureux 2009, S. 18. Siehe auch Lucie-Smith 1999, S. 51f, S. 54 und S. 57.

¹⁴ Ebenda. Siehe auch Partsch 1992, S. 80, Lucie-Smith 1999, S. 51, Hofstätter 1987, S. 8f und Hofstätter 1963, S. 38f.

¹⁵ Frodl 1992, S. 19 und Partsch 1992, S. 28 und S. 37. Siehe dazu auch Lucie-Smith 1999, S. 54f, Rappetti 2007, S. 9, Robert-Jones 1994, S. 73 und Kat. Ausst. Neuer Berliner Kunstverein/Kunsthalle Hannover 1986, S. 76.

¹⁶ Siehe etwa Robert-Jones 1994, S. 100.

¹⁷ Hofstätter 1987, S. 9. Siehe auch Fahr-Becker 2007, S. 15 und S. 108f: Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts hatte die Literatur des Symbolismus eine eigene Blumenmystik begründet, als deren Hauptwerk *Les fleurs du mal* von Charles Baudelaire gelten muß. Diese Vorliebe für die Darstellung von Blumen und Blüten wurde später vom Jugendstil übernommen. Unumstrittene Lieblingsblumen waren Orchideen und Callablüten. Sowohl die Callablüte, als auch die Iris galten als Imagination des Weiblichen, während die Lilie Reinheit symbolisierte.

männerzerstörenden *femme fatale* verkörpert wurde.¹⁸ In diesem Sinne ließen sich die Ziele der Symbolisten auch mit jenen der *Rosenkreuzerischen* Bewegung, eine esoterisch-okkulte Strömung, die in Frankreich sehr bald in der Person Joséphin Péladans einen Hauptvertreter fand, vereinen.¹⁹ Demgegenüber standen Werte wie Enthaltbarkeit, Keuschheit und das Reine, Edle und Erhabene, das zumeist von in lange, weiße Gewänder gekleideten Frauengestalten verkörpert wurde und das man aus der Motivik der englischen Präraffaeliten übernommen hatte.²⁰

Die symbolistische Bewegung bedeutete in erster Linie also einen Bruch mit der Tradition, einem Wunsch nach Erneuerung - dem zunächst in Deutschland und bald darauf in Österreich der Name „Secession“ gegeben wurde. 1884 wurde in Brüssel der Salon der Gruppe *Les XX (Die 20)* gegründet, die es sich zur Aufgabe machte, einen regen Austausch unter den Künstlern im In- und Ausland herzustellen und deren Beispiel die *Secessionen* bald folgen sollten. Mit der zunehmenden Bedeutung des Kunsthandwerks kam es in Belgien 1893 schließlich zur Gründung der *Libre Esthétique (Freie Ästhetik)*, deren Ziele mit jenen der *Wiener Werkstätte* vergleichbar waren.²¹

Der Symbolismus, der also vor allem in den westeuropäischen Kunstzentren, speziell in Belgien (Fernand Khnopff), Holland (Jan Toorop) oder München (Franz von Stuck) an Bedeutung gewann, konnte in Wien nie richtig Fuß fassen.²² Symbolisten wie Rudolf Jettmar oder etwa Alexander Rothaug konnten sich nur in bescheidenem Maß durchsetzen.²³ Allein mit Gustav Klimt, der sich zeitweilig auch mit der symbolistischen Tendenz auseinandersetzte, hat Wien einen namhaften Vertreter dieser Strömung vorzuweisen.²⁴ In der Literatur bereicherten zu dieser Zeit Dichter wie Hugo von Hoffmannsthal, Arthur Schnitzler und Peter Altenberg, die in Hermann Bahr einen freudigen Unterstützer und Förderer fanden, die Wiener Kunstszene.²⁵ Schon bald jedoch fand in der Geburtsstadt der

¹⁸ Frodl 1992, S. 20 und Partsch 1992, S. 37. Siehe auch Lucie-Smith 1999, S. 51f, Brandstätter 1994, S. 84 und Robert-Jones 1994, S. 97.

¹⁹ Lucie-Smith 1999, S. 12, S. 52. und S. 111f. Siehe dazu auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 28 und Kat. Ausst. Neuer Berliner Kunstverein/Kunsthalle Hannover 1986, S. 76.

²⁰ Als Beispiel sei hier etwa Dante Gabriel Rossettis Werk *Ecce Ancilla Domini* (1859) genannt. Abbildung in Rappetti 2007, S. 40, Nr. 33. Siehe dazu auch Rappetti 2007, S. 9f und S. 26f: Der Begriff „Präraffaelismus“ leitet sich in diesem Sinne vom Interesse an den „Künstlern vor Raphael“ ab. Siehe auch S. 30 - S. 34 desselben Werks.

²¹ Laoureux 2009, S. 18, Rappetti 2007, S. 9f und Partsch 1992, S. 80 und Robert-Jones 1994, S. 73 und 93. Siehe dazu auch Hofstätter 1987, S. 97 und Hofstätter 1963, S. 38f.

²² Frodl 1992, S. 20.

²³ Ebenda. Siehe dazu auch Bisanz-Prakken 2004, S. 15.

²⁴ Ebenda. Siehe dazu auch Lucie-Smith 1999, S. 194.

²⁵ Comini 1975 a, S. 10 und Partsch 1992, S. 19f.

Psychoanalyse, wo Freud um 1899 durch seine Trauminterpretation bekannt wurde, ein radikaler Wandel in der Themenwahl statt.²⁶ An die Stelle verborgener Inhalte, rückte eine offene Weltsicht, die sich in latentem Sexsymbolismus äußerte.²⁷

Der Symbolismus, der durch seine chiffrenartig eingesetzten Zeichen, die häufig jeder Interpretation entsagen, auch als Vorläufer des Surrealismus gilt, weist auch zum Jugendstil, der unter anderem in dieser Strömung wurzelt, zahlreiche Parallelen auf.²⁸ Einflüsse aus Frankreich, Belgien und England waren auch für die Entwicklung des Jugendstils bestimmend.²⁹ Während Frankreich insbesondere in der Malerei tonangebend war, Belgien im Bereich der Architektur mit Größen wie Victor Horta, Henry Van De Velde oder Paul Hankar berühmt wurde, waren es in England vor allem die Errungenschaften im Kunsthandwerk, die für die Wiener Jugendstilbewegung eine enorme Bereicherung darstellten.³⁰ Der von Richard Wagner definierte Begriff des *Gesamtkunstwerks* hatte bereits bei den Symbolisten eine große Rolle gespielt, die versuchten, wie Wagner eine Komposition nach musikalischen Prinzipien zu schaffen.³¹ Dieses Prinzip sollte in der Entwicklung zum Jugendstil schließlich immer mehr an Bedeutung gewinnen und in Bauten wie dem *Palais Stoclet* zu einem absoluten Höhepunkt gelangen.³² Zusammen mit dem Symbolismus bildet der Jugendstil das Bindeglied zwischen dem vorangegangenen Impressionismus und dem nachfolgenden Expressionismus.³³

²⁶ Comini 1975 a, S. 14f.

²⁷ Ebenda. Siehe dazu auch Koreska-Hartmann 1969, S. 50 – S. 52.

²⁸ Partsch 1992, S. 25 und S. 36-38, Fahr-Becker 2007, S. 15f und Hofstätter 1963, S. 46 und S. 148.

²⁹ Partsch 1992, S. 25 und S. 36-38.

³⁰ Ebenda. Zu den Ursprüngen der Kunst des Jugendstils siehe auch Hofstätter 1963, S. 46 - S. 52.

³¹ Lucie-Smith 1999, S. 59-61. Siehe auch Rappetti 2007, S. 3, Fahr-Becker 2007, S. 15f und Hofstätter 1963, S. 35.

³² Siehe Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 32. Information in Steffen 2010, S. 11: Wagner als „Vater des Gesamtkunstwerkes“ anzusehen hat insofern seine Berechtigung, als gerade die Oper eine Vereinigung von Musik, Literatur, Tanz und bildender Kunst sozusagen als Gesamtkunstwerk schlechthin zu betrachten ist.

³³ Siehe Hofstätter 1963, S. 245 und Robert-Jones 1994, S. 73 – S. 75. Für eine genauere Behandlung der Ursprünge, Ziele und Motive der Kunst des Jugendstils siehe Hofstätter 1987, S. 7- S. 19. Zu den geistig-kulturellen und soziologisch-politischen Hintergründen des Aufkommens des Jugendstils sowie zur Entstehung von dessen Bezeichnung siehe auch Koreska-Hartmann 1969, S. 13 – S. 30: Die Bezeichnung „Jugendstil“, deren eigentlicher Urheber nicht bekannt ist, leitet sich von „Stil der Jugend“ ab. Mit ihr verband man die Begriffe Neuheit, Freiheit und Jugend. Im Gegensatz zu anderen Stilrichtungen wie dem Symbolismus beispielsweise, wurde der Name dieser Kunstrichtung nicht von Fachleuten, Wissenschaftlern, Malern oder Literaten geprägt, sondern er entstand ursprünglich im Volksmund eher als Spottname. (ähnlich wie die Bezeichnungen „Barock“, „Rokoko“ oder „Biedermeier“)

3. Fernand Khnopff

3. 1. Biografischer Überblick

Am 12. September 1958 wurde Fernand Khnopff (Abb. 1) im Schloss seiner Großeltern in Grembergen bei Dendermonde als ältestes von drei Kindern geboren. Ein Jahr später zog die Familie nach Brügge, da Khnopffs Vater dort eine Stelle als stellvertretender königlicher Oberstaatsanwalt erhalten hatte. Über Umwege war die Aristokratenfamilie, die ihre Wurzeln in Österreich, und zwar in der Umgebung von Wien hatte, also nach Brügge gelangt.³⁴

1864/65 zogen die Khnopffs nach Brüssel, wo Fernand das königliche Gymnasium besuchte. Die Sommerzeit verbrachte er zumeist in Fosset, wo seine Familie ein Landhaus besaß. 1875 begann er zunächst das Jurastudium, besuchte aber zur selben Zeit das Atelier von Xavier Mellery. Bald darauf wechselte er an die Königliche Akademie der Bildenden Künste, um Mal- und Zeichenunterricht zu nehmen. Die Sommer 1877, 1878 und 1879 verbrachte Khnopff in Paris, wo er Museen und Salons besuchte und bald darauf seine Karriere als freischaffender Künstler begann.³⁵

Khnopffs erster großer Auftrag war im Jahre 1880 die Ausführung eines Deckengemäldes für das Haus seines belgischen Freundes Léon Houyoux.³⁶ 1881 und 1882 nahm er an den Gruppenausstellungen des Brüsseler Kunstkreises *Essor* teil.³⁷ 1883 malte Fernand Khnopff sein erstes symbolistisches Bild: *D'après Flaubert*.³⁸ Er wurde zum Mitbegründer des *Cercle XX*, eines avantgardistischen Kunstkreises, dessen Vorsteher Octave Maus war.³⁹

³⁴ Hofstätter 1963, S. 149, Dumont-Wilden 1907, S. 12 und Eemans 1950, S. 8: Die Familie kam ursprünglich aus der Gegend um Heidelberg, lebte dann lange Zeit in Österreich. Erst im 16. Jahrhundert zog sie in die Niederlande und kam später nach Termonde und schließlich nach Brügge. Siehe auch Draguet 1995, S. 21 und S. 415: Im Jahre 1860 wurde Fernands Bruder Georges geboren. Vier Jahre später kam seine Schwester Marguerite zur Welt. Khnopffs Bruder Georges wurde später zu einem bedeutenden Literaten und Musiker. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139 sowie Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 35f und S. 284: Für eine genauere Behandlung der Abstammung der Familie Khnopff siehe Brügge Stadtarchiv, Familienarchiv Khnopff; Stadsarchief. Aanwinsten, in: *Stad Brugge. Gemeentebblad*, LXXXVI, 1945, Addendum I, S. 15-19 oder Jean de Launois, *Le peintre bruxellois Fernand Khnopff et son ascendance*, in: *L'intermédiaire des Généalogistes*, Brüssel 1973, S. 161-172.

³⁵ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/ Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 36 und S. 284 sowie Lucie-Smith 1999, S. 119 - S. 122. Siehe auch Draguet 1995, S. 21 und S. 415.

³⁶ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Ebenda. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 284.

³⁹ Ebenda. Siehe auch Robert-Jones 1994, S. 60 und Rapetti 2007, 259.

1884/85 lernte er den Franzosen Joséphin Péladan, Theoretiker der *Rose + Croix* (*Rosenkreuzer*), kennen, für den er ab 1885 einige Illustrationen schaffen würde.⁴⁰ Khnopff pflegte aber auch zu anderen symbolistischen Literaten engen Kontakt. So widmete er beispielsweise dem französischen Schriftsteller Stéphane Mallarmé zwischen 1892 und 1895 eine Zeichnung.⁴¹ Und auch für die belgischen Dichter Emile Verhaeren,⁴² Georges Rodenbach,⁴³ Grégoire Leroy,⁴⁴ Pol de Mont⁴⁵ und Maurice Maeterlinck⁴⁶ stellte Khnopff in dieser Zeit verschiedene Illustrationen her.⁴⁷

1886 präsentierte Khnopff das erste Mal Werke in England. In Brüssel avancierte er zum bevorzugten Porträtisten der feinen Gesellschaft. 1889 stellte der Künstler in der belgischen Abteilung auf der Weltausstellung in Paris aus, wo er mit den englischen Präraffaeliten Hunt, Watts, Rossetti und Burne-Jones in Kontakt kam.⁴⁸

Ab 1891 hielt sich Khnopff regelmäßig in London auf, wo er in den darauffolgenden Jahren immer wieder an diversen Ausstellungen teilnahm.⁴⁹ Aber auch in München waren bereits 1890 und 1892 einige seiner Arbeiten zu sehen.⁵⁰ Ab 1892 wurde der Maler auch regelmäßig

⁴⁰ Darunter 1885 das Blatt *Après Joséphin Péladan* (*Nach Joséphin Péladan. Das höchste Laster*) in Anlehnung an das Werk Joséphin Péladans *Le vice suprême*, Paris 1884. Siehe dazu Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 28. 1888 stellte Khnopff das Frontispiz *Istar* für Joséphin Péladans Werk *Istar*, Paris 1888 her. Siehe dazu auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139 sowie Draguet 1995, S. 416f und Robert-Jones 1994, S. 136.

⁴¹ *La poésie de Stéphane Mallarmé* (*Die Poesie von Stéphane Mallarmé, 1892- 1895*), Illustration zu dem Sonnet Stéphane Mallarmés *A la nue accablante tu*, publiziert in *Pan*, Mai/April, Berlin 1895. Information in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 95 und S. 276.

⁴² Unter anderem *Avec Verhaeren. Un Ange* (*Mit Verhaeren. Ein Engel, 1889*), Illustration zu Emile Verhaerens *Les Flambeaux noirs* (*Die schwarzen Fackeln*), Brüssel 1889.

⁴³ *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte* (*Mit Georges Rodenbach. Eine tote Stadt 1889*), Illustration zu Georges Rodenbachs, *Bruges-la Morte*, Paris 1892. Siehe dazu auch Draguet 1995, S. 348.

⁴⁴ Zum Beispiel *Avec Grégoire Leroy. Mon cœur pleur d'autrefois* (*Mit Grégoire Leroy. Mein Herz weint um die Vergangenheit, 1889*) für Grégoire Leroy's literarisches Werk *Mon cœur pleure d'autrefois*, Paris 1889.

⁴⁵ *Claribella* 1893, Frontispiz zu Pol de Monts Roman *Claribella*, Utrecht 1893. *Iris* 1894 für Pol de Monts *Iris*, Antwerpen, 1894.

⁴⁶ Unter anderem für die Zeitschrift der *Wiener Secession Ver Sacrum* drei Illustrationen: *Ygraine tenant la main de sa sœur* (*Tintagiles an der Hand seiner Schwester Ygraine 1898*), *Ygraine à la porte* (*Ygraine an der Tür 1898*), *Lampe à l'huile* (*Öllampe 1898*) zu Maurice Maeterlincks, *La Mort de Tintagiles*, Brüssel 1894.

⁴⁷ Informationen in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 276. Siehe dazu auch Draguet 1995, S. 416f.

⁴⁸ Ebenda und Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 284: Mit Edvard Burne-Jones tauschte Khnopff sogar Zeichnungen aus. Vermutlich hat Khnopff Rossetti nicht persönlich gekannt, da dieser bereits 1882 gestorben war. Es entstanden aber wohl Werke, die von seiner Kunst beeinflusst waren und Gemälde wie etwa *I lock my door upon myself* oder *Who shall deliver me?*, die von Gedichten Christina Georginas, der Schwester Rossettis, inspiriert waren. Khnopff hielt in der Folge auch verschiedene, den englischen Malern gewidmete Vorträge.

⁴⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 284 und Draguet 1995, S. 329.

⁵⁰ Ebenda.

zur Teilnahme an den Ausstellungen der *Rosenkreuzer* in Paris eingeladen.⁵¹ Ein Jahr später hielt er in Brüssel einen Vortrag über die flämischen Maler der Gotik.⁵²

1894 fand die erste Ausstellung des Künstlerkreises *Libre Esthétique* statt. An dessen Veranstaltungen nahm Khnopff ab diesem Zeitpunkt aktiv teil. In diesem und den darauffolgenden Jahren beteiligte sich Khnopff an Ausstellungen der *Münchener Secession*. In Brüssel hielt er einen Vortrag über den englischen Maler Walter Crane, der 1898 in deutscher Übersetzung in einer Ausgabe der Wiener Zeitschrift *Ver Sacrum* erscheinen würde.⁵³

Von 1895 bis 1914 arbeitete Fernand Khnopff für die englische Zeitschrift *The Studio* (*Das Studio*), für die er 1901 einen lobenden Artikel über den Wiener Architekten Josef Hoffmann verfasste. 1895 wurde Fernand Khnopff, der durch seine Teilnahme an der *Münchener Secession* bekannt geworden war, auf die 13. Jahresausstellung des *Künstlerhauses* in Wien eingeladen.⁵⁴

1896/97 nahm er an diversen Ausstellungen im Ausland, unter anderem in London, Venedig, Paris, Dresden, München und Berlin teil.⁵⁵ Khnopff lieferte immer wieder wertvolle Beiträge für verschiedene Zeitschriften wie zum Beispiel für das Londoner Blatt *The Magazine of Art* (*Kunstjournal*), für das er einige Illustrationen schuf.⁵⁶

1898 hielt sich Fernand Khnopff in Wien auf, wo er auf der ersten und zweiten Ausstellung der *Secession* teilnahm. Er freundete sich mit dem Wiener Maler und *Secessions*-Mitglied Josef Engelhart an. Die Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* war zur Gänze seiner Kunst gewidmet.⁵⁷

Ab 1899 begann Khnopff auch, Radierungen herzustellen. In Zusammenarbeit mit dem belgischen Architekten Edmond Pelseneer entwarf er die Pläne für sein neues Haus in Brüssel, das in gewisser Hinsicht an die Bauten der Wiener Architekten erinnerte und das er 1902 beziehen würde. Für die fünfte Ausstellung der *Secession* im Jahr 1899 schickte

⁵¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139.

⁵² Draguet 1995, S. 418.

⁵³ Ebenda sowie Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Draguet 1995, S. 331 und S. 418 sowie Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 140.

⁵⁶ Unter anderem *The Hour* (*Die Stunde*, 1891) und *Hirsute adornments and their lore* (*Borstige Verzierung und ihre Verschlingung*, 1894). Siehe dazu Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 276.

⁵⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 140 und Draguet 1995, S. 418f.

Khnopff Bilder nach Wien. Im selben Jahr zeichnete er ein Porträt der bereits verstorbenen Kaiserin Elisabeth, das er dem österreichischen Kaiser Franz Josef schenkte.⁵⁸

Im Jahr 1900 beteiligte sich der Künstler an Ausstellungen in Berlin, Paris und Venedig. In Wien nahm er an der siebenten und achten Ausstellung der *Secession* teil. 1901 wurde Khnopff zum Vize-Präsident der *Société belge des Aquafortistes (Gesellschaft der belgischen Radierer)* ernannt. Er nahm an Ausstellungen in Budapest und Turin teil. Von 1903 bis 1913 entwarf Khnopff für das *Théâtre royal de la Monnaie (Königliches Opernhaus)* in Brüssel die Dekore und Kostüme für diverse Stücke.⁵⁹

1904 beauftragte ihn die Gemeinde St. Gilles in Brüssel, die Decke des Hochzeitssaals des Rathauses zu gestalten. Auch für Adolphe Stoclets Palais in Brüssel sollte Khnopff Dekorationsarbeiten ausführen. Ab diesem Zeitpunkt präsentierte der Künstler auch immer wieder Arbeiten in Düsseldorf, später in Mailand und ab 1907 im Rahmen internationaler Ausstellungen in Krakau, Warschau, Barcelona und Mannheim.⁶⁰

1908 nahm Khnopff an der *Berliner Secession* teil.⁶¹ In England und Belgien stellte er zu diesem Zeitpunkt bereits jährlich aus.⁶² Im selben Jahr heiratete Khnopff die wesentlich jüngere Martha Worms, von der er sich jedoch bereits 3 Jahre später wieder scheiden ließ.⁶³

1911 nahm Khnopff ein letztes Mal an einer Ausstellung der *Wiener Secession* teil.⁶⁴ 1913 wurde er zum Mitglied der *Académie royale de Belgique (Königlich-Belgische Akademie)*, für die er bereits seit 1907 als Korrespondent fungiert hatte, ernannt.⁶⁵ Es folgten Ausstellungen in Gent, Amsterdam und Mannheim.⁶⁶

Am 2. November 1921 starb Khnopff in einer Brüsseler Klinik.⁶⁷ 1922 wurden sein Atelier, seine Sammlung und seine Bibliothek an die Galerie Georges Giroux in Brüssel verkauft.⁶⁸

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Ebenda. Siehe auch Dumont-Wilden 1907, S. 61 – S. 63 sowie Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 65 und S. 284.

⁶⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 140 und Draguet 1995, S. 331 und 420.

⁶¹ Draguet 1995, S. 331.

⁶² Ebenda.

⁶³ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 140 und Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 284.

⁶⁴ Kat. Ausst. Secession 1911, o. S.

⁶⁵ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 140 und Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 284.

⁶⁶ Draguet 1995, S. 420.

⁶⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 140.

3. 2. Künstlerische Entwicklung und Stilmittel

Bereits im Alter von 15 oder 16 Jahren führte Khnopff Skizzen nach der Natur aus. Seine ersten Gemälde waren Naturdarstellungen, die zumeist menschenleere Dorfansichten und Agrarlandschaften in Fosset auf kleinem Format zeigen. (Abb. 2 und Abb. 3) Den einzigen Hinweis auf menschliche Existenz liefern die vereinzelt dargestellten Bauernhöfe. Sind in einigen Fällen doch Figuren zu sehen, so scheinen sie in der Landschaft zu schweben. (Abb. 4) Sie werfen keinen Schatten und wirken wie ausgeschnitten und ohne jeden Zusammenhang auf die Bildfläche appliziert - ein Verfahren, das Manet schon in den 60er Jahren angewandt hatte.⁶⁹

Die zweite große Werkgruppe im Œuvre Khnopffs bilden die Bildschöpfungen von Brügge, die zwischen 1889 und 1892 und später, nach einer zehnjährigen Pause, zwischen 1902 und 1905 wieder sehr prägnant in seinem Werk auftraten. (Abb. 5) Typisch ist für diese Stadtansichten das Beschneiden des oberen Bildrandes, sodass nur der untere, scheinbar banale Teil der verschiedenen Gebäude zu sehen ist. Häufig rückt dabei die Darstellung der stillen Wasseroberfläche der Kanäle ins Zentrum der Komposition und spiegelt einen Teil der uns verwehrtten Sicht auf den Horizont wider. Wie bei den Landschaftsdarstellungen sind auch die Brügge-Themen von einem starken Bedürfnis nach Verinnerlichung, Stille und Einsamkeit geprägt.⁷⁰

Sein erstes symbolistisches Bild malte Fernand Khnopff im Jahre 1883. *D'après Flaubert. La Tentation de Saint Antoine* (Nach Flaubert. *Die Versuchung des Heiligen Antonius*) war von Flauberts Roman aus dem Jahr 1874 inspiriert und stark von der Kunst Gustave Moreaus beeinflusst.⁷¹ (Abb. 6) Es handelt sich dabei um das früheste Gemälde im Œuvre Khnopffs, in dem religiöse Themen eine Rolle spielten.⁷² Etwa zur selben Zeit begann Khnopff mit der Ausführung zahlreicher Porträts, in denen die Dargestellten meist von einer *sfumato*-artigen Aura umgeben sind, wodurch stets der Eindruck von Ruhe und Stille entsteht - als befänden sich die dargestellten Personen in einem nachdenklichen oder in sich gekehrten Zustand.⁷³ (Abb. 7)

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 41.

⁷⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 38 - S. 40.

⁷¹ Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris 1874. Information in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 26. Siehe auch Lucie-Smith 1999, S. 119 - S. 122.

⁷² Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 25 - S. 34.

⁷³ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139 sowie Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 72.

In der Schaffung seines weiblichen Idealbildes spielte die Schwester Khnopffs, Marguerite, die für eine große Anzahl seiner Werke posierte, eine bedeutende Rolle.⁷⁴ 1887 malte Fernand ihr Porträt, das er von nun an immer in seiner Nähe wissen wollte.⁷⁵ (Abb. 8) Zahlreiche der lasziv-unschuldigen Mädchengestalten, die lockend, verschlossen und faszinierend fast das gesamte Œuvre des Malers durchziehen, tragen Marguerites Gesichtszüge.⁷⁶ Als die Schwester im Jahre 1890 heiratete, sah sich der Künstler auch nach anderen Modellen um.⁷⁷

Generell sind die von Khnopff dargestellten Frauenfiguren introvertierte, idealisierte und tugendhafte Wesen, die in ihren hoch geschlossenen Kleidern für absolute Keuschheit stehen. Ihre Füße oder Beine sind nicht sichtbar, die Hände und Arme meist in Handschuhe gehüllt. Sämtliche erotischen Verweise, wie etwa das Zeigen nackter Haut, wurden dabei vermieden.⁷⁸ (Abb. 8)

Nachdem Khnopff 1889 mit den englischen Präraffeliten in Kontakt gekommen war, entstand eine Reihe von Frauendarstellungen, die mit ihrem roten Haar, dem blassen Inkarnat und den leuchtend blauen Augen dem englischen Idealtyp entsprechen. (Abb. 9) Seine Werke - Zeichnungen, die oftmals mit dem Rötelstift ausgeführt wurden, aber auch einige Skulpturen - trugen von nun an häufig den Titel *Studie einer jungen Engländerin*, *Haupt* beziehungsweise *Maske eines englischen Mädchens* oder sind von Themen aus der englischen Literatur inspiriert. Durch den Einfluss der Engländer ist auch Khnopffs Interesse für die flämischen Maler der Gotik und die italienischen Meister der Frührenaissance zu erklären.⁷⁹

Sehr früh schon tritt der Androgyn - in Form der Sphinx mit menschlichem Kopf und animalischem Körper, später auch als zwitterhafte, weibliche Rittergestalt - in Khnopffs Werk auf. (Abb. 10) Thematisiert wird dabei stets der Kampf zwischen der sinnlichen, verderblichen, und der idealen, keuschen Liebe, für deren Verteidigung die weiblichen Gestalten in Ritterrüstung stehen. Während die Sphinx-Gestalten mit ihrem tierischen Körper meist die animalische Liebe symbolisieren, versinnbildlicht der weibliche Ritter in seiner geschlechtslosen Vollkommenheit den Sieg der idealen, geistigen Liebe. Er verkörpert in

⁷⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139 und Lucie-Smith 1999, S. 122.

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Fahr-Becker 2007, S. 132.

⁷⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 264.

⁷⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 56.

⁷⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 138 und S. 284 sowie Draguet 1995, S. 114.

diesem Sinn auch die absolute Harmonie und verteidigt gleichzeitig den Zustand der Einsamkeit.⁸⁰

Das scheinbar willkürliche Beschneiden der Bildfläche wandte Khnopff auch bei seinen figuralen Darstellungen an.⁸¹ (Abb. 9) Oftmals überschneidet der obere Bildrand seine Frauengestalten knapp über den Augen.⁸² Weiters hatte die Farbe Blau für Khnopff offensichtlich eine ganz besondere Bedeutung.⁸³ Vor allem in Verbindung mit Rot tritt sie in vielen seiner Werke auf. Oftmals ist im Hintergrund der verschiedenen Kompositionen eine lapis-blaue Säule zu sehen.⁸⁴ (Abb. 11) Eine große Rolle spielte für Khnopff auch das Symbol des Kreises. So kann man im Hintergrund seiner frühen Porträts häufig ein nicht genauer bestimmbares rundes Objekt erkennen.⁸⁵ (Abb. 8) Andere Arbeiten wiederum sind überhaupt in kreisrundem Format ausgeführt.⁸⁶ (Abb. 11) Diese Form steht bei Khnopff für Vollendung und diente dem Künstler als Inspiration.⁸⁷ Daneben ist die Lilie, Symbol der Unschuld, die von Khnopff am häufigsten dargestellte Blume.⁸⁸

Ab 1899 begann Khnopff, Gravuren und Radierungen herzustellen, wobei er die Technik der Kaltnadelradierung bevorzugte, mithilfe derer sehr zarte und subtile Frauendarstellungen entstanden.⁸⁹ Eine besondere Bedeutung hatten für Khnopff weiters das Haupt des Hypnos, Gott des Schlafes, sowie die Gestalt der Maske, die er in mehreren Versionen in Form von Skulpturen ausführte, die aber auch in zahlreichen seiner gemalten Werke immer wieder aufscheinen.⁹⁰ (Abb. 11)

⁸⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 27f und S. 56. Zur Bedeutung des Androgynen in der symbolischen Malerei siehe auch Kat. Ausst. Neuer Berliner Kunstverein/Kunsthalle Hannover 1986, S. 75 - S. 113.

⁸¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 57.

⁸² Ebenda.

⁸³ Hevesi 1906, S. 32 und Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 170.

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 72.

⁸⁶ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 190.

⁸⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 220.

⁸⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 136. Siehe zum Beispiel das Werk *Arum Lily, Diffidence (Zurückhaltung)*, oder *Isolement (Einsamkeit)*. Zur Bedeutung der mystischen Blume siehe auch Fahr-Becker 2007, S. 108f

⁸⁹ Ebenda.

⁹⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 62f.

Sehr spät erst, nach 1910 verloren Khnopffs weibliche Darstellungen ihren abweisenden, bedrohlichen Charakter.⁹¹ „*On n' a que soi*“ (*Man hat nur sich selbst*) war Khnopffs Wahlspruch, der auch auf seinem eigens für Hypnos eingerichteten Altar in seinem neuen Haus an der *Avenue des Course* in Brüssel stand.⁹² Vor einem im Fußboden eingelassenen goldenen Kreis zierte der Greif, Symbol des Wappens der Familie Khnopff, gleich in dreifacher Form diesen Altar.⁹³ (Abb. 12 und 13)

⁹¹ Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979/1980, S. 96.

⁹² Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 36.

⁹³ Ebenda.

4. Fernand Khnopff in Wien

4. 1. Teilnahme an Ausstellungen der Secession

4. 1. 1. Erste und zweite Secessions-Ausstellung: 1898

Bereits 1894, noch vor der Eröffnung der ersten *Secessions*-Ausstellung, die vom 26. März bis zum 15. Juni 1898 im Gebäude der Gartenbaugesellschaft (Parkring 12) stattfand, war Khnopff also aufgrund seiner Teilnahme an der *Münchener Secession*, aber vermutlich auch durch diverse belgische und internationale Zeitschriften in Wien bekannt gewesen.⁹⁴ 1895 war Khnopffs Werk *Memories* in der Jahresausstellung des *Künstlerhauses* in Wien ausgestellt gewesen, für das der Maler mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet wurde.⁹⁵ Hermann Bahr verfasste zu diesem Anlass einen lobenden Artikel in der Zeitschrift *Die Zeit*.⁹⁶

1897 wurde von einer Gruppe von jungen Wiener Künstlern, darunter Josef Maria Olbrich, Koloman Moser, Otto Wagner, Josef Hoffmann, Carl Moll und Josef Engelhart nach dem Berliner und Münchener Vorbild die *Secession* gegründet, zu deren erstem Präsidenten Gustav Klimt ernannt wurde.⁹⁷ Ziel der Vereinigung war eine Loslösung von der konservativen Künstlergenossenschaft (*Künstlerhaus*), eine Absage an die „Stilmaskerade“ des Historismus und die Entwicklung einer völlig eigenen und typisch österreichischen Formensprache.⁹⁸ Neue avantgardistische Ideen sollten unterstützt, internationale Kunstströmungen in Wien bekannt gemacht und den jungen heimischen Künstlern auf diese Art zu weltweitem Ruhm verholfen werden.⁹⁹ So veranstaltete die *Wiener Secession* ab 1898 regelmäßig Ausstellungen und publizierte bis 1903 die Zeitschrift *Ver Sacrum*, deren wichtigsten Stimmen die Literaten Hermann Bahr¹⁰⁰ und Ludwig Hevesi¹⁰¹ waren.¹⁰²

⁹⁴ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 84 und Draguet 1995, S. 332. Siehe auch Nebehay 1969, S. 139.

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Hermann Bahr, *Die Malerei* in: *Die Zeit*, 28, 1895, S. 27f. Information in Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 84.

⁹⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 92, Fahr-Becker 2008, S. 9f, Fliedl 1994, S. 61 sowie Nebehay 1969, S. 125f und Kat. Ausst. Fondation Beyeler 2010, S. 9 und S. 12.

⁹⁸ Fahr-Becker 2008, S. 10f, Nebehay 1992, S. 49 und Vergo 1978, S. 18 - S. 26. Siehe auch Hofstätter 1987, S. 209.

⁹⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 92 und Nebehay 1992, S. 49.

¹⁰⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 32 und Nebehay 1992, S. 87: Hermann Bahr war Dichter, Essayist und Kritiker. Er wurde 1863 in Linz geboren. Später spielte er eine bedeutende Rolle in der Verbreitung moderner Ideen und galt als *Renovateur* der österreichischen Dichtkunst. Von ihm ging unter anderem auch die literarische Bewegung *Jung Wien* aus. (Siehe dazu auch Schorske 1983, S. 201f und Nebehay 1969, S. 149) Gemeinsam mit Eugen Burckhard und Alfred Roller rief er die Zeitschrift *Ver Sacrum* ins Leben. (Alfred Roller war anfangs verantwortlicher Redakteur, Hermann Bahr wurde neben Max Burckhardt literarischer Beirat.) Sämtliche Artikel, die zum Teil auch bis 1900 in der Zeitschrift *Ver Sacrum* publiziert wurden, sind in seinem Werk *Secession* (Wien 1900) zusammengefasst. 1934 starb Bahr in München.

¹⁰¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 72 und Nebehay 1992, S. 96: Ludwig Hevesi, 1842 in Ungarn geboren, war Journalist, Essayist und Kritiker. Um die Jahrhundertwende war er eine der wichtigsten

Am 25. März 1898, einen Tag vor der Eröffnung der ersten *Secessions*-Ausstellung besuchte Ludwig Hevesi das Gebäude, in dem die Veranstaltung stattfinden sollte, und schrieb einen kurzen Text, in dem er die Werke ankündigte, die am folgenden Tag zu bestaunen sein würden: „...Unter den Belgiern fallen einige Tendenzmaler von großer Kraft auf: Léon Frédéric mit einem Dreibild, Laermans mit einem ‚Strike-Abend‘ von düsterer Gewalt. Da ist aber auch Fernand Khnopff, der Ober-Mystiker von Brüssel mit einer großen Kollektion seiner reizenden Rätsel, die einen stundenlang beschäftigen können. Auch ein großes Ölbild ist dabei, in sorgenvoller Abendstimmung gemalt, und mehrere seiner farbigen Plastiken, darunter jenes intrigante geflügelte Köpfchen, das so oft abgebildet wurde.“¹⁰³

Insgesamt waren auf der ersten Ausstellung der *Secession* 21 Werke von Fernand Khnopff, der von nun an auch als „korrespondierendes Mitglied“ der *Wiener Secession* fungierte, zu sehen: *À Fosset. De la bruine (In Fosset. Im Regen)* (Abb.14), *L'eau immobile (Stilles Wasser)* (Abb. 15), *Une crise (Vor der Entscheidung)* (Abb. 16), *Étude pour Memories: une joueuse de tennis (Studie für Erinnerungen: Tennis- Spielerin)* (Abb. 17 – Abb. 22), *L'offrande (Die Opfergabe bzw. Das Opfer)* (Abb. 23), *Profil* (Abb. 24), *The Hour (Die Stunde)* (Abb. 25 - Abb. 27), *Un masque de jeune femme anglaise (Maske einer jungen Engländerin)* (Abb. 28), *Buste de marbre (Marmorbüste)* (Abb. 29), *Le sang de Méduse (Blut der Medusa)* (Abb. 30), *Un masque (Eine Maske)* (Abb. 31), *Les lèvres rouges (Rote Lippen)* (Abb. 32), *Vivien. Idyll of the king (Vivien. Königsidyllen)* (Abb. 33), *Vénus* (Abb. 34), *Des caresses (Liebkosungen)* (Abb. 35), *La défiance (Argwohn)* (Abb. 36), *La solitude (Die Einsamkeit)* (Abb. 37), *Dessins et gravures (Zeichnungen und Radierungen, unter einer Nummer angeführt)* (Abb. 38), *De la subtilité (Feinsinnigkeit)*, *La calomnie (Verleumdung)*.¹⁰⁴

In Wien hatte Khnopff einen idealen Ort für die Präsentation und Abnahme seiner Werke gefunden. Von Anfang an waren die Wiener von seiner mysteriösen, rätselhaften Kunst begeistert. - „Diese [Arbeiten] haben bei uns einen großen Erfolg. Sie wirken auf die Leute

Persönlichkeiten in Wien. Vor der Gründung der *Secession* arbeitete er unter anderem für die Zeitschrift *Pester Lloyd* und das *Wiener Fremden Blatt*. Seine Artikel und Beiträge für die *Wiener Secession* wurden in dem Werk *Acht Jahre Wiener Sezession* (Wien 1906) gesammelt publiziert. 1910 starb Hevesi in Wien.

¹⁰² Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 92f.

¹⁰³ Hevesi 1906, S. 15.

¹⁰⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 93. Siehe auch Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898, S. 11 und S. 36 (Nr. 211- Nr. 230): Das Werk *Opfergabe* ist dort mit *Opfer* und das Werk *Maske* mit *Eine Säule* übersetzt. (Eisler [1920, S. 12] sprach von nur 19 Werken: Tatsächlich dürften es 21 Werke gewesen sein. Zwei davon wurden auf der Ausstellung unter einer Nummer geführt.)

sehr,“ schrieb Hermann Bahr im März/April 1898.¹⁰⁵ Und Ludwig Hevesi widmete dem Künstler und seinen Werken bereits einen Monat nach der Ausstellungseröffnung eine ausführliche Besprechung,¹⁰⁶ in der er die Reaktion des Wiener Publikums folgendermaßen beschrieb: „Niemand hätte gedacht, daß der Obermystiker von Brüssel in Wien einen so großen Erfolg haben würde. Daß man ihn hier sogar in der praktischen Form von reihenweisen Ankäufen feiern würde. Khnopff, den Dunklen, in Wien, dem hellen. Es ist merkwürdig, die Wiener zu sehen, wie sie an jener Wand voll Rätsel, voll anmutiger Unlösbarkeiten, angestrengt herumdeuten. Die ganze Luft schwirrt dort von Fragen. Auf manche findet sich eine Antwort, auf andere nicht. Aber diese Sachen sind vor allem auch so „hübsch“, daß die Leute sich mit ihnen lange beschäftigen, ein wenig wie mit jenen eleganten Puzzles, die die Engländer zu erfinden pflegen, mechanischen Rätselspielzeugen, deren geheimer Handgriff erraten werden muß. Nun, Fernand Khnopff war kürzlich in Wien. Die Jungen haben ihn auf Händen getragen und bei herrlichem Gelage gefeiert. Man konnte ihn da fragen, was er sich bei diesem und jenem Werke gedacht, was das symbolische Dritte daran sei; wo die Allegorie hinaus wolle oder wo das suchende Experiment einzudringen trachte. Der hübsche, schlanke, blondbärtige Mann sagte einem alles. Das heißt alles, was er selber weiß. Denn es ist ja klar, daß er so manches dunkle Empfinden selbst nicht in Worte zu kleiden wüßte, das er in Formen gefaßt hat.“¹⁰⁷

Noch im selben Jahr eröffnete die zweite *Secessions*-Ausstellung, die vom 12. November bis zum 28. Dezember 1898, diesmal bereits im neuen Gebäude von Josef Maria Olbrich (Abb. 91), in der Friedrichsstrasse 12, stattfand. Über dem Eingang prangte Hevesis Spruch: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“. Für die originelle Raumgestaltung waren unter anderen Kolo Moser, Josef Hoffmann, Otto Wagner, sowie Adolf Böhm und Josef Maria Olbrich selbst verantwortlich.¹⁰⁸

„Auch Khnopff wird sich neue Freunde machen,“ berichtete Ludwig Hevesi einen Tag nach der Ausstellungseröffnung, „sowohl durch seine liebenswürdigen Landschaften, als auch durch sein meisterlich gemaltes Mysterium: ‚Deo Dei‘.“¹⁰⁹ Mit „Deo Dei“ meinte der Kunstkritiker das Gemälde *L'encens (Weihrauch)* (Abb. 39 und 40). Daneben waren sechs

¹⁰⁵ Bahr 1900, S. 34.

¹⁰⁶ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 30 - S. 35.

¹⁰⁷ Hevesi 1906, S. 30. Bei dem von Hevesi erwähnten „Gelage“ könnte es sich um eine von Josef Engelhart gut gemeinte Einladung in den Wiener Wurstelprater gehandelt haben. Siehe dazu das Kapitel 4. 5.

¹⁰⁸ Nebehay 1992, S. 88 und Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898, S. 94.

¹⁰⁹ Hevesi am 13. November 1898, in Hevesi 1906, S. 73.

weitere Werke, darunter vier Landschaftsdarstellungen, zu sehen: *À Fosset. Le début de l'automne* (In Fosset. Herbstanfang), *À Fosset. L'après-midi* (In Fosset. Nachmittag), *À Fosset. Après la pluie* (In Fosset. Nach dem Regen), *À Fosset. Sous les sapins* (In Fosset. Unter den Tannen) (Abb. 41), *Acrasia. The Faerie Queen.* (*Acrasia. Die Feenkönigin*) (Abb. 42) und *Britomart. The Faerie Queen* (*Britomart. Die Feenkönigin*) (Abb 43).¹¹⁰

4. 1. 2. Fünfte, siebente und achte Secessions-Ausstellung 1899/1900

Von Josef Engelhart wurde Khnopff 1899 zur Beteiligung an der fünften Ausstellung der *Secession*, die von 15. November bis 1. Jänner 1900 stattfand und vor allem den grafischen Werken österreichischer und internationaler Künstler gewidmet war, angeregt.¹¹¹ Auf dieser Ausstellung präsentierte Khnopff folgende sieben Werke: *Des cheveux* (*Die Haare*), *Une joueuse de tennis. Études pour Memories* (*Tennispielerin. Studie für Erinnerungen*) (Abb. 18 – Abb. 22), *Coiffure noire* (*Schwarze Haartracht*), *Iris* (Abb. 44), *Le petit sceptre* (*Das kleine Szepter*) (Abb. 45), *Une jeune anglaise* (*Eine junge Engländerin*) (Abb. 46?) und *Étude de tête anglaise* (*Studie eines englischen Hauptes*) (Abb. 46?).¹¹²

Auf der siebenten Ausstellung der *Secession*, die am 8. März eröffnete und bis zum 6. Juni 1900 andauerte, präsentierte Khnopff vier Bilder: *Un page* (*Ein Page*) (Abb. 47), *Sleeping Medusa* (*Schlummernde Medusa*) (Abb. 48), *Victoria* (*Victoria* bzw. *Eine Sage von den Haaren*) (Abb. 49) und *L'encens* (*Weihrauch*) (Abb. 39 und 40), ein Werk, das bereits auf der zweiten Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* im Jahre 1898 zu sehen gewesen war.¹¹³

Auf dieser Ausstellung hatte es Khnopff durch die Beteiligung des holländischen Malers Jan Toorop bereits mit einem enormen Konkurrenten zu tun. Das Jahr 1898, in dem sogar eine ganze Ausgabe von *Ver Sacrum* Khnopffs Kunst gewidmet wurde, hatte eindeutig den Höhepunkt seines Erfolgs in Wien markiert. Das abklingende Interesse an seiner Person spiegelte sich auch in der zeitgenössischen Kritik wider: „Über Fernand Khnopff (...) ist nichts neues zu sagen,“ schrieb der deutsche Kunstkritiker Richard Muther, „Er ist seit langer

¹¹⁰ Kat. Ausst. Secession 1898, S. 30 (Nr. 163 – Nr. 186). Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 94 und Nebehay 1969, S. 180.

¹¹¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 95 und Draguet 1995, S. 336. Siehe auch Hevesi 1906, S. 202.

¹¹² Ebenda sowie Kat. Ausst. Secession 1899, S. 46

¹¹³ Kat. Ausst. Secession 1900 a, S. 28: Dort wird das Werk *Victoria* mit *Eine Sage von den Haaren* übersetzt. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 94.

Zeit den Wienern ein Bekannter, ein lieber Freund geworden.“¹¹⁴ Und Ludwig Hevesi, der dem Künstler anlässlich der ersten Ausstellung der *Secession* ein ausführliches Kapitel gewidmet hatte, erwähnt seine Arbeiten nur mehr in einem kurzen Absatz: „Fernand Khnopff hat wieder mehrere seiner Kostbarkeiten geschickt. Das superfeine Bild: ‚Weihrauch‘ hat man hier schon als große Studie gesehen. Der kleine blinde ‚Page‘ ist echtes Quattrocento von heute. Die ‚Sage von den Haaren‘, von den ‚langen roten Haaren‘, ‚die gleich Flammen an der goldenen Rüstung ihrer so viel schönen Gleichgültigkeit hinanleckten‘, ist eine ur-Khnopffsche Phantasie von ganz delikater Durchführung. Und die ‚schlummernde Medusa‘ mit ihrem unheimlich weichen samtigen Nachtvogelgefieder ist eine treffliche Probe seiner Art, Fabelhaftes mit einem Realismus vorzutragen, daß man es am liebsten gleich glauben möchte.“¹¹⁵ Auch das Interesse Hevesis galt aber nun vorwiegend einem Künstler, der den Wienern auf dieser Ausstellung mit seiner harten Liniensymbolik eine völlig neue Formensprache vermittelte: „Auch Toorop bringt neue Verblüffungen,“ schrieb er am 8. März 1900 und widmete sich in der Folge sehr ausführlich der Besprechung von dessen Werken *The Sphinx (Die Sphinx)* und *De drie bruiden (Die drei Bräute)*.¹¹⁶

Auf der achten Ausstellung der *Secession*, die vom 3. November bis zum 27. Dezember 1900 stattfand und von Josef Hoffmann initiiert wurde, waren folgende fünf Werke von Khnopff zu sehen: *Magicienne et dragon (Magierin und Drache)*, *La clef (Der Schlüssel)*, *Une violoniste (Violinspielerin)* (Abb. 50), *Danaïdes* (Abb. 51) und die *Marmorbüste (Buste de marbre)* (Abb. 29), die den Wienern bereits durch die erste *Secessions*-Ausstellung bekannt war.¹¹⁷

Diesmal war es Khnopffs Landsmann George Minne, der mit seinen 14 Werken, darunter der berühmte *Brunnen der knienden Knaben (Fontaine)*, „den Vogel der Kuriosität abschloß“¹¹⁸ und den Wienern etwas bis dahin völlig Unbekanntes zeigte.¹¹⁹ Wie gleichzeitig im gesamten deutschsprachigen Raum hatte sich auch im Wiener Milieu eine Wende von der *Stimmungskunst* zur *Monumentalkunst* und schließlich zur *Stilkunst* und *Raumkunst*

¹¹⁴ Richard Muther, *Wiener Ausstellungen I*, in : *Die Zeit*, 285, 1909, S. 170. Information in Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 85.

¹¹⁵ Hevesi am 5. April 1900, in Hevesi 1906, S. 245.

¹¹⁶ Hevesi 1906, S. 238. Siehe auch Hevesis Bericht über Jan Toorop am 6. Dezember 1901 in Hevesi 1906, S. 361, sowie den am 15. Februar 1902 für die Zeitschrift *Ver Sacrum* verfassten Artikel in Hevesi 1906, S. 375 - S. 379.

¹¹⁷ Kat. Ausst. *Secession 1900 b*, S. 29f (Nr. 424, 426, 438, 442) und Kat. Ausst. *Musées royaux des Beaux-Arts 1987*, S. 96. Siehe auch Dragnet 1995, S. 336 und Nebehay 1969, S. 232.

¹¹⁸ Ludwig Hevesi am 24. November 1900, in Hevesi 1906, S. 293f.

¹¹⁹ Kat. Ausst. *Secession 1900 b*, S. 25.

vollzogen.¹²⁰ Die neuen Schlagworte waren Monumentalität, Heroismus, Geometrie, Stilisierung und schließlich Purismus, was auch erklärt, warum man sich nun mehr insbesondere für Künstler wie den Schweizer Ferdinand Hodler, den Holländer Jan Toorop, den Belgier George Minne und schließlich für die Gruppe um Rennie Mackintosh aus Glasgow interessierte.¹²¹

4. 1. 3. 39. Ausstellung: 1911/1912

Bisher wurde in der Literatur davon ausgegangen, dass Khnopffs Teilnahme an Veranstaltungen der *Wiener Secession* mit seiner Beteiligung an der achten *Secessions-Ausstellung* im Jahre 1900 endete.¹²² Im Katalog der 39. Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstler*, die von November 1911 bis Jänner 1912 stattfand, werden jedoch noch einmal vier Werke Khnopffs angeführt: *Une étude de cheveux (Eine Haarstudie)* (Abb. 52?), *Un voile (Ein Schleier)* (Abb. 53? und 54?), *En souvenir (Im Andenken)* (Abb. 55?) sowie *Lira Halewyn* (Abb. 57?).¹²³ Alle vier Werke sind dort mit dem Zusatz „Radierung“ versehen. Zwar ist die Suche nach diesen Werken, auf welche die nicht sehr genaue Angabe im Ausstellungskatalog der *Secession* anscheinend den einzigen Hinweis liefert, sehr schwierig, zumal uns hier als Hilfe auch kein Bericht mehr von Ludwig Hevesi oder Hermann Bahr zur Verfügung steht. Dennoch soll hier eine nähere Bestimmung und kurze Behandlung dieser Werke versucht werden.

Unter dem Titel *Étude de cheveux (Haarstudie)* (Abb. 52) ist mir nur ein einziges Werk bekannt. Es handelt sich dabei um eine Kaltnadelradierung, die leicht verändert in mehreren Versionen, die alle 1899 entstanden sind, ausgeführt wurde. Es zeigt eine junge Frau in hoch geschlossenem Kleid mit langem Haar und Stirnfransen, die den Betrachter direkt anblickt.¹²⁴ Ob es sich bei dieser Radierung tatsächlich um das im Jahre 1911 in Wien gezeigte Werk handelt, kann aber nicht mit Sicherheit gesagt werden.

Für das Werk, das im Katalog mit *Un voile (Ein Schleier)* angegeben wird, kommt sowohl die 1887 entstandene und mit *Le voile (Der Schleier)* (Abb. 53) betitelte Zeichnung, als auch die 1902 entstandene Kaltnadelradierung *Un voile. Profil (Ein Schleier. Profil)* (Abb. 54) in

¹²⁰ Bisanz-Prakken 2000, S. 200.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Siehe beispielsweise Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 96 oder Draguet 1995, S. 332 - S. 337, Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 6 und Bisanz-Prakken 2004, S. 17.

¹²³ Kat. Ausst. Secession 1911, o. S., Nr. 324, Nr. 314, Nr. 371 und Nr. 356.

¹²⁴ Siehe zu diesem Werk auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 263f und Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 316f, Nr. 331 und 332.

Frage. Beide Male ist eine junge Frau im Profil dargestellt. Während Haupt, Haar und Gesicht, sowie die gesamte vordere Seite der Figur in der ersten Version zur Gänze von einem langen, dunklen Schleier verdeckt sind und somit sämtliche körperliche oder erotische Assoziationen vollkommen negiert werden (Abb. 53), trägt die Frau in der Kaltnadelradierung den Schleier nur in Form einer Kopfbedeckung. (Abb. 54) Darunter ist mit einem einzigen geschmeidigen Strich mit dem Conté-Stift vor einem blau getönten Hintergrund das Profil eines erhobenen weiblichen Gesichts mit geschlossenen Augen dargestellt. Durch die gelbe Farbe hebt sich auch die obere Figur sehr zart und subtil vom Grund ab. Die Gestalt in der Radierung *Ein Schleier. Profil* taucht auch in einer Zeichnung desselben Jahres auf, die mit *Le voile (Der Schleier)* betitelt ist. Daneben existieren aber eine Reihe von Werken, die eine ähnliche, leicht variierte Bezeichnung tragen wie etwa die heute scheinbar verschollene Darstellung *Le voile brun (Der braune Schleier)*,¹²⁵ oder *Le voile bleu (Der blaue Schleier)*.¹²⁶ Weiters gibt es Arbeiten, in denen weibliche Gestalten einen Schleier tragen, das Werk aber unter einem anderen Titel bekannt ist, wie das zum Beispiel in *Un aile bleu (Ein blauer Flügel)*,¹²⁷ *Idee de Justice (Idee der Gerechtigkeit)*¹²⁸ oder in einer Reihe von Frauenstudien¹²⁹ der Fall ist. Es kann also aufgrund der zu ungenauen Bezeichnung im Katalog der 39. Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* nicht mit Sicherheit gesagt werden, welches der Werke 1911 in Wien ausgestellt war, auch wenn der Zusatz „Radierung“ auf die Version *Un voile. Profil* (Abb. 54) hindeuten würde. Nachdem bis jetzt offenbar nicht bekannt war, dass Khnopff auch auf der 39. Ausstellung Bilder präsentierte, geben De Croës und Ollinger-Zinque im Werkkatalog¹³⁰ auch bei keinem der hier genannten Werke an, dass es auf einer Ausstellung in Wien zu sehen war. Mit dem Schleier als Accessoire scheint Khnopff jedenfalls eine neue Möglichkeit gefunden zu haben, um körperliche und erotische Assoziationen zu vermeiden und das seiner Idealvorstellung entsprechende tugendhafte und enthaltsame Wesen der Frau hervorzuheben.

Weiters existiert das Werk *En souvenir (Im Andenken)*, das in der Literatur mitunter auch mit *Ein Andenken* übersetzt wird.¹³¹ (Abb. 55) Dabei handelt es sich um eine 1901 entstandene

¹²⁵ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 341, Nr. 402.

¹²⁶ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 364, Nr. 465.

¹²⁷ Draguet 1995, S. 301, Nr. 296.

¹²⁸ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 348, Nr. 419.

¹²⁹ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 358, Nr. 447, S. 360, Nr. 452 oder S. 366, Nr. 475 sowie Draguet 1995, S. 132f, Nr. 151- Nr. 153.

¹³⁰ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987.

¹³¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 268, Nr. 199.

Kaltnadelradierung, die eine junge Adlige im Profil zeigt.¹³² Hier hat Khnopff Impulse aus der italienischen Freskomalerei aufgenommen.¹³³ Dem Künstler gefiel es, mit der präzisen Technik des sauberen und fehlerlosen Ritzens alle Nuancen seiner subtilen Kunst intellektueller und konkreter Art zum Ausdruck zu bringen.¹³⁴ Auch hier kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob es sich tatsächlich um das auf der 39. *Secessions*-Ausstellung gezeigte Werk handelt.

Zwar ist kein einziges Werk mit dem Titel *Lira Halewyn* bekannt, es existieren aber zwei Arbeiten, eine Zeichnung (Abb. 56) und eine Kaltnadelradierung (Abb. 57), mit der Bezeichnung *Sire Halewyn*. Handelt es sich hierbei lediglich um einen Schreibfehler des Ausstellungscommittees der *Wiener Secession*? Das 1903 entstandene Werk *Sire Halewyn* (Abb. 56) ist eine Illustration zu dem gleichnamigen Buch von Charles de Coster (1827-1879), die in dieser Form nicht veröffentlicht wurde. Costers etwas gruselige Geschichte erzählt von einem jungen Edelmann, der einen Pakt mit dem Teufel abschloß, um Macht, Reichtum und Schönheit zu erlangen. Um seine Kräfte zu nähren, musste er einem jungfräulichen Mädchen mit einer Sichel das Herz aus dem lebendigen Leibe schneiden, um anschließend ihr Blut mit dem seinen zu vermischen. Zum Schluss wird Halewyn jedoch von einer reinen, tapferen Jungfrau besiegt.¹³⁵

In der Zeichnung ist Halewyn in Profilansicht dargestellt, wie er völlig emotionslos und ungerührt mit der goldenen Sichel in der Hand sein Vorhaben verfolgt. Auf der Radierung (Abb. 57) ist im Hintergrund eines seiner Opfer auf einem Bett liegend zu sehen. Darüber steht als Erklärung: „Anderntags, nachdem er sich angekleidet und mit einer Sichel bewaffnet hatte, nahm Halewyn den Körper der Jungfrau und ging ihn auf dem Galgen aufhängen.“¹³⁶ Diese Radierung, die Khnopff als Beitrag zum Wettbewerb der *Vereinigung der belgischen Radierer* im Jahre 1903 einreichte, wurde auch in dem Buch Costers veröffentlicht.¹³⁷

¹³² Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 329, Nr. 369.

¹³³ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 265.

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 183.

¹³⁶ Ebenda: „Au lendemain, s'étant vêtu et armé de la faucille...“

¹³⁷ Ebenda.

4. 2. Ver Sacrum: 1898 und 1900

Die Zeitschrift *Ver Sacrum*, die ab 1898 anfangs monatlich, später halbmonatlich bis 1903 als Organ der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* erschien, galt, genauso wie *Pan*, *The Studio*, *The Magazine of Art* oder *L'art Moderne (Die Moderne Kunst)* als eine der besten europäischen Kunstjournale. Bedeutende Literaten wie beispielsweise Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Max Burckhardt, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi aber auch die Belgier Emile Verhaeren und Maurice Maeterlinck lieferten wertvolle Beiträge für diese Zeitschrift, die auch stets mit Abbildungen von Werken bedeutender Künstler illustriert war.¹³⁸

Von Khnopffs Arbeiten war bereits in der Mai/Juni-Ausgabe des Jahres 1898 ein Werk abgebildet gewesen, und zwar das Gemälde *Offrande (Opfer bzw. Opfergabe)* (Abb. 23), das in Wien bereits durch die Eröffnungsausstellung der *Secession* bekannt war.¹³⁹

Jedoch noch bevor der Maler seine Werke zum ersten Mal in Wien präsentierte, waren dort die Texte des belgischen Dichters Maurice Maeterlincks bekannt gewesen. Um die Kunst Fernand Khnopffs, deren Rätsel die Wiener nicht zu lösen vermochten, zu verstehen, verglich man seine Bilder mit den Schriften Maeterlincks: „Seine Sachen wirken auf unsere Leute sehr“, hatte Hermann Bahr bereits nach der Eröffnung der ersten *Secessions*-Ausstellung geschrieben, „aber sie wundern sich selbst und sie wissen nicht, was sie sagen sollen. Die Gescheiteren, die sich ein bisschen umgethan haben, meinen schließlich, dass er eben so male, wie Maeterlinck dichtet...(…)...Endlich wird geklagt, dass man sich seine Symbole nicht „deuten“ könne; um sie zu verstehen, würde man einen „Schlüssel“ haben müssen. ...(...)...Das mit Maeterlinck stimmt. Khnopff malt, was Maeterlinck dichtet. Er ist ein Maler des inneren Lebens...(…)... Maeterlinck sagt gern, dass das, was wir reden oder thun, gar nicht wichtig ist; es ist nur ein Gleichnis, unser eigentliches Leben ist hinter ihm, aber wir können es nur in Verzückungen erfassen. Dies wissen wir beweisen können, aber wir möchten es aussprechen können und auf dem Wege zur Sprache verlieren wir es doch immer. Das Unaussprechliche zu malen versucht Khnopff...(…)... Das ist unser Schicksal, dass wir nur durch todte dinge erst erfahren, was das Leben ist. Niemals hat ein Künstler das trauriger ausgesprochen als Khnopff. Bei ihm frieren wir von unserer Kälte.“¹⁴⁰

¹³⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 95 und Vergo 1975, S. 42.

¹³⁹ *Ver Sacrum* 1898 a, S. 18.

¹⁴⁰ Bahr 1900, S. 24 – S. 26. Siehe auch Hermann Bahr, *Fernand Khnopff* in: *Ver Sacrum* 1898 b, S. 3f.

Auch Hevesi musste bei den Arbeiten Khnopffs an die lyrischen Werke Maeterlincks denken: „So manchesmal erinnert Khnopff an ihn [Maeterlinck] durch Zusammenstellungen, die sich nicht ausdrücklich erklären wollen.“¹⁴¹

In der Tat war Khnopff eng mit Maeterlinck befreundet. Für die Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* 1898, die zur Gänze der Kunst des Malers gewidmet war,¹⁴² schuf dieser die drei Illustrationen *Ygraine tenant la main de sa sœur (Tintagiles an der Hand seiner Schwester Ygraine)* (Abb. 58), *Ygraine à la porte (Ygraine an der Pforte)* (Abb. 59) und *Lampe à l'huile (Öllampe)* (Abb. 60), die den auf Deutsch übersetzten Text von Maeterlincks Marionettentheater *La Mort de Tintagiles (Tintagiles Tod)* versinnbildlichen sollten.¹⁴³

Die insgesamt 25 Seiten der Dezember-Ausgabe 1898, für die Khnopff sogar das Titelblatt (Abb. 68) geschaffen hatte, beinhalteten neben dem Drama von Maurice Maeterlinck einen Text von Hermann Bahr sowie ein Schlussfragment des Vortrages, den Khnopff in Brüssel über Walter Crane gehalten hatte und ein Gedicht von Hugo von Hoffmannsthal, das mit der Abbildung von Khnopffs Werk *Solitude (Einsamkeit)* (Abb. 37) versehen war.¹⁴⁴ „Ich erinnere mich, gehört zu haben,“ schrieb Hermann Bahr 1898, „dass die Ahnen des Künstlers vor so vielen Jahrhunderten aus den österreichischen Ländern nach Brüssel gekommen sind. Es mag also sein, dass er, indem er malend das Tägliche, das heutige vergessen will und tiefe Gefühle, die vielleicht Erinnerungen sind, in seiner Seele anruft, Altes aus unserer Vergangenheit berührt, das auch in uns noch wie ein Traum lebendig ist. Dies würde auch erklären, warum wir bei seinen Gestalten an unseren Hoffmannsthal denken müssen und oft, wie eine von ihnen fließende Musik, ganze Sätze aus dem ‚Garten der Erkenntnis‘, ja die eigentliche Melodie dieses Tractates zu hören glauben; der fragende Jüngling, den er immer malt, ist ganz wie der Erwin.“¹⁴⁵

¹⁴¹ Hevesi 1906, S. 30.

¹⁴² Das gesamte Heft ist auch in Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, S. 235 – S. 262 als Faksimile publiziert.

¹⁴³ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 33 und Partsch 1992, S. 81. Siehe auch Fahr-Becker 2007, S. 132: Für die Vermittlung des Symbolismus im deutschsprachigen Bereich spielten Maeterlincks Märchendramen eine wesentliche Rolle. Sein Stück *La princesse Maleine* (1889) veranlaßte Charles Rennie Mackintosh, einen Musiksaal als Wohngemach „für die Seelen der sechs Prinzessinnen von Maurice Maeterlinck“ für Fritz Waerndorfer in Wien zu schaffen. Text des Stücks *Tintagiles Tod* in *Ver Sacrum* 1898b, S. 15 – S. 23, Abb. auf S. 15, 22 und 23.

¹⁴⁴ *Ver Sacrum* 1898 b: Das Gedicht von Hoffmannsthal mit Khnopffs Abbildung findet man auf S. 5.

¹⁴⁵ Bahr im März/April 1898, in Bahr 1900, S. 24.

Insgesamt waren es 18 Abbildungen von Arbeiten Khnopffs, die die verschiedenen Texte der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* illustrierten. Einige von ihnen, wie zum Beispiel *La crise* (Die Krise bzw. Vor der Entscheidung) (Abb. 16), *La défiance* (Argwohn) (Abb. 36), *Un Masque* (Eine Maske bzw. eine Säule) (Abb. 31), *Solitude* (Einsamkeit) (Abb. 37), *Masque de jeune femme anglaise* (Maske einer jungen Engländerin) (Abb. 28), *Lèvres rouges* (Rote Lippen) (Abb. 32), *Profil* (Abb. 24), *Vivien. Idyll of the Kings* (Vivien. Königsidyllen) (Abb. 33), *Eau immobile* (Stilles Wasser) (Abb. 15), *À Fosset. De la bruine* (In Fosset. Im Regen) (Abb. 14), *Venus* bzw. *D'après Joséphin Péladan. Le vice suprême* (Venus oder Nach Joséphin Péladan. Das höchste Laster) (Abb. 34) und *The Hour* (Die Stunde) (Abb. 27) waren bereits auf der ersten *Secessions*-Ausstellung, die von März bis Juni desselben Jahres stattgefunden hatte, zu sehen gewesen.¹⁴⁶ Daneben wurden aber auch einige, dem Wiener Publikum noch nicht bekannte Werke publiziert wie zum Besipiels die Zeichnung *Praeterunt et Imputantur* (Sie vergehen und werden uns angerechnet) (Abb. 61), *La poésie de Stéphane Mallarmé* (Poesie von Stephane Mallarmé) (Abb. 63), *Avec Grégoire Leroy. Mon cœur pleure d'autrefois* (Mit Grégoire Leroy. Mein Herz weint um die Vergangenheit) (Abb. 64), *La Diffidence* (Zurückhaltung bzw. Lilie) (Abb. 65), *Avec Joséphin Péladan. Istar* (Mit Joséphin Péladan. Istar) (Abb. 66) und das Frontispiz *Avec Verhaeren. Un ange* (Mit Verhaeren. Ein Engel bzw. Der Engel und das Tier) (Abb. 67).¹⁴⁷

Weiters beinhaltete die Ausgabe die zwei *Initialen D* und *F* (Abb. 69 und 70), das von Khnopff gezeichnete *Verlagszeichen für Deman* (Abb. 71) sowie zwei Exlibris: *On n'a que soi* (Abb. 72) und *Mihi* (Abb. 73).¹⁴⁸

Im Jahre 1900 wurde im ersten Heft von *Ver Sacrum* Khnopffs Werk *Claribella* (Abb. 74) abgebildet.¹⁴⁹ Das dritte Heft der Zeitschrift beinhaltete eine Kopie des Werks *Le petit sceptre* (Das kleine Szepter) (Ab. 45), das kurz zuvor auf der fünften Ausstellung der *Secession* zu sehen gewesen war.¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 2, S. 3, S. 4, S. 5, S. 6, S. 8, S. 10, S. 11, S. 12, S. 13 und S. 24.

¹⁴⁷ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 1, S. 4, S. 7, S. 9 und S. 14.

¹⁴⁸ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 3, S. 24, S. 7 und S. 11 und auf der letzten Seite (ohne Seitenangabe).

¹⁴⁹ *Ver Sacrum* 1900 a, S. 11.

¹⁵⁰ *Ver Sacrum* 1900 b, S. 39.

4. 3. Ausgestellte und abgebildete Werke

4. 3. 1. Menschenleere Landschaftsdarstellungen

Das Landschaftsbild, das in der Literatur auch mit *Dans la pluie (Im Regen)* (Abb. 14) bezeichnet wird, geben De Croës und Ollinger-Zinque mit dem Titel *À Fosset. Da la bruine (In Fosset. Nieselregen)* an.¹⁵¹ Im Ausstellungskatalog der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* ist das Werk mit *Im Regen* und dem Zusatz „Pastell“ verzeichnet.¹⁵² Hevesi beschrieb diese Darstellung als ein relativ kleinformatiges Werk: „Bei den reizenden Landschaften Khnopffs ruht der Beschauer aus und freut sich, hier wenigstens nicht zur Superklugheit aufgefordert zu sein. Die auserlesene kleine mit dem Regenschleier ist ein Kabinettstück. Wie eine ganz kleine Schachtel, in der fünf bis sechs Pastellstifte stecken, spaziert Khnopff durch die Ardennen und holt sich so eine ‚bruine‘.“¹⁵³ Das Werk, das auf der ersten Ausstellung der *Secession* zu sehen war, war einst Teil der Sammlung des in Wien ansässigen Grafen Lanckoronski und ist heute offenbar zerstört.¹⁵⁴ Es existiert aber dank der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* aus dem Jahre 1898 eine Abbildung davon.¹⁵⁵ Zu sehen ist auf dem Bild eine menschenleere Landschaft mit einigen Bauernhäusern, die einer ganzen Reihe von Khnopffs Landschaftsdarstellungen wie zum Beispiel *Le village (Das Dorf bzw. Der Weiler)* (Abb. 2) in Komposition und Ausführung sehr ähnelt.

Klar und unverfälscht spiegelt sich die stille, menschenleere Natur am Ufer des Sees von Ménil in der unbewegten Wasserfläche. Der obere Bildteil des Werkes *Stilles Wasser* (Abb. 15) ist schmal, die freie Sicht auf den Horizont ist durch den jähren Anstieg des Hügels sowie durch die scheinbar willkürliche Ausschnittswahl der Darstellung unmöglich. Wie bei einer Reihe von Brügge-Ansichten (Abb. 5) wird hier allerdings ein Teil der uns verwehrtten Sicht im Wasser reflektiert.¹⁵⁶

Dadurch, dass die stille Wasseroberfläche, die die Realität nur als Spiegelung wiedergibt, ins Zentrum der Komposition rückt, wird eine Atmosphäre suggeriert, in der die Zeit zum

¹⁵¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 93.

¹⁵² Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898, S. 36.

¹⁵³ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 35.

¹⁵⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 93 und Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 223, Nr. 60.

¹⁵⁵ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 12. Eine Abbildung davon auch in Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 223, Nr. 60.

¹⁵⁶ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 112. Hevesi (1906, S. 35) nimmt das Phänomen der Spiegelung auch als Anlass für die Schilderung einer kurzen Anekdote: „Dieses Spiegeln kann für manche das Oben und Unten aufheben, so daß man das Bild in Antwerpen einst tatsächlich verkehrt aufgehängt hat.“

Stillstand gekommen ist, was auch durch die sehr monochrome, vor allem grüne Farbgebung verstärkt wird.¹⁵⁷ „Einer seiner Freunde hat sich dort [in Ménil] eine Tränke angelegt,“ weiß Ludwig Hevesi, „deren Grundriß die Form eines Fisches hat, links, wo die kleine Landzunge hineinragt, sind die beiden Lippen des Maules. Dieser Spaß hat ihn [Khnopff] natürlich nicht gereizt, er deutet ihn ja gar nicht an, sondern die herrliche Farbenstudie, die in dem Motiv lag, mit dem Niedertriefen der tiefsten Baumschatten in das halbhelle Wasser.“¹⁵⁸

Üblicherweise sind Khnopffs Landschaftsdarstellungen von geringer Größe. Dieses Werk aber, das auf der ersten Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* zu sehen war und in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* abgebildet wurde, fällt durch seine relativ großen Dimensionen auf. Es existieren von dieser Arbeit mehrere Ausführungen. Die 1898 in Wien gezeigte Version befindet sich heute in der Österreichischen Galerie im Belvedere.¹⁵⁹

In dem Bild *In Fosset. Unter den Tannen* (Abb. 41), das in der Literatur zuweilen auch mit *Dans la Forêt (Im Wald)* betitelt wird, ist eine Allee aus völlig senkrecht und exakt in einer Reihe stehenden Bäumen dargestellt. Der Blick wird auf den Horizont gelenkt, die freie Sicht wird allerdings durch das Astwerk der Tannen verstellt. Die Dichte des Unterholzes schafft eine geheimnisvolle, düstere und drückende Atmosphäre. Dadurch, dass der Blickwinkel leicht abwärts gerichtet ist, trifft das eindrucksvolle monochrome Feld im Vordergrund in ungewöhnlicher Höhe auf den Hintergrund. Durch das Reduzieren der Farbpalette auf einige wenige Braun-, Grün- und Schwarztöne wird der Eindruck eines mystischen Leuchtens mit gedämpftem Licht erzielt.¹⁶⁰

Ludwig Hevesi interpretierte die parallel gereihten Stämme als Säulen eines natürlichen Tempels: „Drei Säulenschiffe tief in das Bild hinein, das mittlere aber ganz hinten durch zwei Rundbogen in ein dunkles Allerheiligstes mündend. So sieht der Wald aus, wenn Khnopff seine Stunden hat, wo er ihn so sieht. Das Ganze in zwei Farbentönen hingesezt, die mehr an Gebautes, als an Gewachsenes erinnern.“¹⁶¹ „Viel Verständnis,“ fügt er hinzu, „hat das Bild hier nicht gefunden.“¹⁶²

¹⁵⁷ Ebenda.

¹⁵⁸ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 35.

¹⁵⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 93. Abb. in *Ver Sacrum* 1898 b, S. 12.

¹⁶⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 104. Siehe auch Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 286, Nr. 242.

¹⁶¹ Hevesi 1906, S. 94.

¹⁶² Ebenda.

4. 3. 2. Landschaften mit menschlichen Figuren

Une crise (*Eine Krise* oder auch *Vor der Entscheidung*) (Abb. 16), ausgestellt auf der ersten Ausstellung der *Secession* und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898, stellt einen Selbstmörder dar, der in einer „manfredisch öden“¹⁶³, felsigen Gegend, in einen hochgeschlossenen, schwarzen Rockkragen gekleidet, mit langen Schritten in die Dämmerung hineingeht.¹⁶⁴ „Es ist ein Jugendwerk,“ informiert Hevesi, „sein erstes Ölbild, 1880 gemalt. Damals wurde es von der Kritik heillos verrissen. Vielleicht weil es schon ganz modern auf einen angeschlagenen düsteren Ton gestimmt ist.“¹⁶⁵ Wie bei dem Werk *In Fosset. Der Jagdaufseher* (Abb. 4) wirkt die Figur ausgeschnitten und auf die Bildfläche geklebt. Es dominiert der Eindruck von Stille und Einsamkeit.

Die sieben Frauen auf dem Gemälde *Memories* (Abb. 17), die in einem unregelmäßigen Kreis angeordnet sind, blicken einander nicht an. Völlig gleichgültig und selbstgenügend starren ihre Augen ins Leere. Nur durch ihrer Kleider und Attribute wird dem Betrachter klar, dass diese Frauen etwas verbindet, nämlich das gemeinsame Spiel, auf das die Tennisschläger verweisen. Die individuelle, naturgetreue, fast fotografische Wiedergabe der Frauen kontrastiert zu dem nur schematisch dargestellten Hintergrund. Lediglich die angedeuteten Schatten, die auf das Gras fallen, suggerieren eine Integration der Figuren in ihr Umfeld. Der ursprüngliche Titel des Gemäldes lautete *Lawn Tennis (Rasentennis)*, ein zu dieser Zeit relativ moderner Sport.¹⁶⁶

Nur eine der sieben in hoch geschlossene Kleider gewandeten Frauen trägt keine Kopfbedeckung. Mit Ausnahme der zentralen, mit dem Rücken zum Betrachter dargestellten Gestalt blicken alle Figuren zum rechten Bildrand. Ihre Häupter befinden sich beinahe alle auf gleicher Höhe. Durch das proportionale Ungleichgewicht der Komposition wird die Spannung im Bild erhöht.¹⁶⁷

¹⁶³ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 34.

¹⁶⁴ Ebenda. Im Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898 (S. 36) wird das Werk mit *Vor der Entscheidung* angegeben, die Abbildung in *Ver Sacrum* 1898 b ist auf S. 2 zu finden.

¹⁶⁵ Hevesi 1906, S. 32.

¹⁶⁶ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 41 und S. 120 - S. 122. Erst ein Jahr vor Vollendung dieser Arbeit war in London die *Lawn Tennis Association* gegründet worden. Zu diesem Werk siehe auch Draguet 1995, S. 227 – S. 239.

¹⁶⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 120: Reine Spekulation muss bleiben, ob sich Khnopff, der für esoterische und mythologische Themen sehr empfänglich war, hier am antiken Plejadenthema orientiert hat.

In den 1960er Jahren wurden sechs einzelne Fotos der Schwester Khnopffs aufgefunden, die in Pose und Detail genau mit denen von sechs Frauen auf dem Pastell übereinstimmen. Wollte Khnopff hier also lediglich seiner Schwester ein Denkmal setzen? Vermutlich nicht, denn die siebente Frau, die schönste und größte von ihnen, ist nicht Marguerite, obwohl sie dasselbe Kleid trägt, wie die Schwester Khnopffs¹⁶⁸ in ihrem Porträt aus dem Jahre 1887. Die jungen Gesichtszüge der Figur würden für eine Darstellung von Lily Maquet sprechen. Da Khnopff diese aber nachweislich erst frühestens ein Jahr nach der Vollendung des Werkes kennenlernte, kommt sie als mögliches Modell nicht in Frage. Das eigentliche Thema dieses Kunstwerks sind die Erinnerungen - *Memories* - im Sinne der verinnerlichten Welt.¹⁶⁹

Dieses Werk war bereits 1895 in der Jahresausstellung des *Künstlerhauses* in Wien zu sehen gewesen, eine Studie zu diesem Werk (*Étude pour Memories*) wurde auf der ersten und auf der fünften *Secessions*-Ausstellung in Wien gezeigt, wo es mit „*Tennis-Spielerin*“ betitelt wurde.¹⁷⁰ Generell fertigte Khnopff keine Skizzen an, sondern - wie er selbst gerne betonte - viele Studien, die jede für sich schon eine Transfiguration sichtbarer Gegenstände seien.¹⁷¹ Daraus lässt sich schließen, wie viele *Studien* im Werk Fernand Khnopffs existieren müssen. Zu *Memories* gibt es mindestens sieben Studien, auf vier von ihnen ist jeweils eine Spielerin mit einem Tennisschläger zu sehen.¹⁷² Vielleicht war es ja eine dieser Arbeiten, die Khnopff 1898 und nochmals 1899 in Wien präsentierte. (Abb. 18 – Abb. 22)

4. 3. 3. Brücke-Themen: Sehnsucht nach der Vergangenheit

In dem Werk *Avec Grégoire Leroy, Mon coeur pleure d'autrefois* (*Mit Grégoire Leroy. Mein Herz weint um die Vergangenheit*) (Abb. 64), das in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* des Jahres 1898 abgebildet war,¹⁷³ kombinierte Khnopff eine Brücke-Ansicht - die Brücke des Beguinenhofs (Abb. 5) und ihre Spiegelung im Wasser - mit dem narzistischen Bild einer jungen Frau.¹⁷⁴ Die Zeichnung diente als Frontispiz zu der Gedichtesammlung von Leroy, die 1889 bei Vanier in Paris erschien.¹⁷⁵ Wie viele andere belgische Dichter beschrieb Leroy in

¹⁶⁸ Ebenda. Dies sollte aber nicht überbewertet werden, denn zum Beispiel trägt auch Lily Maquet im Werk *Arum Lily* dasselbe Kleid.

¹⁶⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 122.

¹⁷⁰ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 248, Nr. 131. Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 93 und S. 95 und Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898, S. 36.

¹⁷¹ Siehe Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 170.

¹⁷² Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 241f., Nr. 111 – Nr. 117.

¹⁷³ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 7.

¹⁷⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 220.

¹⁷⁵ Ebenda.

diesem Werk die bei den Symbolisten so beliebte Stimmung toter Städte, die von Träumen, schmachtendem Verlangen und der Suche nach sich selbst geprägt ist.¹⁷⁶

Khnopff hatte eine ambivalente Beziehung zum modernen Fortschritt. Einerseits fürchtete er die Veränderungen der Umgebung, die die Modernität mit sich brachte. Andererseits verwendete er fortschrittliche Techniken, wie die Fotografie, mit deren Hilfe neue Entstehungs- und Verarbeitungsprozesse zur Anwendung kommen konnten. Die meisten Brügge-Darstellungen beruhen auf Ansichtskarten oder Fotos, die Rodenbachs Roman *Bruges-la Morte* illustrierten. Khnopff weigerte sich, die Stadt, die zu seiner Kindheit noch still, verlassen und frei von jedem touristischen Trubel war, jemals wieder zu besuchen. „Was, wenn man es verdorben hätte“, vertraute er einmal Pol de Mont an.¹⁷⁷

Die melancholische Stimmung über das Schicksal der Welt, den Verlust von Sicherheiten, manifestiert sich bei Khnopff also durch eine nostalgische Sehnsucht nach der Vergangenheit. Diese Vergangenheit kannte der Künstler nur aus den Fragmenten seiner eigenen Erfahrung oder aus Bruchstücken der Geschichtsüberlieferung. Dabei spielte das Wasser - Versinnbildlichung der vergessenen Stadt sowie der Seele, des Widerscheins des Selbst - eine ganz besondere Rolle. Durch die Wahl des Ausschnitts betonte Khnopff das Mysteriöse und Ungewohnte der Stadt.¹⁷⁸

Sieben verschiedene Fassungen von diesem Leroy gewidmeten Werk, die sich jeweils leicht in Tonalität und Größe, sowie in der Komposition der Stadt unterscheiden, sind heute bekannt. Dabei wird stets alle Aufmerksamkeit auf die Frau gerichtet, die mit geschlossenen Augen das Bild küsst, das ihr ein runder Spiegel zurückwirft. Wie das Wasser betrachtete Khnopff den Spiegel als Symbol von Verinnerlichung und der Widerspiegelung des Ichs.¹⁷⁹

4. 3. 4. Spiritualistische Rituale und religiöse Themen

Auch spiritualistische Rituale und Reinkarnation spielten in Khnopffs Arbeiten eine bedeutende Rolle. Sie werden in *Die Opfertgabe* (Abb. 23), aber auch in Arbeiten wie *À travers les âges* (*Durch die Zeiten*, 1894), *La rêveuse* (*Die träumende Frau*, 1900) und

¹⁷⁶ Ebenda. Auch Georges Rodenbach (*Bruges-la Morte*, Paris 1892) liebte beispielsweise die Atmosphäre der „toten“ Stadt Brügge.

¹⁷⁷ Pol de Mont, *Fernand Khnopff*, in: Max Rososes (Hg.), *Vlaamse meesters der negentiende eeuw*, Antwerpen, o. J., S. 147. Information in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 23. Siehe auch S. 249 desselben Werks.

¹⁷⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 32, S.114 und S. 220.

¹⁷⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 220.

vielleicht *I lock my door upon myself* (*Ich schließe mich selbst ein*) (Abb. 188) angedeutet.¹⁸⁰ Betont im Zentrum ist im Werk *L'offrande* oder *Die Opfergabe* ein langer weiblicher Arm dargestellt, der vor eine Marmorbüste eine Blume hinlegt. „An dem Arm ist auch eine Schulter, und auf dieser sitzt ein Kopf mit rotgoldigem Haar, ein neuenglisch-antikes Gesicht mit dem trotzigem Ausdruck einer Seele, die mit dem wirklichen Leben abgerechnet hat und deren Symbol eine künstliche (!) Blume geworden ist, die sie einer marmornen (!) Menschenbüste darbringt. Auf einer (lapisblauen!) Marmortafel liest man in der Wand dahinter mühsam das Wort ‚Nevermore‘,“ schrieb Ludwig Hevesi.¹⁸¹ Den Vordergrund des Bildes schließt eine dünne, geschwungene, eiserne Stange ab. Als Hevesi Khnopff um deren Bedeutung fragte, antwortete dieser: „...Mein Gott, ich habe diese Stange in meinem Atelier und liebe ihre Bewegung.“¹⁸² „An einem Ende der Stange hat er [Khnopff] eine Art Monogramm der Zahl 3 aus Ringen angebracht,“ schrieb Hevesi weiter, „...Den Sinn solcher Spielerei allein zu erraten ist unmöglich.“¹⁸³ Dieses Werk, das 1898 auf der ersten Ausstellung der *Secession* gezeigt wurde, war auch im selben Jahr in der Mai/Juni-Ausgabe von *Ver Sacrum* abgebildet.¹⁸⁴

Khnopff war für mythologische Ausrichtungen und esoterische Strömungen sehr empfänglich. Dies erklärt auch das Auftauchen von kabbalistischen Inschriften in vielen seiner Arbeiten wie zum Beispiel *Des Caresses* (*Liebkosungen*) (Abb. 35), *Venus* (Abb. 34) oder *Avec Émile Verharen. Un ange* (*Mit Emile Verhaeren. Ein Engel*) (Abb. 10 und Abb. 67).

Von dem auf der zweiten und siebenten Ausstellung der *Secession* gezeigten Werk *Encens* (*Weihrauch*) (Abb. 39 und Abb. 40) existieren mehrere Versionen, darunter Zeichnungen, Gemälde und gehöhte Fotografien. Bei dem 1898 in Wien ausgestellten Werk handelte es sich offensichtlich um eine Studie, die auf der siebenten Ausstellung der *Secession* in vollendeter Form als Gemälde zu sehen war.¹⁸⁵ Kein anderes Werk reproduzierte Khnopff so häufig.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 31.

¹⁸¹ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 33.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ *Ver Sacrum* 1898 a, S. 18.

¹⁸⁵ Hevesi am 5. April 1900, in Hevesi 1906, S. 245. Siehe auch das Kapitel 4. 1. 2.

¹⁸⁶ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 308f, Nr. 308. Leider ist im Kat. Ausst. *Secession* 1898 hier keine zusätzliche Information über die Ausführungstechnik beigefügt. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 251f.

Eine weibliche Figur, die in der linken Hand einen fragil wirkenden Kelch mit langem Stiel hält und die von einer runden Kreisform umschlossen ist, die hier als Heiligenschein gedeutet werden kann, ist wie fast alle Figuren Khnopffs in ein bis zum Hals hochgeschlossenes Gewand gehüllt. – Versinnbildlichung absoluter Keuschheit und Konzentration auf eine ideale, geistig höhere beziehungsweise religiöse Welt. Die Gestalt trägt ein kostbares Seidengewand mit Brokatmuster, dessen Glanz in den Fotografien, die die Figur noch etwas schärfer wiedergeben, sogar noch deutlicher zur Geltung kommt. Der Schauplatz von *Weihrauch* ist die Liebfrauenkirche in Brügge, wie der unverwechselbare Kerzenhalter in der rechten oberen Ecke verrät. Der hohe Grad an Realismus erinnert dabei an die Werke der flämischen Künstler des 15. Jahrhunderts. Sowohl die Art der Kopfbedeckung, das blumendurchwirkte Brokatgewand sowie die Platzierung im Kircheninneren kommen auch bei einer Reihe von Werken Van Eycks vor. Der Gedanke an Glaube, Tod, Erinnerungen und Mittelalter spielen hier eine große Rolle.¹⁸⁷

Maria Biermé zufolge wäre *L'encens (Weihrauch)* als ein Teil eines Triptychons gedacht gewesen, bei dem *L'or (Das Gold)* den zentralen Platz eingenommen hätte und *La myrrhe (Die Myrrhe)* Thema der anderen Seitentafel gewesen wäre. Dieses Vorhaben wurde jedoch nie ausgeführt.¹⁸⁸ Für diese Darstellung, die sehr an das Tryptichon *D'autrefois (Aus der Vergangenheit, 1905)* erinnert, posierte Khnopffs Schwester Marguerite.¹⁸⁹

Hevesi schrieb am 8. Dezember 1898 über dieses Bild: „Auch hier Allegorie, aber entsinnlicht, für Eingeweihte des letzten Grades sublimiert. Was will die hohe Dame in den alt gestickten Gewändern, die in hoher Kirchenhalle sitzend mit so unentwirrbarem Lächeln ein kristallenes Reliquiar betrachtet? Wir sind nicht würdig, es zu erfahren. „Deo Dei“ steht oben geschrieben; dem Gott des Gottes. Ein Worträtsel als Erklärung des Bildrätsels. Und dennoch kann man nicht vorüber; es bannt und bindet. Von Khnopffscher Zeichenkunst, wie sie leise an Farbe anklingt, ist dieses Stück das Äußerste.“¹⁹⁰

¹⁸⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 31 und Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 36.

¹⁸⁸ Maria Biermé, *Les Artistes de la Pensée du Sentiment*, Brüssel 1911, S. 35. Information in Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 308f. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 34: Nicht selten setzte Khnopff religiöse Themen bildhaft um. So entstanden beispielsweise Werke wie *Bruges. Une église (Brügge, Eine Kirche, 1904)* oder *Requiem (1907)*. Später, nach der Besetzung Belgiens während des Ersten Weltkrieges, schuf Khnopff wieder eine Reihe von Arbeiten religiösen Inhalts.

¹⁸⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 31.

¹⁹⁰ Hevesi 1906, S. 94.

4. 3. 5. Memling und Botticelli

Fernand Khnopff setzte sich auch sehr intensiv mit der flämischen Gotik und der italienischen Renaissance auseinander.¹⁹¹ - Die Zeichnung *Profil* (Abb. 24), die auf der ersten *Secessions-*Ausstellung zu sehen war, zeigt eine junge Frau in Profilansicht vor einem tapetenhaft, ornamental durchgestalteten Hintergrund. Während die Liebe zum Detail auf Vorbilder der flämischen Meister zurückgeht, erinnert die Darstellung der Figur an italienische Büstenreliefs aus dem 15. Jahrhundert. Der ornamentalisierte Hintergrund evoziert den Gedanken an ein Schild oder eine Rüstung. In diesem Sinne könnte die Darstellung als eine von Khnopffs androgynen Rittergestalten gedeutet werden, die für ideelle, tugendhafte Werte eintreten. Im Jahr 1987 wurde die Arbeit als sich in einer Pariser Privatsammlung befindlich¹⁹² aufgelistet. Heute gilt das Werk als verschollen. Es ist uns aber durch eine Abbildung in der Khnopff gewidmeten Ausgabe von *Ver Sacrum*¹⁹³ bekannt.

Im Werk *Un Page (Ein Page)* (Abb. 47), ausgestellt auf der siebenten Werkschau der *Secession*, kommen die Vorbilder Memling und Botticelli klar zum Vorschein. Zu sehen ist auf dem Ölgemälde eine im Dreiviertelprofil dargestellte, schwarz gekleidete Figur mit schwarzer Mütze. Um den hoch geschlossenen, schwarzen Kragen trägt sie eine Halskette mit einem Anhänger. Während die präzise Darstellung einzelner Details sowie die mystische Atmosphäre auf flämische Maler der Gotik verweisen, sind Aspekte der Formensprache, wie die Behandlung des Haares und des Lichts eher der florentinischen Frührenaissance entlehnt. Sowohl Memling, als auch Botticelli haben ein Porträt eines jungen Mannes mit antiken Mützen oder Medaillons angefertigt, das Khnopff rezipierte.¹⁹⁴

4. 3. 6. Die letzte Stunde

Von dem Werk *The Hour*, das auf der ersten Ausstellung der *Wiener Secession* gezeigt und in der Dezemberausgabe von *Ver Sacrum* abgebildet wurde,¹⁹⁵ existieren drei sehr ähnliche Versionen. (Abb. 25 - Abb. 27) Thematisiert wird jeweils die Idee der „letzten Stunde“. Eine

¹⁹¹ Draguet 1995, S. 114: Ein Interesse, das Khnopff mit den Präraffaeliten teilte.

¹⁹² Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 312, Nr. 317.

¹⁹³ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 10.

¹⁹⁴ Hans Memling, *Porträt eines Italiensers mit einer römischen Münze* um 1480, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (dieses Werk war offensichtlich das Vorbild für Khnopffs Arbeit *Portrait d'homme d'après Memling* bzw. *Porträt eines Mannes nach Memling*, 1914, Privatsammlung) und Sandro Botticellis *Porträt eines Mannes mit einem Medaillon von Cosimo dem Älteren*, 1474, Florenz Uffizien (vermutlich Vorbild für *Halskette mit Medaillon*, 1899). Khnopff setzte sich aber auch mit der Kunst Van Eycks auseinander. Information in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 176. Siehe auch Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 319, Nr. 339 sowie S. 452, Nr. 339 und Draguet 1995, S. 114

¹⁹⁵ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 93. Abb. in *Ver Sacrum* 1898 b, S. 24.

dieser Zeichnungen befindet sich heute in einer Brüsseler Privatsammlung und ist Francis-Nancy Maquet (der Großmutter des derzeitigen Besitzers) und ihrem Mann Lucien Graux gewidmet. (Abb. 25) Im Jahr 1891 freundete sich Khnopff mit der Familie Maquet, die ursprünglich aus England kam und sich in Brüssel niederließ, an. Die drei Töchter der Familien, von denen Francis-Nancy (geb. 1874) die jüngste war, inspirierten Khnopff in der Schaffung seines weiblichen Ideals.¹⁹⁶

So schienen zwischen 1891 und 1900 mehrere Frauentypen in seinem Werk auf, für die die Maquet-Schwester Modell gestanden hatten. Die junge, äußerst zarte weibliche Figur im Werk *The Hour*, das ist Lily (geb. 1872). Die beiden anderen Ausführungen von *The Hour* werden im unteren Bereich durch eine Kartusche mit den Worten *Vulnerant Omnes Ultima Necat* (*Sie [die Stunden] verwunden alles, die Letzte tötet*) abgeschlossen. Eine davon befindet sich im Besitz des Kunsthauses Zürich (Abb. 26), die andere, die ursprünglich als Illustration zu einem Artikel Walter Shaw-Sparrows im *Magazine of Art* aus dem Jahre 1894 entstand, konnte bis heute nicht wieder gefunden werden. Dank der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* im Jahre 1898 existiert sie jedoch in Form einer Abbildung.¹⁹⁷ (Abb. 27) Zu den anderen beiden Exemplaren unterscheidet sie sich durch einige Details wie der Darstellung der Kleidung sowie einzelne Architekturzitate im Hintergrund.

Eine dieser Versionen war 1898 auf der *Wiener Secession* zu sehen,¹⁹⁸ wobei Ludwig Hevesis Beschreibung auf eine Version mit einer Kartusche hinweisen würde: „...Es liegt etwas wie Neckerei, die schmerzt, in jener einzelnen Figur: ‚die Stunde‘ (eigentlich, die letzte Stunde), die im Kirchturm am Glockenseile zieht. Jeder Strich ist da apart. Die Figur trägt bloß ein Hemde, aber die Schilderung aller Seltsamkeiten diesen einfachen Hemdes würde zu weit führen. Der rechte Arm ist bis über die Achsel bloß, um im Töten nicht gehindert zu sein

¹⁹⁶ Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 136: Die Heirat von Khnopffs Schwester am 8. April 1890 bedeutete einen Wendepunkt im Leben des Künstlers und er suchte nach neuen Modellen. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 101: Lily ist übrigens auch in Khnopffs berühmten Werk *Arum Lily* verewigt, das dank einer gehöhten Fotografie bekannt ist. Das Original davon ist ein Ölgemälde, das sich zuletzt in der Wiener Sammlung Mayer-Stametz befunden hat, die jedoch bei ihrem öffentlichen Verkauf im Jahre 2002 wieder auseinander gerissen wurde. Heute gilt das Werk leider als verschollen. Siehe dazu auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 281, sowie Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 265, Nr. 178.

¹⁹⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 101. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 281. In *Ver Sacrum* 1898 b, S. 24 ist die Zeichnung mit dem Zusatz „Mit Erlaubnis des *Magazine of Art*“ versehen, woraus hervorgeht, dass es sich hier um die von Khnopff für die englische Zeitschrift (Walter Shaw Sparrow, *A dissertation on Foreign Bells*, in: *The Magazine of Art*, London 1894) hergestellte Zeichnung handeln muss.

¹⁹⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 281. Siehe auch Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 265, Nr. 180.

(omnes vulnerant, ultima necat!); der linke Arm aber ist geharnischt, das ist der Schildarm, und wenn man seine Rüstung durch ein Mikroskop betrachtet, sieht man, daß sie aus lauter winzigen Glockenmotiven zusammengesetzt ist. Sinn bis ins Molekül, wie ja auch bei Menzel und Klinger. Wie Khnopff ein Kleinod anbringt, damit allein kann er verdutzen.“¹⁹⁹ Neben der von Hevesi genannten Aufschrift würden auch die von ihm geschilderten kleinen Glockenmotive am linken Arm der Dargestellten eher auf die sich im Besitz des Kunsthauses Zürich befindliche Version sprechen, wo diese kleinen Details deutlich besser zu sehen sind, als auf dem Exemplar, das Draguet zufolge nur eine Vorzeichnung und im übrigen vermutlich von Anfang an in Besitz von Francis-Nancy war.²⁰⁰ - Tatsache ist, dass Hevesi und den Lesern von *Ver Sacrum* zumindest eine Version mit Kartusche bekannt war.

Die letzte Stunde ist auch Thema der Zeichnung *Praeterunt et Imputantur* - die Stunden vergehen und werden uns angerechnet - die 1898 in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* als Illustration zu Hermann Bahrs kurzem *In Memoriam* auf Puvis de Chavannes abgebildet war.²⁰¹ (Abb. 61) Die Sanduhr, Versinnbildlichung der verstreichenden Zeit ist beinahe leer. Die Frau im rechten unteren Eck der Zeichnung scheint es eilig zu haben. Offenbar wird sie von starkem Wind umweht. Auch die Uhr des Glockenturms, die durch ihre schwarze Umrandung hervorgehoben wird, evoziert den Gedanken der Zeit. Das Ende ist nahe.²⁰²

Von dieser Darstellung existiert noch eine weitere Version (Abb. 62), die sich durch einige Details von dem in der *Ver Sacrum*-Ausgabe publizierten Exemplar unterscheidet. So ist dort die Frau im unteren rechten Bildfeld in einen viereckigen Kasten eingeschlossen und Vögel umkreisen wie Aasgeier die Spitzen der Türme. Bei dieser Zeichnung handelt es sich um das Original der Darstellung, das Khnopff 1894 für die Illustration zu einem Artikel von Walter Shaw Sparrow²⁰³ in der Zeitschrift *The Studio* nach Art einer Grafik leicht veränderte. Diese veränderte Version (Abb. 61) wurde auch als Illustration für die Zeitschrift *Ver Sacrum* verwendet.²⁰⁴

¹⁹⁹ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 34.

²⁰⁰ Draguet 1995, S. 123, Nr. 139.

²⁰¹ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 1.

²⁰² Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 279.

²⁰³ Walter Shaw Sparrow, *English Art and M. Fernand Khnopff*, in: *The Studio*, II, 1894, S. 203. Information in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 279.

²⁰⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, 279.

Ähnlich wie in der ersten Version von *Praeterunt et Imputantur* (Abb. 62) kreisen auch in dem für Pol de Mont hergestellten Frontispiz *Claribella*²⁰⁵ (Abb. 74) Vögel um einen Uhrturm und scheinen den nahen Tod zu verkünden. Im Vordergrund ist die Hauptfigur mit einem kostbaren Gewand und durch eine Tiara bekrönt im Profil dargestellt. Eine Abbildung dieser Zeichnung illustrierte 1900 eine Ausgabe von *Ver Sacrum*.²⁰⁶

4. 3. 7. Englisches Ideal

Die *Maske einer jungen Engländerin* (*Masque de jeune femme anglaise*) (Abb. 28) stellt die erste einer Reihe von idealisierten oder mythologischen Frauenskulpturen dar, die Khnopff in den 90er Jahren schuf. Das zeitlose Ideal der englischen Schönheit ist hier plastisch dargestellt. Die Gestalt wirkt regungslos und in sich selbst gekehrt. Der schlanke Hals ist von einem hohen Kragen umfasst. Wie sooft in Khnopffs malerischem Werk fehlt auch hier die obere Kopfpattie. Für die Modellierung dieser Maske wandte der Künstler die von den Engländern wiederentdeckte Technik des *Gessoduro* an. Dabei handelt es sich um eine leicht zu verarbeitende Mischung aus Gips und Leim, die beim Abkühlen fest wird. Die matte, leicht opake Oberfläche, die durch dieses Material entsteht, erinnert an halbdurchsichtige Wachsfiguren und eignet sich hervorragend zum Ausdruck von Starre und Regungslosigkeit. Durch den fahlen, opaken Farbauftrag wird dem fragilen Antlitz seine konkrete Sinnlichkeit genommen. Nach der Vollendung seiner in mehreren Versionen ausgeführten Maske fotografierte Khnopff sein Werk von vorne und von der Seite. Die so entstandenen Exemplare sollten ihm zu weiteren Studien des Plastischen dienen. Gezeigt wurde diese Arbeit auf der ersten Ausstellung der *Secession* im Jahre 1898. Eine Abbildung davon wurde in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* desselben Jahres publiziert.²⁰⁷

Da Khnopff Zeit seines Lebens nur ein einziges plastisches Werk in Marmor ausführte, kann es sich bei dem Werk *Buste de Marbre* (Abb. 29), das 1898 auf der ersten und 1900 nochmals auf der achten *Secessions*-Ausstellung in Wien präsentiert wurde, nur um die Arbeit handeln, die in der Literatur zuweilen auch mit *Eine junge Engländerin* oder *Haupt einer jungen Engländerin* betitelt wird. Obwohl in beiden einander sehr ähnelnden plastischen Werken das

²⁰⁵ Paul de Mont, *Claribella*, Utrecht 1893. Information in Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 279, Nr. 220.

²⁰⁶ *Ver Sacrum* 1900 a, S. 11.

²⁰⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 168. Siehe auch Draguet 1995, S. 135: Wachs verwendete Khnopff generell sehr häufig, wie eine Reihe von mit Wachs präparierten Zeichnungen und einige Pastelle beweisen. Es existiert eine zweite Fassung von diesem Werk, das sich in Privatbesitz befindet und die die Grundlage zweier gehöhter Fotos, die Khnopff in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Alexandre ausführte, bildete. Diese Fotos befinden sich in der Königlichen Bibliothek zu Brüssel. Die Abbildung in *Ver Sacrum* 1898 b, findet man auf S. 6.

Haupt einer englischen Idealschönheit dargestellt ist, entsteht durch die Verwendung von zwei verschiedenen Materialien doch ein deutlicher Unterschied in der plastischen Wirkung. Hier macht die Figur durch die Beschaffenheit des rohen Marmors des Sockels in Verbindung mit der feinen, matten Oberfläche des Gesichts und der zarten Polychromie noch einen viel zarteren, fragileren und idealisierten Eindruck. Der Lorbeerkranz, der das Haupt bekrönt, verleiht der jungen Engländerin den klassischen Eindruck einer Herme und ist auch auf den Fotos, auf denen Marguerite für das Werk *Un geste d'offrande* (*Eine Geste der Darbringung*, 1900) posiert, zu erkennen.²⁰⁸

„Seine farbige Plastik ist auch höchst eigenartig,“ schrieb Hevesi zu diesem Werk, „Eine ideale Frauenbüste zum Beispiel aus weißem Marmor - an der ihn [Khnopff] übrigens der dicht geschlossene Mund am meisten interessiert - ist mit Farbenspuren von auserlesenster Feinheit bedacht.“²⁰⁹

Im Ausstellungskatalog der fünften Werkschau der *Secession* werden die Arbeiten *Une jeune anglaise* (*Eine junge Engländerin*) und *Étude de tête anglaise* (*Englischer Studienkopf*) angegeben.²¹⁰ - Im Œuvre Khnopffs existieren zahlreiche Werke, die diesen oder einen sehr ähnlichen Titel tragen. Draguet bezeichnet eine der auf der fünften *Secessions*-Ausstellung gezeigten Arbeiten mit *Un masque de jeune anglaise* (*Maske einer jungen Engländerin*).²¹¹ Ich bezweifle allerdings, dass es sich dabei um dasselbe Werk handelt, das schon auf der ersten Ausstellung der *Secession* zu sehen gewesen war, denn die fünfte Ausstellung war vor allem den graphischen Werken verschiedener Künstler gewidmet.²¹²

Eines der beiden Werke konnte jedenfalls ausfindig gemacht werden. Es handelt sich dabei um die Arbeit *Une tête de jeune fille anglaise* (*Haupt einer jungen Engländerin*) oder auch *Gesicht einer Engländerin* (Abb. 46), die nach der Ausstellung in Wien für die kaiserliche Sammlung erworben wurde und die sich heute in der Grafischen Sammlung der Albertina in

²⁰⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 93 und S. 95. Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 169: Die Fotos befinden sich in Besitz der Königlich-Belgischen Kunstmuseen in Brüssel, AACB, Inv. Nr. 1772-1774. De Croës und Ollinger-Zinque (Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 162) zufolge hätte sich diese Skulptur ursprünglich in Besitz des Industriellen Adolphe Stoclet befunden. Für eine Abbildung einer Version des Werks *Un geste d'offrande* sowie Fotografien, die Marguerite für diese Arbeit posierend zeigt, siehe Draguet 1995, S. 94, Nr. 103.

²⁰⁹ Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 35.

²¹⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 95 und Kat. Ausst. Secession 1899, S. 46.

²¹¹ Draguet 2004, S. 336.

²¹² Kat. Ausst. Secession 1899.

Wien befindet.²¹³ Die Zeichnung wurde in Rötelfarbstift ausgeführt, die Augen der Dargestellten sind blau hervorgehoben.²¹⁴ Es hat den Anschein, als hätte den Künstler hier hauptsächlich die Darstellung des üppigen roten Haars interessiert. In diesem Sinn erinnert die Zeichnung stark an die 1899 ausgeführte Kaltnadelradierung *Étude de cheveux (Haarstudie)* (Abb. 52).

4. 3. 8. Starres Antlitz: Medusa und Maske

Medusendarstellungen treten häufig in Khnopffs Œuvre auf, wie auch Ludwig Hevesi bemerkte: „Er liebt ja die Medusenhäupter. Da hängt eines, bleich, wie zu Marmor erstarrt, mit weißen Augen; von den herabhängenden Schlangen, die seine Locken bilden, krümmt sich eine unten in die Höhe und leckt an dem blutdurchtriefenden Durchschnitt des Halses.“²¹⁵ Von *Le sang de Méduse (Blut der Medusa)* (Abb. 30) gibt es mehrere Versionen, darunter eine Lithographie und eine farbige Zeichnung. Im Katalog der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* ist dem Werk der Zusatz „Aquarell“ beigefügt.²¹⁶

Laut Louis Dumont-Wilden befand sich eine der Arbeiten 1907 in Besitz der Sammlung Mayer Stametz in Wien.²¹⁷ De Croës und Ollinger-Zinque fügen hinzu, dass es sich bei diesem Werk nicht um die Version in Farbstift gehandelt haben kann, da Khnopff dieses Exemplar bis zu seinem Tod bei sich selbst aufbewahrt hielt.²¹⁸ Das Werk, das Teil der Sammlung Mayer Stametz war, gilt heute als verschollen.²¹⁹ – Ich vermute, dass es sich hierbei um die Aquarell-Version handelte, die 1898 auf der ersten *Secessions*-Ausstellung zu sehen war und die dort offensichtlich von dem Wiener Sammler gekauft wurde.

Die *Medusa* war in der griechischen Mythologie ein angsteinflößendes und zugleich faszinierendes Wesen, das einen Frauenkörper mit goldenen Flügeln, Schlangenhaar und Wildschweinzähnen besaß und dem schließlich von Perseus das Haupt abgeschlagen wurde. Wer ihm in die Augen blickte, wurde zu Stein.²²⁰

Die mythologische Gestalt in *Blut der Medusa* ist mit ihren traditionellen Merkmalen, ein abgetrenntes Haupt, schöne Gesichtsformen und Schlangenhaar, ausgestattet. Unter ihrem rumpflosen Hals fliegt Pegasus empor, der laut Legende aus dem Blut der Medusa geboren

²¹³ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 88.

²¹⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 138.

²¹⁵ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 32.

²¹⁶ Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898, S. 36.

²¹⁷ Dumont-Wilden 1907, S. 72.

²¹⁸ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 313, Nr. 318 und 319.

²¹⁹ Ebenda.

²²⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 240.

wurde (daher der Titel des Bildes). Das geflügelte Pferd gilt als Sinnbild des schöpferischen Geistes, der aktiven Inspiration. In diesem Sinn sind auch die geöffneten Augen in Verbindung mit dem geschlossenen Mund als aktives Schweigen im Zustand der Inspiration zu verstehen.²²¹

Der größte Teil des Blattes wird durch die Darstellung des Antlitzes, dessen Stirn kurz über den Augenbrauen vom oberen Bildrand überschritten ist, eingenommen. Dadurch wird gerade das Schlangenhaar, das Hauptmerkmal der Medusa, bei Khnopff in den Hintergrund gedrängt.²²² „Er schneidet die Natur oben und unten ab, wie es ihm beliebt; manchen Kopf sogar unter den Augen. Er umschneidet die Erscheinung, nach seiner eigenen Regel vom goldenen Schnitt. Oft tut er es, um in seinen kleinen Formaten so viel als möglich unterbringen zu können,“ bemerkte 1898 auch Ludwig Hevesi.²²³

Die zu kleinen Pupillen sowie die schweren Augenlider deuten darauf hin, dass es sich um ein sterbendes Wesen handelt. Durch die Starre und Emotionslosigkeit haftet dem Antlitz etwas sehr Maskenhaftes an. Die tatsächliche Bedeutung dieses Beschneidens des Bildes konnte nicht restlos geklärt werden. Zumeist sieht die Forschung darin die Betonung des instinkthaften Wesens der Frau. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass eine ganze Reihe der Werke, die im oberen Bereich scheinbar willkürlich vom oberen Bildrand überschritten sind, wie das zum Beispiel auch bei *La défiance (Argwohn)* (Abb. 36) der Fall ist, tugendhafte Frauengestalten darstellen, die moralisierend für die keusche Liebe stehen.²²⁴

Khnopff weicht hier also von dem traditionellen Schema der Medusendarstellung ab und bringt das Werk in einen neuen ikonografischen Kontext. Weder die Rezeption eines bereits bekannten Bildtypus, noch die Assoziation einer *femme fatale* scheinen für Khnopff bei dieser Arbeit von Bedeutung gewesen zu sein. Eher wirkt die Darstellung wie ein Sinnbild der Einsamkeit und Innerlichkeit, worauf auch die sehr dünnen, fest verschlossenen Lippen, die Körperlosigkeit des abgetrennten Hauptes und die kleinen Pupillen der Augen deuten würden.²²⁵

²²¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 57 - S. 59.

²²² Ebenda.

²²³ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 33.

²²⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 57 - S. 59.

²²⁵ Ebenda: Neben *Blut der Medusa* schuf Khnopff auch weitere Medusendarstellungen wie beispielsweise ein bronzenes *Medusenhaupt*, das mit seinem weit aufgerissenen Mund und dem wilden Schlangenhaar vielmehr dem klassischen Typus der Medusendarstellung entspricht und von einer für Khnopff ungewöhnliche Dynamik

Auch die Bedeutung der *Maske (Un masque)* (Abb. 31), die auf der ersten Werksschau der *Secession* im Jahre 1898 zu sehen war und die in einer Ausgabe von *Ver Sacrum*²²⁶ desselben Jahres abgebildet wurde, kann nicht völlig enträtselt werden. Oft wird dieses Werk in der Literatur als Medusa gedeutet. Knopff führte diese Maske mehrfach in verschiedenen Materialien aus. Die Version aus Elfenbein und Bronze konnte bis heute nicht wieder gefunden werden. Daneben existieren jedoch noch Ausführungen in polychrom gefasstem Gips, von denen sich eine Fassung in Besitz der Hamburger Kunsthalle befindet. Eine andere Version befand sich 1987 in der Sammlung Wolf Uecker in Lausanne und stammte ursprünglich aus einer Wiener Privatsammlung.²²⁷

Sowohl die *Maske*, als auch die *Büste des Hypnos* müssen für Knopff eine enorme Bedeutung gehabt haben, denn er richtete ihnen jeweils einen bevorzugten Platz in seinem Künstlerhaus ein.²²⁸ Die *Maske* befestigte der Künstler meist an einer blauen Säule, auf deren oberen Ende er eine zarte Blumenvase stellte.²²⁹ (Abb. 86)

Welche dieser Versionen nun in Wien ausgestellt war, verrät uns der Bericht Ludwig Hevesis: „Auf jener lapolauen Säule steht eine kleine mattblaue Glasvase, und es hängt daran jene so überaus intrigante Maske mit tiefblauen Schläfenflügeln. In dem Glase lehnt ein grünes Reis, und um das ganze Antlitz schlingt sich goldener Lorbeer, und goldene Blumen hängen in die Stirne herein. Es ist ja nicht verboten, sich auch bei diesem Stilleben etwas zu denken; aber notwendig ist es nicht. In Brüssel war die Maske, die bloß ein Gipsmodell ist, voriges Jahr in Elfenbein, Goldbronze und blauem Email auf einer Säule aufgepflanzt und wirkte wie eine moderne Medusa.“²³⁰

und Expressivität geprägt ist. Weiters existiert das Werk *Schlummernde* beziehungsweise *Schlafende Medusa*, das auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung im Jahr 1900 zu sehen war. Siehe dazu das Kapitel 4. 3. 10.

²²⁶ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 4.

²²⁷ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 305, Nr. 297- Nr. 300. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 61: Weiters existiert eine Studie in China-Tusche sowie Fotos der Elfenbein-Bronze-Version, die vom Künstler überarbeitet wurden.

²²⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 62: So taucht die *Maske* beispielsweise auch in seinem 1902 entstandenen Gemälde *Secret-Reflet (Geheimnis-Spiegelung)* auf, wo sie allerdings nur mehr einen Flügel besitzt, was wiederum an den einflügeligen Hypnoskopf erinnert, den Knopff auch in einer Reihe von anderen Werken, wie zum Beispiel *Un aile bleu (Ein blauer Flügel)* wiedergab. Sowohl im großen Atelier, das eher als Inspirationsraum fungierte, als auch im kleinen Atelier, seinem eigentlichen Arbeitsraum, befand sich eine dieser *Hypnos-Büsten*. Die *Maske* hingegen befand sich vor dem Aufgang zum großen Atelier in einem kleinen, erkerartigen Anbau des Flurs.

²²⁹ Vermutlich ist auch das der Grund, warum im Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898 (S. 36) das Werk mit „*Eine Säule*“ betitelt ist.

²³⁰ Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 32.

Tatsächlich erinnert nun diese Gipsskulptur in ihrer Starre, ihrer Frontalität, ihrem blassen Inkarnat und dem solitären Haupt an das maskenhafte Antlitz in *Das Blut der Medusa*.

Der das Haupt bekrönende Lorbeerkranz und die Flügel zu beiden Seiten des Gesichts betonen die Autonomie gegenüber einem Körper. Wenn man die Skulptur mit einer Medusa vergleicht, fällt das Fehlen der Schlangen auf. Anstelle von Haaren, ist das Haupt mit Blüten bedeckt, was mit der versuchten Negierung des Instinkhaften (langes Haar steht für Sinnlichkeit) in Zusammenhang stehen könnte. Der Lorbeerkranz steht mit seiner apollonischen Eigenschaft als Metapher für den Künstler, die Flügel gelten als Symbol der Inspiration. Die Betonung der Autonomie des Hauptes könnte man also als Versinnbildlichung des Geistes verstehen.²³¹

4. 3. 9. Sinnlichkeit: Die Lippen

Bei Knopff hatte der Mund in seiner Aussagekraft eine größere Bedeutung als die Augen. Die fest verschlossenen (manchmal blassen) Lippen, die wie bei *Le sang de Méduse (Blut der Medusa)* (Abb. 30) oft beinahe zu einem Strich reduziert sind, deuten auf ein introvertiertes Wesen hin.²³² Die dünnen roten, leicht geöffneten Lippen hingegen, die oft sogar die Zähne der Dargestellten hervorblitzen lassen, wie das etwa bei *Les lèvres rouges (Rote Lippen)* (Abb. 32) der Fall ist, stehen bei Knopff für Sinnlichkeit. „Auch das ist sinnlich“, kommentierte Ludwig Hevesi das auf der ersten *Secessions*-Ausstellung gezeigte Werk, „aber es liegt etwas Vampyrhaftes Blutsaugerisches in all dieser Sinnlichkeit Knopffs. ‚Rote Lippen‘ nennt er ein solches Gespenst. Mitunter steigert sie sich zu dämonischem Vollblut, wie in der farbigen Statue ‚Vivien‘, präraffaelitischen Angedenkens.“²³³ Knopff war von dem Effekt, den man durch das Zeichnen auf Fotopapier erzielen konnte, fasziniert. Durch die rauhe Oberfläche dieses Materials entstand die leicht verschwommene, aurahafte Atmosphäre um das Antlitz der Dargestellten.²³⁴

Es existieren mehrere Versionen dieses Werks, darunter auch eine Reihe von gehöhten Fotografien. Knopff benutzte die Fotografie nämlich nicht nur als Hilfsmittel zur naturgetreuen Wiedergabe, sondern er besaß auch die Eigenheit, seine eigenen Werke zu fotografieren, um sie anschließend mit Farbstift oder verschiedenen anderen Materialien weiter zu bearbeiten, zu signieren und so sozusagen ein neues Original zu schaffen, wodurch

²³¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 61.

²³² Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 56. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 160.

²³³ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 35.

²³⁴ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 304, Nr. 294 und Nr. 195.

es in der Literatur auch häufig zu Verwechslungen dieser Arbeiten kam.²³⁵ Das Werk *Rote Lippen* war den Wienern auch durch eine Abbildung in der Zeitschrift *Ver Sacrum*²³⁶ bekannt.

Einen „behexenden Genußkopf auf einem Rumpf, der sich im Tanze wiegt“, nennt Hevesi die Skulptur *Vivien*.²³⁷ (Abb. 33) „Die Figur ist in der Schenkelmitte abgeschnitten, aber auch halbe Dämonen tanzen, wie zerstückelte Seetiere in jedem Abschnittel das nämliche Leben davotragen.“²³⁸ - *Vivien* ist eine polychrom gefasste Gipskulptur (ausgeführt in der *Gessoduro*-Technik), die die niedliche Hexe in Tennysons *Königsidyllen* darstellen soll, die Merlin sein Zauberbuch wegnimmt.²³⁹ Dieses Buch, geschrieben auf eine Muschelschale, presst die weibliche Gestalt mit dem langen, roten Haar hier im Tanz an ihre Brust.²⁴⁰ „...Dieser langsame mystische Tanz, bloß mit dem Torso, und dazu dieses Spiel des offenen Mundes und der Nasenlöcher, ...was sie ihm [Merlin] in dem Moment sagt, die Berückerin, ist sehr einfach. ‚Imbécile!‘ sagt sie ihm,“ schreibt Hevesi 1898.²⁴¹ Heute befindet sich das Werk, das auf der ersten Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* zu sehen war und das in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* im selben Jahr abgebildet war, in der Österreichischen Galerie im Belvedere in Wien.²⁴²

Der Mund mit den dünnen, leicht geöffneten Lippen, die den freien Blick auf die Zähne der Dargestellten gewähren, scheint Khnopff auch im Werk *Le petit sceptre (Das kleine Szepter)* (Abb. 45), das im Jahre 1900 im Gebäude der *Secession* ausgestellt war, am meisten interessiert zu haben. Nicht selten stattete der Künstler seine weiblichen Gestalten mit verschiedenen Attributen aus, deren Bedeutung dem Betrachter nicht erklärt wird. Während das Schwert meist zur Verteidigung der Einsamkeit und der Asexualität im Sinne des idealen Zustandes der Vollkommenheit steht,²⁴³ kann die Funktion des kleinen, subtilen Gegenstandes in *Le petit sceptre (Das kleine Szepter)* nur durch den Titel des Werkes erraten werden. Im

²³⁵ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 136.

²³⁶ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 8.

²³⁷ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 35.

²³⁸ Ebenda.

²³⁹ Ebenda.

²⁴⁰ Ebenda. Siehe dazu auch Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 42.

²⁴¹ Hevesi 1906, S. 34f.

²⁴² Dort wird *Vivien* mit *Halbfigur einer Nymphe* angegeben. Siehe Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 447, Nr. 281. Abb. in *Ver Sacrum* 1898 b, S. 11.

²⁴³ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 30 und S. 172.

Zentrum der Arbeit, von der heute nur mehr eine Schwarz-Weiss-Abbildung existiert,²⁴⁴ ist das Antlitz einer jungen Frau dargestellt. Der obere, der untere und der rechte Bildrand überschneidet die Frau so, dass gerade ihr Gesicht in dem für sie vorgesehenen Bildfeld Platz findet und es dadurch greifbar nahe erscheint. Die Bildhälfte zur Linken der Figur wird durch deren üppige Haarpracht ausgefüllt, während im unteren Teil offenbar eine nicht genauer bestimmbare Blume dargestellt ist. Ein ähnlicher kleiner, szepterartiger Gegenstand ist auch im Werk *Le pommeau bleu (Der blaue Knauf, 1912)*²⁴⁵ abgebildet. Das Hauptinteresse des Künstlers scheint jedoch den großen, den Betrachter direkt anblickenden Augen und dem geöffneten Mund gegolten zu haben. Eine Abbildung von *Das kleine Szepter* wurde 1900 auch in einer Ausgabe von *Ver Sacrum* publiziert.²⁴⁶

Die Zeichnung *La Diffidence* (Abb. 65), in der Literatur auch mit *Der Argwohn* oder *Die Lilie* bezeichnet, befand sich lange Zeit in der Sammlung Théodule de Grammont-Croy in Paris und galt seit 1929 als verschollen. Dank einer Reihe gehörter Fotografien war die Darstellung aber die ganze Zeit über bekannt. Nun ist das Original dieser 1893 entstandenen Zeichnung, von der eine Abbildung in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* 1898 publiziert wurde, aber wieder aufgetaucht.²⁴⁷

Für diese Darstellung stand Lily Maquet Modell.²⁴⁸ Mit ihren großen Augen tritt sie in direkten Blickkontakt mit dem Betrachter. Ihre fest verschlossenen Lippen deuten auf Selbstgenügsamkeit und Abweisung hin. Die mystische, aurahafte Atmosphäre um das Antlitz erinnert dabei stark an das Werk *Rote Lippen* (Abb. 32), das gewissermaßen als Gegenstück gelten kann. Im Vordergrund der Zeichnung ist eine große weiße Lilie, unter anderem Symbol der Reinheit und Unschuld, dargestellt, die auch in einer Reihe von anderen Werken, wie zum Beispiel in *Solitude (Einsamkeit)* (Abb. 37) und vielleicht in *Le petit sceptre (Das kleine Szepter)* (Abb. 45) auftaucht. Demnach könnte sie als Attribut eines tugendhaften Wesens, das für die geistige, ideale Liebe steht, gedeutet werden.

²⁴⁴ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 320 Nr. 340: Es sind keine Details über die Ausführungstechnik des Werkes bekannt und auch der Aufbewahrungsort des 1899 entstandenen Werkes konnte nicht ausfindig gemacht werden.

²⁴⁵ Abb. in Draguet 1995, S. 377, Nr. 367.

²⁴⁶ *Ver Sacrum* 1900 b, S. 39.

²⁴⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 136.

²⁴⁸ Ebenda.

Eine für Khnopff höchst ungewöhnlich aggressive, erotische Sensualität strahlt hingegen die in Röteln ausgeführte Zeichnung *Istar*²⁴⁹ (Abb. 66) aus. *Istar*, in der antiken Mythologie die Göttin der Liebe und des Krieges, ist die Hauptfigur aus Péladans fünftem Roman über die romanische Dekadenz,²⁵⁰ für den Khnopff das Frontispiz schuf. Nicht klar ist, ob die Dargestellte sich in Trance befindet oder ob sie gerade stirbt. Ihre Augen sind geschlossen, der Mund leicht geöffnet, die Hände an einer Bronzeplatte mit der Aufschrift *Iustitia* festgebunden. Unheimliche Tentakel umfassen ihren Schoß. Statt tugendhafter Keuschheit hat Khnopff hier erotische Extase dargestellt. Trotz seiner Verehrung für das geschlechtslose Ideal des Androgynen, verachtete Péladan die Sinnlichkeit nicht. Sexualität stand bei ihm als Metapher für höhere Schönheit, deren Endziel es allerdings war, spirituelle Bedürfnisse zu befriedigen.²⁵¹

4. 3. 10. Der Androgyn: Die Sphinx

Das Werk *Venus* (Abb. 34), das auf der ersten *Secessions*-Ausstellung präsentiert und in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* abgebildet wurde,²⁵² zeigt eine Venusstatue auf einem viereckigen Sockel, der aus einem unabsehbar tiefen Abgrund emporragt. „Die Seiten des Sockels sind mit lugubren Figuren verziert; eine verwitterte Tafel mit kaum lesbaren Schriftzügen lehnt daran; auch an den Wänden des Abgrundes sieht man da und dort Buchstaben, die man nicht deuten kann, dazwischen ein verblichenes Bild, das ein byzantinischer Heiliger gewesen sein kann. Dicht neben der Statue steht eine blaue Säule, die vielbesprochene lapisblaue Säule Khnopffs, die auf noch etlichen Bildern vorkommt, und die er sogar in nature hiehergeschickt hat,“ schrieb Hevesi am 24. April 1898 über das Bild.²⁵³

Tatsächlich ist diese blaue Säule in einer ganzen Reihe von Khnopffs Werken wie zum Beispiel auch in *Des Caresses (Liebkosungen)* (Abb. 35) wiederzufinden. Blau war offenbar Khnopffs Lieblingsfarbe. Als er sich aufgrund seiner Teilnahme an den Veranstaltungen der *Secession* in Wien aufhielt, verbrachte er die meiste Zeit in den Museen. Zwei Vormittage lang besuchte er die Grafische Sammlung der Albertina, wo er sich kaum von den Zeichnungen Dürers und Rembrandts trennen konnte. Ansonsten suchte er aber hauptsächlich Sammlungen mit Exponaten in blauer Farbe auf, wie Ludwig Hevesi berichtete: „*A la recherche du bleu* geriet er im kaiserlichen Kunstmuseum auf die herrliche Sammlung von

²⁴⁹ Das Werk war in *Ver Sacrum* 1898 b, S. 14 abgebildet.

²⁵⁰ Joséphin Péladan, *Istar*, Paris 1888. Siehe dazu Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 139 sowie Draguet 1995, S. 416f.

²⁵¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 28 und S. 273.

²⁵² *Ver Sacrum* 1898 b, S. 13.

²⁵³ Hevesi 1906, S. 30f.

Kunstwerken aus Lapis Lazuli. Dann im Naturhistorischen Museum auf ganze Sammlungen von blauen Schmetterlingen, blauen Schlangen, blauen Vögeln. ‚*Des bleus magnifiques*‘ schwelgte er noch in der Erinnerung.²⁵⁴

In der Zeichnung (Abb. 34) liegt hinter der Venus am Rande des Abgrundes eine hochbusige Löwensphinx, deren starren Totenkopf eine Tiara krönt. Im Vordergrund hebt sich die Venus marmorweiß von ihr ab. Völlig ungewöhnlich ist für eine Darstellung der Schönheitsgöttin der kleine, etwas rundliche Kopf der Figur, deren dichtes, schwarzes, knabenhaft kurzes Haar über den Augen wagrecht abgeschnitten ist. Hervorgehoben ist die Figur durch den sie umfangenden Heiligenschein.²⁵⁵

Zwar existiert kein Werk mit dem Titel *Venus* im Œuvre Khnopffs, aber Hevesi liefert uns sogleich des Rätsels Lösung: „Gleich das soeben besprochene Blatt ist nichts anderes als ein Titelbild, eines der so beliebten Frontispices, die man im nächsten Jahr wütend sammeln wird, die von Rops voran. Es wurde für ein Buch des ‚Sâr‘ Joséphin Péladan gemacht; ‚le vice suprême‘ heißt es.“²⁵⁶

Von dieser Illustration für Péladans Roman *Le Vice suprême (Das höchste Laster)*,²⁵⁷ der sowohl mystische Liebe thematisiert, als auch unheilvolle Warnungen über den Verfall der romanischen Völker verkündet, existierte bereits eine erste Version, die auf dem Salon der Gruppe *Les XX* von 1885 ausgestellt gewesen war, die aber aufgrund eines unliebsamen Zwischenfalls der Zerstörung zum Opfer fiel.²⁵⁸

²⁵⁴ Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 32.

²⁵⁵ Ebenda.

²⁵⁶ Hevesi 1906, S. 31. Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 272f: Félicien Rops (1833-1898) war ein belgischer Zeichner und Radierer.

²⁵⁷ Joséphin Péladan, *Le vice suprême*, Paris 1884 aus der Reihe *La décadence latine*.

²⁵⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 28 und S. 198: Die Schauspielerin Rose Caron hatte sich nämlich sehr zu ihrem Missfallen in den Zügen der dargestellten Figuren wiederzuerkennen geglaubt. In heldenhafter Geste zeriss Fernand Khnopff daraufhin sein Werk vor den Augen der Besucher. Dabei hatte Khnopff aber nicht an seinen Auftraggeber Péladan gedacht, der erbost über die Situation einen Brief an den Direktor der Zeitung *La Réforme* schrieb, der von ermunternder Direktheit ist: „Ein Schauspielerinnenhaupt ist ein Haupt, das jedem zur Verfügung steht...Ein Künstler hat das Recht, sich sein Modell zu nehmen, wo er es sieht, sei es auch in der Gosse, und es ist nun einmal eine Tatsache, dass der flämische Gustave Moreau ein Meisterwerk geschaffen hat, SEIN Meisterwerk... Dass ein Künstler sein Werk zerreißt, um einer Schauspielerin zu Willen zu sein, dafür gibt es keine zivilisierten Worte. Und die Dummheit dieser Frauen übertrifft noch ihre Würdelosigkeit. Dank des Werkes von Khnopff und mir könnte dieses Weib ihre Zeit überdauern. Wir boten ihr Unsterblichkeit, sie will einen Skandal...Ich habe Monsieur Khnopff deutlich gemacht, dass er sein Werk einer Verrückten geopfert hat, der es nicht gehörte; er hat die belgische Kunst eines Meisterwerks beraubt und mich einer glänzenden Illustration zu meinen Ideen. Um eine Schauspielerin nicht zu verärgern, kränkt man einen Schriftsteller!“ Der Brief befindet sich in Besitz der Königlich-Belgischen Kunstmuseen Brüssel AACB, Inv. Nr. 4700. Nach diesem kurzen, dramatischen Aufbrausen aller Gemüter fertigte Khnopff eine neue Zeichnung an, die 1886 zum ersten Mal in Brüssel und zwei Jahre später in Wien zu

Sowohl die Venus, als auch die Sphinx stehen für eine heidnisch-religiöse und philosophische Haltung gegenüber der Natur und dem Fleische, dem Péladan zufolge ein Priester, Künstler oder Magier widerstehen muss.²⁵⁹

Bei *Des Caresses (Liebkosungen)* (Abb. 35) handelt es sich um das berühmteste Werk Knopffs. Nachdem es auf der ersten *Secessions*-Ausstellung zu sehen war, wurde es sofort von Wilhelm Zierer aus Wien gekauft. Erst 1956 kam es in den Bestand des Museums in Brüssel. Das eigentliche Thema der Darstellung ist wohl der Kampf zwischen Sinnlichkeit und einem Leben in heldenhaftem Idealismus. Vor einem Hintergrund aus Marmor und einer roten antiken Landschaft, schmiegt sich der androgyne Ödipus an das Haupt einer Sphinx, die in der ungewöhnlichen Form einer Gepardin mit einem menschlichen Kopf dargestellt ist. In Zusammenhang mit dem Okkultismus des 19. Jahrhunderts, stellte Ödipus auch oft den Seher oder Magier dar.²⁶⁰

„Ein Prachtstück Knopffscher Kunst, diese Leopardensphinx,“ schreibt Ludwig Hevesi, „die so sprungbereit auf der Hinterhand sitzt und in deren Frauengesicht alles lauert; selbst die Augen scheinen sich zu ducken unter ihren fast geschlossenen Lidern. Der Leopard war im Mittelalter eines der Symbole der Wollust. Übrigens ist dieser Leopard gar keiner, sondern ein Gepard. Das sei nämlich unter allen wilden Tieren das schlangenhähnlichste, *le plus rampant*; und gar nicht wegen seiner mystischen, sondern wegen seiner plastischen Eigenschaften habe er [Knopff] es gewählt. Wie denn überhaupt gar nicht hinter allem, was er macht, Gott weiß was stecke.“²⁶¹

Tatsächlich lässt die Darstellung des Hermaphroditen in Zusammenhang mit der Sphinx und der Fantasielandschaft mit blauen Säulen und kabbalistischen Inschriften, die entfernt an

sehen war. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 273: Zwar zeigte sich Péladan über Knopffs neue Ausführung sehr zufrieden. Verwendet wurde für die Veröffentlichung des Buches aber doch das Frontispiz von Rops, der Péladans bevorzugter Illustrator war. Für die Originalversion Péladans Brief auf Französisch siehe Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 230. Nr. 78 und 79.

²⁵⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 28. Zur Bedeutung des Androgynen in der Kunst des Symbolismus siehe auch Kat. Ausst. Neuer Berliner Kunstverein/Kunsthalle Hannover 1986, S. 75 – S. 112.

²⁶⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 27 und S. 237: Zu Unrecht trug das Bild lange Zeit den Titel *Kunst*. Siehe dazu auch Wiltschnigg 2001, S. 78f.

²⁶¹ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 34. Zur Bedeutung der Sphinx siehe auch Karentzos 2005, S. 119 – S. 125: Das Zwitterwesen verkörpert eine Verbindung von Wollust und Tod und steht für das Rätsel der Weiblichkeit, das durch den Helden (zum Beispiel Ödipus) überwunden werden muss.

Hieroglyphen erinnern, verschiedene Interpretationen zu. Ist hier Macht, Zurückhaltung, Verführung dargestellt? Handelt es sich um die bildhafte Umsetzung des Mythos' von Ödipus und der Sphinx? Oder stellt sich Khnopff mit seiner unerreichbaren Muse, seiner Schwester dar?²⁶²

Man fragte Khnopff über die Bedeutung dieses Werkes und er antwortete, es sei viel weniger mysteriös, als man meine. Es handle sich um eine Allegorie: Der Mensch vor der Wahl zwischen Vergnügen oder Macht. „Da ich einmal als Symbolist katalogisiert bin,“ meinte der belgische Künstler, „will man in allem einen geheimen Sinn spüren. Wie ich zu den Dingen komme, wo der Ausgangspunkt ist, weiß ich oft selbst nicht. Ich schaffe mir meine eigene Welt und gehe in ihr spazieren. Eine Welt...ich weiß nicht, eine rosige Welt, wie die rosenrote Heidekrautlandschaft da im Gepardbilde. Man hat mich einmal um meine Ansicht über die Kunst befragt und meine Antwort war: *L'art est une ivresse de première classe*...Was die beiden blauen Kleinode an der Brust des Jünglings sollen? [Die Brustwarzen] Nun, Sie sehen, es sind damit zwei störende Punkte auf der Haut verdeckt. Ich wollte das Nackte als eine Art feines Gewand darstellen, der schöne, aufrichtige Ton der Haut sollte wie ein glattes Kleid von vornehm matter Farbe wirken, und dazu habe ich alle Teile, die sich auf organische Verrichtungen beziehen, verdeckt.“²⁶³

Obwohl das Gemälde *Avec Verhaeren. Un ange* (Abb. 67), das in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* abgebildet wurde, nie als Illustration gedacht war,²⁶⁴ wurde es einige Male als Frontispiz verwendet und reproduziert. Wie Gustave Moreau zeigte auch Khnopff häufig den Kampf zwischen der Sphinx und einem Heiligen oder Helden. Mit dem Kopf und Flügeln, die das Ideal verheißen, und dem Körper eines Monsters steht die Sphinx für die fatale Anziehungskraft des Natürlichen. Die Sphinx in *Mit Verhaeren. Ein Engel* ist mit dem Körper eines Tigers und dem Kopf einer Frau ausgestattet. Sie wird vom androgynen Kriegerengel berührt. Die beiden Figuren stehen auf einem tempelartigen Bau, ihre Silhouetten heben sich vom dunklen Sternenhimmel ab. Zwischen den Kolonnaden sind „kabbalistische Buchstaben“ eingefügt, die an alte Kulte erinnern. Während die Sphinx eine animalische Sexualität ausstrahlt, wird beim Engel der Körper durch die Panzerung völlig verleugnet.²⁶⁵

²⁶² Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 237.

²⁶³ Fernand Khnopff zit. n. Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 34.

²⁶⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 274: Selbst Verhaeren hat dieses Werk auch nie für eine seiner Veröffentlichungen verwendet.

²⁶⁵ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 27. Siehe dazu auch Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 35.

Bei der *Schlafenden* beziehungsweise *Schlummernden Medusa* (*Sleeping Medusa*) (Abb. 48) handelt es sich um die erste Medusen-Darstellung, die Khnopff geschaffen hat. In Wien war das Werk allerdings erst auf der siebenten Ausstellung der *Secession* im Jahre 1900 zu sehen. Dargestellt ist ein mythologischer, großer Vogel mit menschlichem Antlitz, das androgyne Züge aufweist. Mit dem Rücken zum Betrachter sitzt die Medusa wohl in nächtlicher Finsternis auf einem künstlich wirkenden, kahlen Felsen. Den Kopf hält sie nach links gewendet, ihre geschlossenen Augen und der Mund erwecken den Eindruck einer Schlafenden. Anstelle des Schlangenhaares, Sinnbild der Verführung und des Lasters, trägt ihr Haupt Federn und ist von einer bräunlichen Aura umgeben, die mit der Farbe ihres Federkleides übereinstimmt. Es handelt sich hierbei um die einzige bekannte Medusen-Darstellung dieser Art. Weder im antiken Mythos, noch in der traditionellen Überlieferung der bildenden Kunst wird von einer solchen Gestalt berichtet.²⁶⁶

In Khnopffs *Schlafender Medusa* wurden jegliche sinnlich-erotischen Verweise vermieden, der Körper durch den riesigen, dem Betrachter mit dem Rücken zugewandten Vogelleib völlig negiert. Das hier dargestellte Mischwesen erinnert vielmehr an Sirenen oder Harpyien, die, wie die Medusa, als todbringende Wesen aus der Antike von den Symbolisten übernommen und zum Typus der *femme fatale* umgewandelt wurden. In dieser Darstellung aber wurden sämtliche lasterhaften Implikationen zugunsten einer Atmosphäre von Innerlichkeit und Introvertiertheit vermieden.²⁶⁷

Die Vogelgestalt der Medusa erinnert aber auch an einen Adler, der in den meisten Kulturen als Symbol des Guten und des Göttlichen verehrt wird. Die Schlange hingegen steht meist für

²⁶⁶ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 54: Dem Mythos nach bedeuten die geschlossenen Augen, dass ihr Blick in diesem Zustand nicht versteinern kann. In einer anderen Variante des antiken Mythos versteinert der Betrachter jedoch beim bloßen Anblick der Medusa. Weiters - heißt es - ist die Medusa im Schlaf dem tödlichen Schwerthieb Perseus' ausgeliefert. Es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob hier tatsächlich eine Aura dargestellt ist, oder ob es sich dabei nicht um die Form eines stark verdunkelten Mondes oder einen anderen Himmelskörper handelt. Aus der Fülle an antiken Überlieferungen haben sich zwei Erzähltraditionen herausgebildet: Zur älteren der beiden gehören Homers Epen *Ilias* und *Odysseus*. Die antiken Dichter Hesiod (*Theogonie*), Pindar (*Olympische Oden*), Apollodor (*Die griechische Sagenwelt*), Ovid (*Metamorphosen*), Lukan (*Der Bürgerkrieg*) und Lukian (*Gespräche der Götter und Meergötter, der Toten und der Hetären*) gehören zur jüngeren Erzähltradition. Der Medusen-Mythos ist hier eng mit der Perseus-Sage verbunden. Anfangs wurde die Medusa noch als grauenhaftes Monster dargestellt, dessen Betrachter augenblicklich zu Stein verwandelt wurde. Später wandelte sich das Ungeheuer in ein schönes Mädchen (Diese Veränderung steht in Zusammenhang mit einem gewandelten Götterbild der Griechen). Durch Athena bestraft, verwandelt sich ihr Haar in Schlangen. In Verbindung mit der Perseus-Sage wird der abgeschlagene Kopf der Medusa später auf dem Schild der Athena als Gorgoneion angebracht. In der bildenden Kunst, vor allem im Symbolismus, wird die Medusa meist als schönes Mädchen mit Schlangenhaar als Versinnbildlichung der *femme fatale* dargestellt.

²⁶⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 55.

das Böse und der Adler ist das einzige Tier, das der Schlange überlegen ist. Man könnte die Darstellung also auch als Sieg der Keuschheit über die Sinnlichkeit interpretieren.²⁶⁸

4. 3. 11. Tugendhafte Frauengestalten

De Croës und Ollinger-Zinque zufolge wird die Originalzeichnung *Diffidence* (*Zurückhaltung* bzw. *Lilie*) (Abb. 65) auch mit dem Titel *La défiance* (*Argwohn*) bezeichnet.²⁶⁹ Die Arbeit, die auf der ersten *Secessions*-Ausstellung präsentiert und in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* desselben Jahres abgebildet wurde,²⁷⁰ war aber mit Sicherheit ein völlig anderes Werk, wie auch der Bericht Ludwig Hevesis beweist: „Wer erklärt etwa das Aquarell: ‚Der Argwohn‘ (Nr. 223)? Da gibt sich alles wie geheime Beziehung, ohne daß es das zu sein braucht; selbst das Endchen Ornament am Sockel ist ein Motiv, in den Augen (pfauenblaue Argusaugen!) verwendet sind.“²⁷¹ – Mit diesem so beschriebenen Ornamentsstück kann Hevesi nur den kleinen Ausschnitt eines runden Elements im Basisbereich von *La défiance* (Abb. 36) gemeint haben, da in *La Diffidence* (Abb. 65) überhaupt kein Sockel dargestellt ist. Auch handelt es sich bei *La Défiance* um ein Aquarell, was sowohl mit der Werkbezeichnung im Ausstellungskatalog der *Vereinigung bildender Künstler*,²⁷² als auch mit Ludwig Hevesis Aussage übereinstimmt. Wie sooft in Khnopffs Œuvre endet auch diese Frauendarstellung knapp über den Augen der Figur. Der Körper ist völlig durch ein Schild in der beliebten Kreisform verdeckt und lässt an die vom Künstler häufig dargestellten androgynen Rittergestalten denken. Die Form des Kreises wiederholt sich als Segment im linken unteren Teil des Bildes und ist Hevesis Bericht zufolge mit Zierelementen in Form von blauen Augen gefüllt. Zu diesem Werk, das heute als verschollen gilt und nur mehr durch eine Schwarz-Weiss-Abbildung bekannt ist, existieren zwei Studien,²⁷³ in denen sich der Künstler ebenfalls mit dem willkürlichen Beschneiden des Gesichts und der Kreisform auseinandersetzt.

Bei *La solitude* (*Einsamkeit*) (Abb. 37) handelt es sich um den Mittelteil eines Triptychons, dem vermutlich ersten mehrteiligen Werk Khnopffs. Mit Unterbrechungen entstand es zwischen 1890 und 1894. 1891 war das Pastell *Einsamkeit* bereits auf dem Salon von *Les XX* separat ausgestellt worden und auch auf der ersten Wiener *Secessions*-Ausstellung war das

²⁶⁸ Siehe dazu auch Rudolf Wittkower, *Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*, Köln 2002, S. 21- S. 86. Information in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 56f und S. 240.

²⁶⁹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 102. Siehe auch Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 302, Nr. 288

²⁷⁰ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 3.

²⁷¹ Hevesi 1906, S. 32f.

²⁷² Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898, S. 36.

²⁷³ Abb. in Draguet 1995, S. 194, Nr. 198 und S. 195, Nr. 200.

Mittelstück allein zu sehen. Danach, ab 1898, verlangte Khnopff aber ausdrücklich, dass die drei Panele nur mehr als Triptychon gezeigt wurden. Die beiden Seitenstücke, die spätestens 1894 entstanden, wurden von Khnopff bewusst in einer anderen Technik, nämlich mit weiß gehöhter Holzkohle ausgeführt. Damit wird der Eindruck einer Versteinerung erzielt, was sehr an die *Grisaille*-Technik erinnert, die auch bei mittelalterlichen Flügelaltären aus dem 15. Jahrhundert an den Seitenpaneelen häufig zur Anwendung kam. Dort wurden vor allem Figuren und Motive von konkreter, spirituell weniger erhabenen Wirklichkeit in *Grisaille* dargestellt. Die Ausführung in opulenter Farbgebung hingegen sollte der Verherrlichung des religiösen, spirituellen Ideals dienen. Diesen hintergründigen Bedeutungsunterschied scheint Khnopff in seinem dreiteiligen Werk funktional integriert zu haben. Unnahbar, wie eine Hohepriesterin thront die *Einsamkeit* in der Mitte. Ihr schmaler Körper, der abgewandte Blick und das strenge, hoch geschlossene Kleid verweisen auf ihre androgyne Idealität. Das szepterartige Schwert (Symbol der Macht über ihr Reich und der Verteidigung ihrer Einsamkeit), der blaue Thron, die orangefarbige Lilie, das kleine Hypnos-Haupt und die kristalline Seifenblase sind ihr als Attribute zur stolzen Verteidigung von Khnopffs Devise: „*On n'a que soi*“ (Man hat nur sich selbst) beigegeben. Ein interessantes Detail ist die Miniaturdarstellung der Hauptfigur von *I lock my door upon myself* (Abb. 188) die hier in die vorderste Seifenblase eingeschlossen ist. Im Hintergrund ist zu erkennen, dass sich die Frau in einer Kirche befindet, womit die Heiligkeit ihrer Isolation betont wird. Das *Chi-Rho* (*Christus*)-Symbol im Vordergrund deutet darauf hin, dass es sich um eine *rosenkreuzerische* Allegorie handeln könnte. Eindeutig hat sich die *Einsamkeit* von den beiden moralischen Extremen, die sie flankieren, befreit.²⁷⁴ Eine Abbildung des zentralen Gemäldes wurde auch als Illustration zu Hugo von Hoffmannsthals Gedicht *Weltgeheimnis* in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum*²⁷⁵ publiziert.

Acrasia und *Britomart* (Abb. 37) sind dem märchenhaften Heldenepos *The Faerie Queen*, mit dem der Dichter Edmund Spenser (1552-1599) die Größe des alten Englands pries, entlehnt. Im zweiten Buch seines Werks wird von Sir Guyon, dem Ritter der Mäßigung berichtet, der seinen Kreuzzug gegen die verderbliche Verführerin *Acrasia*, Verkörperung der Zügellosigkeit, führt. Das dritte Buch thematisiert Keuschheit und die eheliche Treue. Es erzählt von der Jungfrau *Britomart*, die für die wahre Liebe kämpft. Sowohl die Wahl der Quelle mit dem moralisierenden Gehalt, als auch die Ausführung der Komposition spiegeln

²⁷⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S.172. Siehe dazu auch S. 30 desselben Werks sowie Draguet 1995, S. 245.

²⁷⁵ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 5.

Khnopffs Interesse für die Präraffaeliten wider, das auch Ludwig Hevesi, erkannte: „Khnopff ist ein Mitträumer der englischen Präraffaeliten...(…)... Ja, die Engländer! Auch sein Lieblingstypus, mit dem starken Kinn, dem steilen Profil und dem kurzgefaßten Hinterhaupt ist englisch; englische Modelle verwendet er mit Vorliebe. Manche seiner Rätselbilder erinnern geradezu an Burne-Jones; so jene ‚Einsamkeit‘, an der so inhaltreiche Seifenblasen hinanflattern, jede wie ein Traum, von einer händeringenden Frau, von einer lichterloh brennenden Feuerlilie usf. In solchen Kugeln aus schimmerndem Nichts geht bei Burne-Jones die Schöpfung der Welt vor sich. Khnopff ist aber noch viel dunkler als der englische Symbolist; er hat eine rechte Lust am Undeutbaren, höchstens daß man diesen oder jenen Zipfel lüften kann.“²⁷⁶

Neben diesen monumentalen Holzkohlezeichnungen schuf Khnopff zwischen 1892 und 1897 zwei Ölgemälde mit den Darstellungen von *Britomart* und *Acrasaia* (Abb. 42 und 43), die er auf der zweiten Ausstellung der *Wiener Secession* präsentierte. *Acrasia* und *Britomart* stehen also für die heilige und die profane Liebe. Während die beinahe nackte, nur in einen zarten Schleier gehüllte *Acrasia*, sich lasziv räkelt, trägt ihr Gegenstück, *Britomart* eine schwere Panzerung, die für unbedingte Entschlossenheit zur Keuschheit steht. Beide Figuren treten in direkten Blickkontakt mit dem Betrachter, während sich die zentrale Gestalt (*Einsamkeit*) (Abb. 37), in Dreiviertelprofil wiedergegeben, von ihrer Umwelt abwendet. Das intensive, helle Kolorit, das vor allem aus Blau- und Rottönen besteht, verleiht der Szene hier etwas ausgesprochen Feenhaftes. Ob die drei weiblichen Gestalten als drei verschiedene Persönlichkeiten zu sehen sind, oder ein- und dieselbe Frau in drei verschiedenen moralischen Extremen darstellen, ist unklar.²⁷⁷

Eine androgyne Kriegerin ist auch in dem in Pastell ausgeführten Werk *Victoria* (Abb. 49), das auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung präsentiert wurde, dargestellt. Mystisch erscheint sie aus dem Nichts, mit ihrem Lorbeerkranz und ihrem blendend goldenen Kürass. In der linken Hand hält sie ihren langen welligen Haarschopf, Symbol der *femme fatale*, den sie hier abgelegt hat. Auf dem Passepartout ist eine Inschrift mit den Worten: „*Comme des flammes les longs chevex roux léchaient l’armure d’or de sa belle indifférence...*“ (Wie

²⁷⁶ Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 32f. Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 172. Tatsächlich erinnert die Figur der *Acrasia* beispielsweise stark an die italienisierende Studie *Die Maske des Cupido* von Burne-Jones. (National Museum & Gallery, Cardiff, Inv. Nr. NMWA 5602 & 5603.), die ebenfalls eine Allegorie von *Britomart* darstellt. Das Vorbild der geharnischten *Britomart* könnte wiederum der fragile, beinahe weiblich wirkende *Heilige Georg* Burne-Jones’ gewesen sein. Sieh dazu auch Draguet 1995, S. 169.

²⁷⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 30.

Flammen leckten die langen roten Haare am goldenen Harnisch ihrer schönen Gleichgültigkeit), ein Vers aus dem Gedicht mit dem Titel *Victoria*. Mit suggestiven Textfragmenten führt uns Khnopff in seine von Selbstbewusstsein und Idealismus beherrschte Traumwelt ein. Der androgyne Ritter steht also für die Verteidigung geistiger Ideale aber auch für Einsamkeit im Verlangen.²⁷⁸

4. 3. 12. Poesie und Musik

Von *La poésie de Stéphane Mallarmé* (*Die Poesie von Stéphane Mallarmé* bzw. *Den Blumen lauschen*) (Abb. 63) existieren mehrere Versionen, die zwischen 1892 und 1895 entstanden sind. Bei der in einer Ausgabe von *Ver Sacrum*²⁷⁹ abgebildeten Version handelt es sich um die 1895 entstandene Zeichnung, die sich heute in einer Brüsseler Privatsammlung befindet. Die Arbeit diente als Illustration zu dem in der deutschen Zeitschrift *Pan* im Jahre 1895 veröffentlichten Gedicht Stéphane Mallarmés *À la nue accablante tu*.²⁸⁰

Indem Khnopff seine Titel in Anlehnung an das geschriebene Werk (zum Beispiel *D'après Josephin Péladan* oder *Avec Emile Verhaeren. Un ange*) wählte, drückte er aus, dass er die Ansichten und Gedanken des jeweiligen Dichters teilte.²⁸¹ Mallarmés Gedicht düsteren Inhalts ist in einem hermetischen Stil verfasst und erlaubt mehrere Lesearten. Die von Khnopff dargestellte Szene bezieht sich offenbar auf die letzte Strophe von Mallarmés Gedicht: „Dans le si blanc cheveu qui traîne/ Avarement aura noyé/ Le flanc enfant d'une sirène...“ (In dem so weißen, lang herunterhängenden Haar/ ertrank auf kleinliche Weise/ die Kinderflanke der Meerjungfrau).²⁸²

Ist hier also eine kleine Meerjungfrau dargestellt, die in den schäumenden Untiefen des Meeres ertrinkt? Die Frau in Khnopffs Darstellung senkt ihren Kopf und legt ihn auf ein Blumenkissen, um den Blumen zu lauschen. Dabei verschlingt sie ihre Hände, als ob sie von der Vegetation eingeschlossen würde. Die Falten der Kleidung assoziieren eine drehende, nach oben emporwachsende Bewegung. Die Strenge der Säule kontrastiert zu der bewegten Kleidung, dem üppigen Haar und den Blumen und hebt gleichzeitig die erblühte Pracht hervor. Doch welcher Bedeutung kommt der kleinen Frau im rechten unteren Bildrand zu, die eine Art Ohrmuschel auf dem Rücken trägt und ein Kind an sich drückt? Ist das eine Sirene,

²⁷⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 177 und S. 179.

²⁷⁹ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 4.

²⁸⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 95.

²⁸¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 220.

²⁸² Siehe dazu Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 95.

die dem Meer lauscht? Steht das Kind für „die Kinderflanke der Meerjungfrau“? Ist hier vielleicht die Geburt der Venus dargestellt? Nicht klar ist auch, ob Khnopff diese Darstellung nach Mallarmés Gedicht anfertigte, oder ob Mallarmé durch die verschiedenen vom Künstler ausgeführten Versionen beeinflusst wurde.²⁸³

Von *Une violoniste (Eine Violonistin)* (Abb. 50), ausgestellt auf der achten Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, existieren mehrere Versionen, darunter zwei Zeichnungen, Lithografien und ein Pastell.²⁸⁴ Vor dunkelbraunem Hintergrund ist ein junges, rothaariges Mädchen in einem blauen Kleid dargestellt, das sich, seitlich zum Betrachter stehend, selbstbewusst mit seiner Geige präsentiert.²⁸⁵

4. 3. 13. Zeichnungen: Illustrationen und Exlibris

Auch Zeichnungen und Radierungen des Künstlers wurden im Katalog der ersten Ausstellung der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* angeführt. Eines dieser im Katalog unter einer einzigen Nummer angegebenen Werke war sicherlich die Arbeit *Hirsute adornments and their lore (Borstige Verzierung und ihre Verschlingung)*. (Abb. 38) Zu sehen ist eine Frau mit langem, wallenden Haar mit zugebundenen Augen vor einem Riesenrad. Die Initiale H markiert den Beginn der Aufschrift im unteren Bereich der Zeichnung. Hevesi zufolge handelte es sich dabei um ein Frontispiz: „Da ist z. B. ein Rahmen, der zwei Frontispices enthält. Das eine hat die Aufschrift: ‚hirsute adornments and their lore‘ (borstige Verzierung und ihre Verschlingung). Es ist von ganz privatem Ursprung und bezieht sich auf...neueste Haar- und Bartmoden. Die unerklärlichen Ornamente an dem großen schmiedeeisernen Rade, das darauf vorkommt, sind lauter stilisierte Haar- und Bartmotive.“²⁸⁶ Diese Zeichnung diente später auch als Illustration zu einem Artikel von Walter Shaw Sparrow im *Magazine of Art*.²⁸⁷

²⁸³ Ebenda. Khnopff verfasste und illustrierte auch selbst ein Sonnet mit dem Namen *Le Sommet (Der Gipfel)*, das 1895 in Zeitschrift *Pan* (I, Berlin, September/Okttober/November 1895) erschien. Information in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 271.

²⁸⁴ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 313, Nr. 320 und S. 314, Nr. 321 – Nr. 323.

²⁸⁵ Auch Achille Lermينياux ist in seinem Porträt von Khnopff (Abb. in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 160, Nr. 93) mit einer Geige dargestellt, wobei sich dieser mit seinen geschlossenen Augen eher in einem passiven, verinnerlichten Zustand befindet. Dasselbe gilt auch für das Werk *En écoutant du Schumann (Den Werken Schumanns zuhörend)*, (Abb. 152), wo die Musik nicht in ihrer aktiven Form selbst dargestellt ist, sondern das eigentliche Thema des Bildes der meditative Zustand während des Zuhörens ist.

²⁸⁶ Ludwig Hevesi am 24. April 1898, in Hevesi 1906, S. 33f.

²⁸⁷ *The Magazine of Art*, London/Paris/NewYork/Melbourne, 1901/1902, Siehe dazu Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 27 sowie Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 284, Nr. 238.

Das von Khnopff gestaltete *Titelblatt* von *Ver Sacrum*²⁸⁸ (Abb. 68) zeigt eine in einen Handschuh gekleidete Hand, die eine Blume so in die Höhe hält, dass diese ein nicht näher definierbares Objekt in Kreisform berührt. Diese Kreisform wiederholt sich im unteren Bereich der Zeichnung und ist mit drei Blüten ausgefüllt, die in ihrer Form an das dreiblättrige Signatur-Symbol Khnopffs erinnert. Darüber steht stolz der Name des Künstlers.

Von den beiden für *Ver Sacrum* ausgeführten Initialen ist der Buchstabe *F* (Abb. 70) mit den für Khnopff charakteristischen kleinen Flügeln ausgestattet, die sowohl seine berühmte *Maske* (Abb. 31), als auch sein *Hypnos-Haupt* (Abb. 12) zieren.²⁸⁹ Den Buchstaben *D* (Abb. 69) hält eine in kostbares, orientalisches wirkendes Gewand gekleidete Frau.²⁹⁰ In der Plakette darunter ist die Aufschrift *VER SACRUM* zu lesen.

In dem 1898 in *Ver Sacrum* publizierten Marionettendrama von Maurice Maeterlinck geht es um zwei Geschwister Ygraine und Tintagiles, dessen Vater und Brüder gestorben sind und die nur mehr ihre Schwester Belangère und den alten Vasallen Aglovale haben, ansonsten aber völlig auf sich allein gestellt sind. In der Welt, in der sie leben, gibt es in einem dunklen Tal ein Schloss, in dem eine böse Königin lebt, die den kleinen Tintagiles von ihren Dienerinnen rauben und anschließend töten lassen will.²⁹¹

Im ersten Akt ahnt Ygraine bereits die böse Absicht der Königin und bangt um ihren kleinen Bruder Tintagiles. (Abb. 58) Khnopff wählt für diese Szene sein beliebtes Kreisformat, in welchem er das Kind, das den Kopf Schutz und Trost suchend zum Körper der großen Schwester geneigt hält, darstellt. Dadurch, dass von der Schwester nur die große Hand sichtbar ist und durch die Darstellung der langen, parallelen Falten der Gewänder wirkt Tintagiles sehr klein, womit die Schutzlosigkeit des Kindes betont und beim Betrachter das Gefühl von Mitleid evoziert wird.²⁹²

Im fünften Akt gelingt es den Dienerinnen der Königin, Tintagiles zu entführen und in den hohen Turm der Königin zu bringen. Ygraine folgt ihnen, sie kann aber die große, eiserne Pforte im Turm, zu der es kein Schloß gibt, nicht öffnen. Verzweifelt schlägt sie ihre kleine

²⁸⁸ *Ver Sacrum* 1898 b.

²⁸⁹ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 3.

²⁹⁰ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 14.

²⁹¹ *Ver Sacrum* 1898 b, S. 15 – S. 23.

²⁹² Siehe dazu auch Laoureux 2008, S. 169f.

tönerne Lampe gegen die Tür, wodurch das Licht erlischt, während Tintagiles auf der anderen Seite der Pforte langsam stirbt.²⁹³

In der Darstellung *Ygraine an der Pforte* (Abb. 59) ist die Tür selbst nicht zu sehen. Sie kann nur durch die Haltung von Ygraines Armen als schwer, unbeweglich und unnahbar erahnt werden. Als Vorbild dieser Darstellung diente wohl eine zuvor im selben Jahr ausgeführte Studie, in der eine weibliche Gestalt den Kopf zum Betrachter gedreht hält, ohne ihn dabei direkt anzublicken und dabei die beiden Arme vom Körper weggestreckt, wobei diese dort kurz unter dem Ellbogen abgeschnitten sind.²⁹⁴ Das Motiv des ausgestreckten Arms zusammen mit dem gleichzeitigen seitlichen Drehen des Hauptes scheint Khnopff in besondere Weise fasziniert zu haben. Bereits in *Offrande (Opfergabe bzw. Opfer)* (Abb. 23) hatte er sich damit beschäftigt.

Ygraines Lampe stellt Khnopff in Form einer *Öllampe* (Abb. 60) dar, von der nur die Umriss in der völligen Dunkelheit erkennbar sind. Nicht klar zu erkennen ist, ob an zwei Öffnungen der Lampe zwei sich umfassende Arme dargestellt sind. Folgerichtig steht die erloschene Flamme auch für Tintagiles Tod und somit für das Ende der Erzählung.²⁹⁵

In der Dezemberausgabe von *Ver Sacrum* waren weiters drei Exlibris von Khnopff abgebildet. Neben dem *Verlagszeichen für Edmond Deman* (Abb. 71), einem in Brüssel ansässigen Buchhändler und Herausgeber, entwarf Khnopff noch acht weitere Exlibris, darunter zwei für sich selbst: *Mihi* (Abb. 73) und *On n'a que soi (Man hat nur sich selbst)* (Abb. 72).²⁹⁶

Über sein Motto „On n'a que se soi“ soll er Folgendes erzählt haben: „Nicht, dass ich diesen Worten eine rein egoistische Bedeutung verleihen möchte, auch wenn es stimmt, dass man Gefahr läuft, im Leben nie weit zu kommen, wenn man sich auf andere statt auf sich selbst verlässt. Aber das ist nicht das Einzige, woran ich dabei denke, was ich eigentlich meine ist, dass man, und zwar vor allen anderen Dingen, versuchen sollte, mit seinem Gewissen im Einklang zu leben und sich seiner eigenen Achtung würdig zu erscheinen. Denn wenn man

²⁹³ Ebenda.

²⁹⁴ Ebenda. Abb. in Draguet 1995, S. 186, Nr. 191.

²⁹⁵ Ebenda.

²⁹⁶ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 272: Deman gab bibliophile Werke in sehr kleinen Auflagen, die er von bekannten Künstlern wie beispielsweise Odilon Redon, Félicien Rops, George Minne oder Fernand Khnopff illustrieren ließ, heraus. Um 1887 beauftragte er Khnopff, sein Exlibris zu entwerfen, das er danach immer wieder in verschiedenen Varianten einsetzte.

sich selbst nicht respektiert, dann gilt die Achtung der anderen auch nichts, weil sie urteilen, *ohne zu wissen*. Nur unser eigenes Urteil, das weiß, kann uns befriedigen.“²⁹⁷ Auf Khnopffs Zeichnung ist sein Motto auf eine Art Altar geschrieben, auf dem eine Sanduhr, ein von ihm häufig dargestellter Gegenstand, liegt. Während die Sanduhr bei Khnopff meist für die Vergänglichkeit und das Verstreichen der Zeit steht, ist sie hier in Gleichgewicht gezeigt. Soll hier ein Moment dargestellt sein, in der die Zeit zum Stillstand gekommen ist, ein Zustand der absoluten Harmonie, der ewigen inneren Ruhe?²⁹⁸ Im Vordergrund ist eine Pflanze mit ihren drei Blüten in voller Pracht erblüht.

Das zweite Exlibris mit der Aufschrift *Mihi* zeigt eine junge Frau mit halbgeschlossenen Augen, die, scheint es, von Blättern umschlossen ist. Auch die Frauengestalten, die sich in einem verinnerlichten Zustand befinden, sind bei Khnopff ein häufig anzutreffendes Motiv. Zusammen mit der Blume als Symbol können sie als „Markenzeichen“ Khnopffs verstanden werden. Die Darstellung des weiblichen Gesichts, das in gewisser Weise an *Iris* (Abb. 44) erinnert, ist in einen Rahmen eingeschlossen. Darunter zieren zwei Blüten die Zeichnung.

Iris (Abb. 44) ist die Hauptfigur der Gedichtesammlung von Pol de Mont. Die Zeichnung existiert in mehreren Versionen und wurde 1899 auf der Grafikausstellung der *Secession* präsentiert. *Iris* hat die Augen geschlossen, die Strömung des Flusses treibt sie langsam, scheinbar in ewiger Stille und Frieden mit sich fort. 1852 stellte John Everett Millais die tote, im Wasser treibende Schönheit Ophelia aus Shakespeares Tragödie *Hamlet* dar. Dieses Thema hatte Khnopff bereits 1892 in seinem für George Rodenbach hergestelltes Frontispiz für *Bruges-la Morte* übernommen.²⁹⁹

Die *Danaiden* (*Danaïides*) (Abb. 51) waren in der griechischen Mythologie die fünfzig Töchter des Königs von Libyen, Danaos, die auf Befehl ihres Vaters alle – bis auf Hypermnestra – in der Brautnacht ihre jungen Ehemänner töteten. Als Strafe mussten sie im Tartaros Wasser mit einem durchlöchernten Fass schöpfen.³⁰⁰ In der Zeichnung, die auf der

²⁹⁷ Zit. n. Maria Bermé, *Les Artistes de la Pensée et du Sentiment*, Brüssel, 1911, S. 46: «Non pas, dit-il, que je veuille donner un sens purement égoïste à ces paroles. Il est bien vrai que, si l'on compte sur d'autres que sur soi, dans la vie, on risque de n'avancer jamais. Mais je m'arrête pas surtout à cette pensée; ce que je veux signifier, c'est qu'il faut, avant tout, chercher à contenter sa conscience, à être digne de sa propre estime, car si l'on n'a point la sienne, celle des autres ne compte pas, puisqu'ils jugent sans savoir. La nôtre seule, qui sait, peut nous satisfaire.» Information und Übersetzung in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 273.

²⁹⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 273.

²⁹⁹ Georges Rodenbach, *Bruges-la Morte*, Paris 1892. Siehe dazu Draguet 1995, S. 316.

³⁰⁰ Fink 1993, S. 86.

achten Ausstellung der *Secession* zu sehen war, wird diese nutzlose, mühsame Arbeit gezeigt, die von den Frauen für alle Ewigkeit ausgeführt werden muss.

4. 3. 14. Verschollene und unbekannte Werke

Einige der in Wien präsentierten Werke, wie zum Beispiel die auf der ersten *Secessions*-Ausstellung gezeigte Arbeit *De la subtilité (Feinsinnigkeit)* sind heute unbekannt.³⁰¹ Auch das Werk *Calomnie (Verleumdung)* gilt als verschollen.³⁰²

Dass das Werk *À Fosset. Le début de l'automne* oder auch *La venue de l'automne (In Fosset. Herbstbeginn)*, das auf der zweiten *Secessions*-Ausstellung zu sehen war, existierte, ist belegt.³⁰³ Heute sind jedoch weder der Aufbewahrungsort, noch Details über dessen Ausführung bekannt.³⁰⁴

Auch vom Werk *À Fosset. L'après-midi (In Fosset. Nachmittag)* existiert keine Abbildung. Noch dazu fehlt jeglicher Hinweis auf dessen Existenz. Vielleicht handelte es sich dabei um das Werk *À Fosset. Vers midi (In Fosset. Gegen Mittag)*, das 1880 entstand, laut Ollinger-Zinque und De Croës 1881 in Brüssel auf einer Ausstellung des Kreises *Essor* ausgestellt war, dessen Aufbewahrungsort sowie genauere Details über die Ausführung jedoch unbekannt sind.³⁰⁵ Denn das Werk, das auf der zweiten *Secessions*-Ausstellung zu sehen war, trug De Croës und Ollinger-Zinque zufolge den Titel *À Fosset. L'après-midi*,³⁰⁶ im Ausstellungskatalog der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* ist es jedoch mit *Mittag (In Fosset)* verzeichnet.³⁰⁷

³⁰¹ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 302, Nr. 289: Das 1897 entstandene Bild wurde erstmals 1897 in Paris auf einem Salon der *Rosenkreuzer*, danach auf der ersten *Secessions*-Ausstellung in Wien und schließlich 1899 in Termonde im Rahmen des *Cercle artistique (Kunstkreis)* ausgestellt. Danach verlieren sich jegliche Spuren zu dem Werk. Es existieren leider weder eine Abbildung noch eine Beschreibung des Bildes.

³⁰² Draguet 1995, S. 336.

³⁰³ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 307, Nr. 304: So wurde es von Dumont-Wilden (Fernand *Khnopff*, Brüssel, 1907, S. 72) als im Jahr 1897 entstanden aufgelistet. 1899 war es in Termonde im Rahmen des *Cercle artistique* und 1902 in Paris in der Galerie *Georges Petit* zu sehen.

³⁰⁴ Ebenda: Allerdings existiert ein Werk unter dem Titel *A Fosset. Les premiers froids*, das man mit *Herbstanfang* übersetzen könnte. (1880, Öl auf Leinwand, 28 x 36, Sammlung Michael Hasenclever, München.) Dass es sich dabei jedoch um ein und dasselbe Werk handelt, ist eher unwahrscheinlich.

³⁰⁵ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 208, Nr. 16. Üblicherweise listen Ollinger-Zinque und De Croës auch die verschiedenen Ausstellungen auf, im Rahmen derer die verschiedenen Arbeiten zu sehen waren. Bei *À Fosset. Vers midi* aber wird die zweite *Secessions*-Ausstellung nicht genannt.

³⁰⁶ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 94.

³⁰⁷ Kat. Ausst. Secession 1898, S. 30.

Vor demselben Problem steht man bei dem Werk *À Fosset. Après la pluie* (In Fosset, Nach dem Regen).³⁰⁸ Zwar existiert ein Werk mit dem Titel *À Fosset. De la pluie* (In Fosset, Regen) (Abb. 3), jedoch gibt es keinen Hinweis dafür, dass es sich um ein und dasselbe Werk handeln könnte.³⁰⁹ Ludwig Hevesi erwähnte diese Landschaftsdarstellungen kurz in einem Satz, eine Zuteilung zu bestimmten Bildern ist dadurch aber nicht möglich: „.....kleine Landschaften aus Fosset...(...)... mit jenem regenfrischen Lichtgrün und jenem seltsamen Kalkweiß, die auch nur Khnopff auf der Palette hat, aber schwören, daß sie wahr sind.“³¹⁰

Weiters konnten auch einige von Khnopff auf der fünften *Secessions*-Ausstellung in Wien gezeigten Werke nicht wieder gefunden werden. Das gilt sowohl für *Des cheveux* (Die Haare), als auch für *Coiffure noire* (Schwarze Haartracht).³¹¹ Auch von den auf der achten Ausstellung der *Secession* präsentierten Werken *Magicienne et dragon* (Magierin und Drache) und *La clef* (Der Schlüssel) fehlt heute jede Spur.³¹²

Andere Werke wiederum, die nicht im Rahmen der *Secession* ausgestellt waren, wurden trotzdem von wichtigen Wiener Sammlern wie zum Beispiel dem Grafen Karl Lanckóronski-Brzezie, der ursprünglich aus Polen stammte, aufgekauft, wie das beispielsweise auch bei dem Werk *Arum Lily*, das man heute nur mehr durch eine Fotografie kennt, der Fall ist.³¹³

Sehr interessant wäre zu wissen, was Khnopff auf dem 1901 ausgeführten Werk *Souvenirs de Vienne* (Erinnerungen an Wien) dargestellt hat. Zunächst wird die farbig gehöhte Zeichnung in Dumont-Wildens Werk aufgelistet.³¹⁴ 1901 war sie in Brüssel, ein Jahr darauf in Budapest und 1907 in Paris und schließlich in Ostende ausgestellt.³¹⁵ Danach verliert sich jede Spur nach dem Werk.

4. 4. Aufträge in Wien: 1899

Anscheinend dürften die Teilnahmen an den diversen *Secessions*-Ausstellungen dem belgischen Künstler zu zwei Aufträgen in Wien verholfen haben, denn im Jahr 1899 stellte

³⁰⁸ Ebenda.

³⁰⁹ Das Werk ist nicht zu verwechseln mit *De la bruine* oder *Dans la pluie* (Im Regen), das sicher auf der ersten *Secessions*-Ausstellung zu sehen war.

³¹⁰ Hevesi 1906, S. 94.

³¹¹ Draguet 1995, S. 336.

³¹² Ebenda.

³¹³ Ebenda. Siehe auch Nebhay 1992, S. 108: Karl Graf Lanckóronski war ein einflußreicher Mann der österreichisch-ungarischen Kunstszene und Besitzer einer sehr bedeutenden Sammlung alter Gemälde.

³¹⁴ Dumont-Wilden 1907, S. 73.

³¹⁵ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 329, Nr. 366.

Khnopff für Kaiser Franz Joseph ein Porträt von dessen Frau Elisabeth her.³¹⁶ (Abb. 75) Diese Zeichnung diente auch als Frontispiz für das Werk *Elisabeth de Bavière. Impératrice d'Autriche (Elisabeth von Bayern, Herrscherin von Österreich, Paris 1900)* von Constatin Christomanos.³¹⁷ Da die Kaiserin zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war, verwendete der Künstler eine Fotografie als Hilfsmittel.³¹⁸ Eingerahmt von einer Rundbogenarchitektur ist die Herrscherin im Dreiviertelprofil dargestellt. In der Basis ruht die Krone, zu deren Seiten die Lebensdaten der Kaiserin stehen, flankiert von zwei sphinxartigen, geflügelte Wesen. Eine weitere zwitterhafte Gestalt steht seitlich im Zentrum des Tympanons.³¹⁹

Im März 1900 schenkte der Künstler dem österreichischen Kaiser, der, eingeladen von Rudolf von Alt, 1898 die Eröffnungsausstellung der *Wiener Secession* besucht hatte, das lebengroße Original.³²⁰ Heute befindet sich das Werk in der Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien.³²¹

1899 dürfte Fernand Khnopff auch ein Exlibris für Lili Waerndorfer hergestellt haben - ein Tatbestand, der von der Forschung bisher unbeachtet blieb. Diese Arbeit, die im Werkkatalog von De Croës und Ollinger-Zinque als „*Ex-libris für Lili Warndorfer*“ angegeben und mit einer Abbildung versehen wurde (Abb. 76), ist relativ unbekannt. Bei Lili „Warndorfer“ kann es sich eigentlich nur um die Frau des Industriellen Fritz Waerndorfer, einen wichtigen Förderers Gustav Klimts und Finanziers der 1903 zusammen mit Josef Hoffmann und Koloman Moser gegründeten *Wiener Werkstätte*, handeln. (Khnopff hatte bei dieser Darstellung wohl die Punkte des Umlaut-A vergessen oder es war ihm die Bedeutung dieser nicht bewusst.)

Waerndorfer war vor allem vom modernen englischen Kunstgewerbe fasziniert und vermutlich durch Hermann Bahr, mit dem er über viele Jahre eine enge Beziehung pflegte,

³¹⁶ Nebehay 1969, S. 113, Nebehay 1992, S. 37 und Robert-Jones 1994, S. 108.

³¹⁷ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 316, Nr. 329.

³¹⁸ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 204.

³¹⁹ Handelt es sich hierbei um ein heraldisches Symbol? Wenn ja, dann hat Khnopff hier weder den bayrischen Löwen, noch den Habsburger Reichsadler dargestellt. Eher erinnern diese Mischwesen an den Greifen, der Khnopffs Familienwappen zierte. Vielleicht hatte Khnopff aber auch die Absicht, die Kaiserin in Zusammenhang mit den Sphinxen als eine seiner tugendhaften, einsamen Frauengestalten darzustellen, denn die österreichische Kaiserin, die bekanntlich in der Ehe nicht die Erfüllung ihrer Lebensträume sah, wurde von den Symbolisten als „Kaiserin der Einsamkeit“ verehrt und soll in diesem Zusammenhang auch von Khnopff sehr bewundert worden sein. Siehe dazu Wiltschnigg 2001, S. 175.

³²⁰ Nebehay 1992, S. 33: Dies war das einzige Mal, dass Kaiser Franz Joseph auf einer Ausstellung der *Secession* anwesend war. Siehe auch Fahr-Becker 2007, S. 338.

³²¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 116.

mit der Klimtgruppe in Kontakt gekommen.³²² – Die Arbeiten des belgischen Künstlers muss er auf einer der *Secessions*-Ausstellungen kennengelernt haben, wo er ihn vermutlich beauftragte, das Exlibris mit dem Namen seiner Frau herzustellen.

Auf dem Blatt hält eine Hand eine Art Szepter, dessen Ende eine geflügelte, Lyra spielende, weibliche Gestalt bildet. Umgeben ist die Darstellung von zwei Callablüten, die mit ihrem oberen Blütenende ineinander verschlungen sind und so einen einheitlichen, symmetrisch aufgebauten Rahmen bilden. In der Basis der Darstellung steht der Name „Lili Warndorfer“ (wohl Waerndorfer bzw. Wärndorfer). Darunter hat sich der Künstler mit seinem Namen und seinem Monogramm selbst verewigt.

4. 5. Josef Engelhart, Josef Hoffmann und Josef Maria Olbrich

Josef Engelhart (1864 - 1941) war ein bedeutender Mitbegründer der *Wiener Secession*. 1893 war er nach einem längeren Aufenthalt in Paris nach Wien zurückgekehrt, wo er später im Auftrag der neugegründeten Künstlervereinigung auf Erkundungsreise durch ganz Europa geschickt wurde, um internationale Vertreter der neuesten avantgardistischen Kunstströmungen für die Ideen der *Wiener Secession* zu gewinnen. Dabei wurde er massiv vom Maler Carl Moll (1861 - 1945) unterstützt, der großes organisatorisches Talent bewies und gute Beziehungen zum internationalen Handel hatte.³²³

Von diesen Reisen, auf denen er Größen wie Whistler, Rodin, Klinger, Meunier, Rops und viele andere Künstler kennenlernte, berichtet er in seinen 1943 publizierten Memoiren.³²⁴ Fernand Khnopff, den er vielleicht schon durch einen seiner Aufenthalte in Paris oder England kannte, vermutlich aber spätestens auf seiner Reise nach Brüssel am 27. Jänner des Jahres 1898 kennenlernte, widmete er in seinem Werk ein ganzes Kapitel.³²⁵ Draguet zufolge wohnte Khnopff bei jedem seiner Wien-Aufenthalte bei Josef Engelhart.³²⁶ Zur Betreuung der ausländischen Gäste gehörte natürlich ebenso deren Unterhaltung, um die sich Engelhart auch bei Khnopff bemühte - deren Zweck er jedoch durch seine gut gemeinte Einladung offenbar verfehlte: „Während einer Ausstellung seiner Arbeiten war er [Khnopff] in Wien, und um ihn

³²² Nebehay 1992, S. 140.

³²³ Würtz 1991, S. 15 und S. 40, Oehring 2009 S. 15, Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 92, Fliedl 1994, S. 232 und Engelhart 1943, S. 80. Siehe auch Nebehay 1969, S. 133 und Vergo 1975, S. 27f.

³²⁴ Josef Engelhart, *Ein Maler erzählt: Mein Leben und meine Modelle*, Wien 1943.

³²⁵ Engelhart 1943, S. 87- S. 89. Siehe auch Würtz 1991, S. 8 und S. 24: Bereits seit 1897 pflegte Engelhart Briefkontakt mit Henry Van de Velde, der auch an der ersten *Secessions*-Ausstellung teilnahm. Durch seine Reise nach Brüssel stellte er vermutlich auch den Kontakt zu Fernand Khnopff her. Spätestens aber auf der ersten *Secessions*-Ausstellung mussten sich die beiden kennengelernt haben.

³²⁶ Draguet 1995, S. 332.

zu unterhalten und ihm einen Begriff von dem charakteristischen farbigen Wiener Volksleben zu geben, führte ich ihn in den Wurstelprater und dann zum ‚Fünfkreuzertanz‘. - Sein anfangs gelinder Abscheu steigerte sich beim Anblick der tanzenden Kroatinnen und Soldaten zum Entsetzen. Das Taschentuch vor der Nase, rannte er davon, so schnell er konnte, gefolgt von dem schadenfroh lachenden Hermann Bahr, den ich damals mit gebeten hatte.³²⁷

Josef Engelhart war als eines der aktivsten Mitglieder der Vereinigung auf vielen Ausstellungen durch zahlreiche Werke vertreten und lieferte wertvolle Beiträge für die Zeitschrift *Ver Sacrum*. 1899/1900 stand er der *Secession* sogar als Präsident vor. Dieses Amt hatte er nochmals 1910/1911 inne und blieb bis 1939 (Auflösung der Vereinigung durch die Nationalsozialisten) treues Mitglied der Vereinigung.³²⁸ Ist es ein Zufall, dass gerade 1911, als Engelhart abermals als Präsident der *Secession* fungierte, nach einer nunmehr 11-jährigen Pause (!) wieder vier Werke Khnopffs in Wien ausgestellt waren?

Wohl kaum, denn die beiden Künstler pflegten einen regen Kontakt. So schrieb Khnopff dem Wiener Maler 1899 einen Brief, in dem er ihm zu dessen Präsidentschaft gratulierte und gleichzeitig eine Beschickung der Ausstellung des Jahres 1900 versprach, ihn gleichzeitig aber auch darum bat, seinen Namen nicht mehr „Ferdinand“ zu schreiben.³²⁹ – Ein Anliegen, dem Josef Engelhart offenbar nicht nachkam beziehungsweise das er wohl vergaß - denn im Katalog der 39. *Secessions*-Ausstellung wurden die Werke des Belgiers wieder unter dem Namen „Ferdinand“ Khnopff angegeben.³³⁰

Khnopff war ein introvertierter, ruhiger und standesbewusster Mann.³³¹ Seine Rolle als geheimnisvoller Mystiker wusste er ganz bewusst zu inszenieren. So fügte er seinen Bildern, denen trotz ihrer Perfektion und Detailtreue meist etwas Unvollendetes anhaftet, niemals Erklärungen oder Kommentare hinzu, sodass der Betrachter stets das Gefühl hat, zum Verständnis würden ihm wichtige Teile des *Puzzles* fehlen.³³²

³²⁷ Engelhart 1943, S. 88.

³²⁸ Würtz 1991, S. 24f und Oehring 2009, S. 19.

³²⁹ Ebenda.

³³⁰ Kat. Ausst. *Secession* 1911, o. S., Nr. 324, Nr. 356, Nr. 371 und Nr. 314.

³³¹ Draguet 1995, S. 16f.

³³² Kat. Ausst. *Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art* 2004, S. 53f. Siehe auch Bahr 1900, S. 24 – S. 26.

Josef Engelhart hingegen galt als ein ausgesprochen geselliger Mensch³³³ und abgesehen von einer zwischenzeitlichen Auseinandersetzung mit dem Impressionismus, als entschlossener Vertreter des Wiener Realismus beziehungsweise Naturalismus.³³⁴ (Abb. 77) Er stellte wie Khnopff sowohl Gemälde und Illustrationen, als auch Skulpturen her, beschäftigte sich mitunter aber auch mit der Gestaltung von Gebrauchs- und Einrichtungsgegenständen.³³⁵ Die Differenzen innerhalb der *Secession*, die schließlich zum Austritt Klimts und dessen Anhängern, darunter auch Hoffmann, Moser, Wagner, Roller, Auchenthaller, Luksch und Metzner, im Jahr 1905 führten, hatten nicht nur mit der, wie Engelhart meinte, inkompatiblen Doppelfunktion Carl Molls als Berater der *Secession* einerseits und Ankaufsexperte der Galerie Miehtke andererseits zu tun.³³⁶ Vielmehr war die Spaltung Höhepunkt des Machtkampfes zwischen Naturalisten und Stilisten, zwischen den Malern der faktentreuen Wirklichkeit und jenen der Allegorie, der Idee und der höheren Wahrheit.³³⁷

Damit erklärt sich auch, dass Engelhart von der Kunst Khnopffs nur mäßig begeistert war, obwohl er Zeichnungen von ihm besaß.³³⁸ So schrieb er in seinen Aufzeichnungen folgendes: „Der Belgier Fernand Khnopff, der seinen in zartem Grau gehaltenen Bildern, mimosenhaften Frauengestalten von beinahe englischem Typ, stets einen geheimnisvoll-mystischen Schimmer zu geben verstand, blieb in seinen Arbeiten immer poetisch und geschmackvoll, doch waren sie etwas schwächlich und von einer unausrottbaren Sucht nach Originalität geprägt.“³³⁹

Fernand Khnopff, den seine fotografischen Porträts sogar als Dandy, als einen Menschen, der stets auf seine äußere Erscheinung bedacht war, entlarven, inszenierte seine Rolle als geheimnisvoller, introvertierter Symbolist sogar bis in die Gestaltung seines Künstlerhauses.³⁴⁰ Erst 1902, im Alter von 44 Jahren verließ er sein elterliches Haus und zog

³³³ Würtz 1991, S. 28: So war er schon in jungen Jahren begeistertes Mitglied der nach dem Wirt der Gaststätte benannten „*Haagengesellschaft*“, die sich ab 1876 jeden Montag abends im Gasthaus *Zum blauen Freihaus* zusammenfand und zu vorgerückter Stunde oftmals ins nahe gelegene *Café Sperl* übersiedelte.

³³⁴ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 92 und Fliedl 1994, S. 232. Siehe auch Nebehay 1979, S. 2 sowie Oehring 2009, S. 21 und S. 27- S. 34.

³³⁵ Ebenda.

³³⁶ Würtz 1991, S. 11 und Fahr-Becker 2007, S. 344 – S. 347 und S. 361 sowie Nebehay 1969, S. 345 und Nebehay 1992, S. 168.

³³⁷ Oehring 2009, S. 35.

³³⁸ Dass Engelhart zumindest eine Zeichnung von Khnopff besessen haben muss geht aus dem Bericht Ludwig Hevesis hervor, der Engelhart 1903 in seinem neuen Haus besucht hatte. Siehe Hevesi 1906, S. 424.

³³⁹ Engelhart 1943, S. 88.

³⁴⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 54.

in die neue Villa in der *Avenue des Course* 41 in Brüssel, die er gemeinsam mit dem belgischen Architekten Pelseneer geplant hatte.³⁴¹ (Abb. 78 - Abb. 80)

Waren die Mitglieder der *Wiener Secession* 1898 von Khnopffs malerischem Werk begeistert gewesen, so war er auf der anderen Seite von der strengen Formensprache der modernen Wiener Architektur fasziniert. Dies erklärt auch, warum er für seine Villa nicht den zu jener Zeit in Brüssel hochmodernen, wild verschlungenen und farbenprächtigen Stil etwa Victor Hortas oder Paul Hankars wählte,³⁴² sondern für die Gestaltung schlichte Formen und Farben bevorzugte, die mehr an die Bauten der Wiener Architekten, insbesondere an jene von Josef Hoffmann (1870 - 1956), der bei den Ausstellungen der *Secession* sehr oft die Raumgestaltung übernommen hatte, erinnern.³⁴³

Dabei darf man aber nicht außer Acht lassen, dass Khnopff auch enge Beziehungen zu England pflegte, wo moderne Wohnungen, Land- und Künstlervillen wie etwa Godwins *White House* für Whistler entstanden, und auch zu Schottland Kontakt hatte, wo Mackintosh, Idol der *Wiener Werkstätte*, einen ähnlichen, sehr rationalistischen Stil entwickelt hatte, der sich deutlich in Hoffmanns Werk niederschlug.³⁴⁴ Wie sein Lehrer Otto Wagner hatte sich Hoffmann nach einer Abwendung von der historistischen Formensprache zunächst mit dem Stil Victor Hortas und Van de Veldes auseinandergesetzt, eher er sich unter dem Einfluss der Engländer und des Schotten Mackintosh einer schlichteren und asketischeren Architektursprache zuwandte.³⁴⁵ Dieser Einfluss tritt sehr markant in den von Hoffmann erbauten Künstlervillen auf der Hohen Warte hervor, (Abb. 81) die ursprünglich von Joseph Maria Olbrich (1867 – 1908) geplant werden hätten sollten, der ebenfalls ein Schüler Otto Wagners gewesen war und in dessen Stil sich eine ähnliche Entwicklung vollzogen hatte.³⁴⁶ Nachdem Olbrich jedoch dem Ruf nach Darmstadt gefolgt war, war der Auftrag an Hoffmann übergegangen.³⁴⁷ Besonders mit der Strenge der Architektur, die Funktionalität mit Eleganz

³⁴¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 72 und S. 284 sowie Draguet 1995, S. 15. Diese Villa existiert heute leider nicht mehr.

³⁴² Siehe dazu Sterner 1975, S. 76 – S. 85.

³⁴³ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 72 und S. 284 sowie Draguet 1995, S. 15.

³⁴⁴ Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, S. 42f, Zednicek 2006, S. 6 und Vergo 1975, S. 64.

³⁴⁵ Zednicek 2006, S. 5f und Vergo 1975, S. 127f. Siehe auch Kurrent/ Strobl 1991, S. 14.

³⁴⁶ Fahr-Becker 2007, S. 341. Siehe auch Zednicek 2006, S. 5, Vergo 1975, S. 118 – S. 128 und Kurrent/ Strobl 1991, S. 12.

³⁴⁷ Zednicek 2006, S. 5f und Fahr-Becker 2008, S. 59 und S. 61. Vergo 1975, S. 127- S. 130: Beispielsweise entstanden auf der *Hohen Warte* Häuser für Kolo Moser und Carl Moll, für Dr. Friedrich Spitzer und Hugo von Henneberg sowie für die Familie Brauner. Siehe auch Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 43f: Charles

vereinte, und mit der Art und Weise, wie die leere Fläche als wesentliches Kompositionselement zur Geltung gebracht wurde, konnte sich Khnopff identifizieren.³⁴⁸

Die Front seines in Brüssel errichteten, schlichten, dreistöckigen Hauses wird durch einen Mittelrisalit akzentuiert, der durch einen hohen runden Giebel abgeschlossen wird, dessen Spitze eine Aphroditen-Figur bekrönt.³⁴⁹ (Abb. 82) Die karreeartig unterteilten Fenster erinnern dabei beispielsweise an die von Hoffmann gebauten Villen auf der Hohen Warte (Abb. 81), die zwar später entstanden sind, dessen Entwürfe Khnopff aber vielleicht (durch deren Präsentation auf den *Secessions*-Ausstellungen oder durch Abbildungen in der Zeitschrift *Ver Sacrum*) schon vorher bekannt gewesen sind. Auch das Innere des Gebäudes war höchst schlicht gehalten. Die meisten Räume waren (wie bei japanischen Schiebetüren)³⁵⁰ durch sehr dünne Trennwände unterteilt und weiß ausgemalt. (Abb. 83 – Abb. 85) Einziges Zierelement waren die vereinzelt angebrachten Ornamentfriese an Decken und Wänden.

Vom Eingang weg führte zunächst ein langer Korridor, auf dessen linker Seite eine Tür zum Esszimmer führte. (Abb. 83) Am Ende des Ganges gelangte man durch eine Treppe in das Atelier im ersten Stock. In einer kleinen Nische rechts der Treppe hatte Khnopff sein Werk *Un masque (Eine Maske)* aufgestellt.³⁵¹ (Abb. 86)

In der Literatur wird stets vom „Wiener Einfluss“ bei dieser Villa gesprochen, ohne dass dabei näher darauf eingegangen wird bzw. konkrete Vergleichsbeispiele genannt werden.³⁵² - In gewisser Hinsicht erinnern der Korridor und die Räume in Khnopffs Villa (Abb. 83 – Abb. 85), in dem die Gemälde des Künstlers in sehr asketischer Weise jeweils an zwei Schnüren hängend befestigt sind, meiner Meinung nach an das von Josef Hoffmann auf der ersten *Secessions*-Ausstellung³⁵³ gestaltete *Ver Sacrum*-Zimmer, in dem zwei Bilder durch ähnliche Vorrichtungen angebracht sind. (Abb. 87)

Rennie Mackintosh errichtete bereits vor 1900 Landhäuser und Teile der Kunstschule in Glasgow. Diese rationalistische Kunstströmung drang später auch bis nach Belgien vor.

³⁴⁸ Draguet 1995, S. 341. Siehe auch Robert-Jones 1994, S. 220 und Bisanz-Prakken 2004, S. 16.

³⁴⁹ Draguet 1995, S. 342.

³⁵⁰ Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 42.

³⁵¹ Draguet 1995, S. 343f.

³⁵² Siehe zum Beispiel Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 72 oder Draguet 1995, S. 341: Eduard Sekler schreibt in seinem Werk (*Josef Hoffmann, L'œuvre architectural*, Lüttich 1982, S. 260) Josef Hoffmann die Rolle als Berater bezüglich der Inneneinrichtung der *Villa Khnopff* zu. Jedoch hat kein Dokument eine solche Beziehung jemals bewiesen.

³⁵³ Information in Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898, S. 51.

Auch das Atelier Khnopffs war sehr schlicht ausgestattet. (Abb. 88 - Abb. 90) Die Wände zierte im oberen Bereich ein ornamentaler Fries. Auf dem Boden vor Khnopffs berühmten Hypnos-Altar war ein goldener Kreis eingelassen.³⁵⁴ Nicht klar zu erkennen ist auf der Fotografie, ob sich die Kreisform in der Decke wiederholt. (Abb. 90) - Tatsache ist, dass der Raum durch seine glatten Flächen und durch das Reduzieren auf schlichte, geometrische Formen in gewisser Weise an Olbrichs Gebäude der *Secession* erinnert. (Abb. 91) Auch dort ist der weiße, kubische Baukörper durch ein Ornamentsband mit floralem Motiv geschmückt. Kleine kreisrunde und viereckige Elemente zieren in beiden Fällen vereinzelt die leeren Flächen. Khnopffs goldenen Kreis könnte man in diesem Sinn als gedachte Kuppel interpretieren.

Reine Spekulation muss jedoch bleiben, ob sich Khnopff hier an einem konkreten Wiener Architekten orientierte, und wenn ja, an welchem. Es weist aber alles darauf hin, dass sich der Künstler sehr für die Arbeiten der Wiener interessierte. So verfasste er 1901 einen Artikel in der Zeitschrift *The Studio*, in dem er deren Beiträge auf der Pariser Weltausstellung, allen voran jenen Hoffmanns und Mosers sehr lobte und auch auf die Zeitschrift *Ver Sacrum* verwies: „...At the Paris Exhibition, the remarkable show made by Austria brought right to the front a group of Viennese artists – Secessionists – whose curious works had only too often aroused at home both animosity and ridicule. Nevertheless, their success was complete on this occasion, and from all quarters came evidence of frank admiration. In the November issue of THE STUDIO M. Gabriel Mourey praised, as it deserved, the intelligent arrangement of the Austrian section, the frank modernity of its various sections, notably that of the Beaux Arts, in the Grand Palais des Champs Elysées, which he described as a model of its kind. And in a special number of the ‘Figaro Illustré’ M. Arsène Alexandre was impelled to write in these terms: – ‘The Secession sought to give the whole world a lesson in elegance, in the respect due to works of art, and in their proper disposition. In this it was entirely successful, and the atmosphere of this section was so delicate, so harmonious, that from first to last these two delightful galleries never failed to call forth unanimous exclamations of pleasure.’ The arrangement of the two galleries was the work of the architect, Mr. Josef Hoffmann, now vice-president of the Vienna Secession, his plans being executed by the Viennese firm of J. W. Müller and Carl Giani, jun. On the walls was stretched a sort of toile-a-voile of light greenish grey, ornamented with yellow and white applications. The wood-work was in plain oak, stained dark brown-purple; while the yellow-gold silk tapestries used for the portières

³⁵⁴ Draguet 1995, 345f.

and the sofas was made in Vienna by the firm of J. Backhausen and Son, from a design by M. K. Moser, an active Secessionist and a very charming and skilful decorator./ The walls of the little room devoted to water-colours and drawings were hung with bluish-green draperies, and the wood-work and the furniture was of white polished maple....(...)...All this produced a charming general effect, and testified unmistakably to the refined taste and skilful ingenuity of Josef Hoffmann, who revealed himself both decorator and architect. It recalled in the pleasantest manner the superb arrangements seen at the' exhibitions of the Secession in Vienna, so well and fully described in the Secessionist organ 'Ver Sacrum'. In this magazine those who seek may find in the May-June issue of 1898 an admirable description of the 'Ver Sacrum Zimmer,' the secretary's sanctum at the first Secession Exhibition ...(...)...Hoffmann's works cannot be criticised in this fashion. He is essentially rational and reasonable in all he does. His compositions are never extravagant, never intentionally loud, as are those of some of his more western confrères. He confines himself to studying proportion and decoration, and thus is enabled to add to the beauty of the original lines of construction without addition and without alteration."³⁵⁵ - Dass Khnopff sich sehr für die Arbeiten der Wiener Architekten interessierte und vor allem die Arbeit von Josef Hoffmann bewunderte und das von diesem im Jahre 1898 dekorierte *Ver Sacrum*-Zimmer bewusst wahrgenommen hatte, ist also hiermit belegt.

Er war aber auch über die Arbeiten der übrigen Wiener Architekten bestens informiert und fand auch für Josef Maria Olbrich und Josef Maria Auchenthaller lobende Worte. Das, was Khnopff in Wien zu sehen bekommen hatte, hatte ihn zutiefst begeistert. In der österreichischen Hauptstadt sah der Künstler einen Ort höchster Eleganz und Sinnlichkeit, einen Ort, an dem moderne Ideen mit Raffinesse umgesetzt wurden: „Vienna, on the other hand, immediately suggests Byzantium – an open-air Byzantium. The word that exactly describes it is *fesch*, of which the nearest rendering perhaps is *chic* – for everything in Vienna produces a sensation of sensuousness, soft and delicate and sumptuous. Undoubtedly the art of the Secessionist decorators is 'ganz fesch.' Take for instance the appartement of M.P. – in the Sühnhaus, which has been decorated by three Secessionists, MM. Olbrich, Auchentaller and Josef Hoffmann. It is absolutely a delight to the eyes – the very essence of elegance and luxury. To conclude: In his article (already quoted) published in the "Figaro Illustré" M. Arsène Alexandre wrote as follows: – 'Nowhere have the new ideas of decoration been so

³⁵⁵ Khnopff 1901, S. 261- S. 267. Siehe dazu auch Culot 2007, S. 17 und Draguet 1995, S. 340f.

Arsène Alexandre war Fotograf und ein guter Freund Khnopffs. Auf Khnopffs Wunsch hin stellte er zahlreiche Fotografien von dessen Werken her.

favourably received as in Austria; and it must be admitted that her artists have made the most of them by adapting these novel formula to suit the spirit of the race, which we, for our part, have not succeeded in doing as yet.”³⁵⁶

Für Methken kommt Josef Hoffmann, den er als zu „schmuckreich“ bezeichnet nicht als Vorbild für Khnopffs Villa in Frage. Lediglich die Motive der Wandfriese beispielsweise im blauen Zimmer der *Villa Khnopff* könnten ihm zufolge auf Hoffmanns Einfluss, insbesondere auf dessen Raumgestaltung des *Ver Sacrum*-Zimmers aus dem Jahre 1898, zurückzuführen sein. Methken vergleicht aber das Äußere von Khnopffs Villa sehr treffend mit den von Olbrich konzipierten Plänen für die *Villa des Dr. Stöhr* (Abb. 92), die *Villa Glückert I* (Abb. 93) und jener *Hermann Bahrs* (Abb. 94), die Khnopff mit ziemlicher Sicherheit gekannt, wenn nicht sogar persönlich besucht hatte. Hermann Bahrs Villa, die im 13. Bezirk in Wien stand, existiert heute leider nicht mehr in ihrem originalen Zustand.³⁵⁷

Tatsächlich ist die Giebelform, die Tiefenerstreckung und das seitliche Vorspringen des hinteren Quertraktes der *Villa Glückert I* (Abb. 93) mit der *Villa Khnopff* (Abb. 82) vergleichbar. – Und eine Abbildung von Olbrichs *Villa Dr. Stöhr* in St. Pölten war auch wirklich in einer Ausgabe von *Ver Sacrum*³⁵⁸ abgebildet. Dass Khnopff bestens über die Beiträge in der Zeitschrift *Ver Sacrum* informiert war, beweist der oben zitierte Artikel aus dem Kunstjournal *The Studio*. Die rationale Strömung des Wiener Jugendstils dürfte Khnopff jedenfalls bei der Planung seiner Villa beeinflusst haben, auch wenn über konkrete Anleihen nur Vermutungen angestellt werden können. Generell lässt sich jedoch feststellen, dass Khnopffs Haus, wie auch die Villen Olbrichs, in seiner Form die neuen Tendenzen aus England und Schottland aufnahm und sich auch die Erfahrungen des Japanismus zunutze machte. Khnopffs Villa galt als erstes Beispiel der rationalistischen Strömung des Jugendstils in Belgien, die bald darauf mit Hoffmanns *Villa Stoclet* einen noch viel prominenteren Vertreter finden würde.³⁵⁹

Begleitet von einem Kollegen, besuchte Josef Engelhart den Künstler 1906 in seiner Villa in Brüssel und schilderte sein Erlebnis folgendermaßen: „Es war ein schöner Sommermorgen, und wir sahen ihn schon von weitem im Garten stehen, schlank, zierlich mit blondem

³⁵⁶ Ebenda.

³⁵⁷ Methken in Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 42f. Für die Information zu Bahrs Villa siehe Nebehay 1992, S. 89 und Vergo 1975, S. 126.

³⁵⁸ *Ver Sacrum* 1899, S. 21.

³⁵⁹ Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 44. Siehe auch Fahr-Becker 2008, S. 61.

Spitzbart und wasserblauen Augen; er kam auf uns zu, mimosenhaft, elegant, den hohen Kragen noch mit einem weißen Seidentuch umwickelt. Mit vollendeter Höflichkeit und wie immer nach geistreichen Wendungen suchend, führte er uns in sein Haus./ Wir kamen in eine Vorhalle, deren Wände und Wölbungen mit glänzendem weißen Lacküberzug mich an ein Spital erinnerten, er eilte uns voran über eine Stiege hinauf. Als wir ihm folgen wollten, schob der Diener diskret eine große dicke Messingstange aus der Wand quer über den Stiegenaufgang, so daß wir ausgesperrt waren. Ich mußte an einen Bahnhof denken oder ans Theater, wo man die Menschenmassen eindämmen und zurückhalten will./ Nach einiger Zeit schob der Diener auf ein Zeichen von oben die Stange wieder in ihr Versteck, und wir konnten die Stiege betreten. Im ersten Stock stand der Meister unbeweglich in einem hellerleuchteten, mit reichem Marmormosaik getäfelten großen Raum; neben sich am Boden eine zarte kleine Vase mit einer zierlichen Blume, vor sich eine Staffelei. Geblendet schauten wir uns um, da deutete Khnopff auf den Fußboden und zeigte uns in der Mitte des Saales einen großen goldenen Kreis von vielleicht vier Meter Durchmesser. Er brauche das, um in Stimmung zu kommen, sagte er. Die Inspiration erleuchtete ihn, wenn er, eine Blume neben sich, im Zauberkreise stehe./ Auf meine Frage, was die Messingstange unten zu bedeuten habe, erwiderte er: ‚Sie soll den Besucher zwingen, sich zu sammeln, ehe er mein Studio betritt‘. Trotz der ‚Sammlung‘ konnte ich nicht in die richtige Weihestimmung kommen und hatte Mühe, ernst zu bleiben. Eines einzigen Schmuckes in diesem Raum erinnere ich mich noch; es war der Abguß einer antiken Maske, den Khnopff blau bemalt hatte. Er stand auf einem winzigen Säulchen. Ich habe noch andere Räume mit den gesuchtesten Licht- und Farbeffekten gesehen, auch viele Werke des Künstlers, teils angefangen, teils vollendet, alles geschmackvoll, aber wie parfümiert, mit einem Hauch von Künstlichkeit./ Wie sehr hatte sich der Künstler verändert, seit er in unserer ersten Ausstellung seine Bilder gezeigt hatte, die noch in einer bescheidenen Werkstatt entstanden waren. Der Erfolg war ihm wohl zu Kopf gestiegen.³⁶⁰ - Die zwei ausgeprägten Persönlichkeiten Josef Engelhart und Fernand Khnopff waren wohl nicht nur auf künstlerischer Ebene grundauf verschieden. - 1902 hatte Engelhart das Nachbargebäude seines Elternhauses in der Steingasse 15 im dritten Bezirk von Wien erworben und es von Ferdinand Fellner, der zu jener Zeit bereits in Brüssel Anregungen von Horta übernommen hatte, zu einem großen Atelier mit Glaswand und Terrasse zum Garten umbauen lassen. Auch dieses Haus fiel leider der Zerstörung zum Opfer.³⁶¹

³⁶⁰ Engelhart 1943, S. 88f. Für eine Beschreibung des Hauses von Maria Biermé, die den Künstler besuchte, siehe Draguet, 1995, S. 342 - S. 345. Biermé erwähnt unter den dort gesichteten Gegenständen auch ein Porträt, das jenem ähnlich sah, das der Künstler von der Kaiserin Elisabeth anfertigte.

³⁶¹ Würtz 1991, S. 10. Siehe auch den Text von Hevesi vom 1. April 1903, der von seinem Besuch in Engelharts neuem Haus berichtet, in Hevesi 1906, S. 419 – S. 422.

5. Gustav Klimt

5. 1. Biografischer Überblick

Gustav Klimt (Abb. 95) wurde am 14. Juli 1862 als zweites von sieben Kindern in Baumgarten bei Wien geboren. Sein Vater war von Beruf Graveur und stammte ursprünglich aus Böhmen. Die Familie wuchs in höchst bescheidenen Verhältnissen auf.³⁶²

Von 1876 bis 1883 besuchte Klimt die Kunstgewerbeschule des K. u. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Seine Ausbildung erhielt er dabei in der Malklasse von Professor Ferdinand Laufberger und Julius Viktor Berger.³⁶³

Ab 1879 arbeitete er mit seinem Bruder Ernst und seinem Mitschüler Franz Matsch (*Die Künstlercompagnie*) zusammen, mit denen er mehrere Dekorationsarbeiten ausführte und 1883 ein eigenes Atelier bezog. Es folgten Aufträge zur Ausgestaltung einiger Ringstrassengebäude, darunter 1887 das neue Hofburgtheater, wofür Klimt ein Jahr später das Goldene Verdienstkreuz verliehen wurde, und 1890 das Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien.³⁶⁴

Zwischen 1888 und 1890 unternahm der Künstler verschiedene Reisen, unter anderem nach Krakau, Triest, Venedig und München. Für seine 1888 gemalte Ansicht des Zuschauerraumes des alten Burgtheaters wurde Klimt 1890 auf der Jahresausstellung des *Künstlerhauses* mit dem Kaiserpreis ausgezeichnet. 1891 trat Klimt der *Genossenschaft der Bildenden Künstler (Künstlerhausgenossenschaft)* bei. Er wurde das erste Mal als Professor an der Akademie vorgeschlagen, seine Ernennung erfolgte jedoch nicht.³⁶⁵

1892 starben Klimts Vater und sein Bruder Ernst.³⁶⁶ In den darauffolgenden fünf Jahren schuf Klimt nicht mehr als 28 Bilder.³⁶⁷ Es kam zur allmählichen Auflösung der Ateliergemeinschaft mit Franz Matsch.³⁶⁸ 1893 reiste Klimt nach Ungarn, wo er im Auftrag

³⁶² Fliedl 1994, S. 29 und S. 230 sowie Nebehay 1969, S. 11f. Klimts große Schwester Klara war 1860 zur Welt gekommen. Die Geburt von Ernst folgte 1864, 1865 wurde Klimts Schwester Hermine, 1867 Georg, 1869 Anna und 1873 Johanna geboren. Siehe auch Weidinger 2007, S. 57.

³⁶³ Fliedl 1994, S. 230. Siehe auch Nebehay 1992, S. 274f, Novotny/Dobai 1967, S. 379f, Comini 1975 a, S. 10f und Weidinger 2007, S. 11 und S. 32.

³⁶⁴ Nebehay 1969, S. 71 und S. 76 und Fliedl 1994, S. 230. Siehe auch Weidinger 2007, S. 11.

³⁶⁵ Nebehay 1992, S. 139 und S. 275f und Fliedl 1994, S. 230.

³⁶⁶ Fliedl 1994, S. 230 und Nebehay 1969, S. 18, S. 108 und S. 113 sowie Nebehay 1992, S. 276 und Novotny/Dobai 1967, S. 381.

³⁶⁷ Ebenda.

³⁶⁸ Ebenda.

des Fürsten Esterhazy den *Zuschauerraum des Theaters in Totis* malte, ein Werk, das 1895 in Antwerpen ausgestellt wurde, wobei der Künstler sich vermutlich nicht die Mühe machte, dafür selbst nach Belgien zu fahren.³⁶⁹ 1894 erhielten Klimt und Matsch vom Unterrichtsministerium den Auftrag für die Fakultätsbilder, die die Decke der Aula der Wiener Universität schmücken sollten.³⁷⁰

1897 trat Klimt aus der *Genossenschaft Bildender Künstler* aus und gründete gemeinsam mit einer Gruppe junger Künstler die *Wiener Secession*, der er als erster Präsident vorstand.³⁷¹ In dieser Zeit setzte sich Klimt mit verschiedenen Kunstrichtungen, unter anderem auch mit dem Symbolismus auseinander und schuf seine ersten Landschaftsbilder.³⁷² Er arbeitete an den Fakultätsbildern *Philosophie* und *Medizin* und später an der *Jurisprudenz*, die nach der Fertigstellung einen enormen Skandal auslösen würden.³⁷³ Vermutlich reiste Klimt in dieser Zeit abermals nach Italien (Pisa, Genua, Mailand, Verona und Venedig).³⁷⁴ Buchillustrationen und Plakate schuf Klimt beinahe ausschließlich für die *Secession* und deren Hauszeitschrift *Ver Sacrum*.³⁷⁵

1898 wurde Klimt in den Kreis der *International Society of Painters, Sculptors and Engravers* (*Internationale Vereinigung der Maler, Bildhauer und Gravierer*) in London aufgenommen.³⁷⁶ Für die *Münchener Secession* fungierte er ab diesem Zeitpunkt als korrespondierendes Mitglied.³⁷⁷ 1899 schloß Klimt die Arbeiten zu den beiden Supraportenbildern für Dumbas Musikzimmer ab.³⁷⁸ Im selben Jahr vollendete er sein großes Gemälde *Nuda Veritas*, das von Hermann Bahr erworben wurde.³⁷⁹

³⁶⁹ Nebehay 1969, S. 516 und Fliedl 1994, S. 231.

³⁷⁰ Fliedl 1994, S. 231. Siehe auch Weidinger 2007, S. 41 - S. 53.

³⁷¹ Ebenda.

³⁷² Nebehay 1969, S. 494 und Nebehay 1992, S. 278, Fliedl 1994, S. 23f und Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 365 sowie Fliedl 1994, S. 232 und Fahr-Becker 2007, S. 341.

³⁷³ Ebenda..

³⁷⁴ Nebehay 1969, S. 494.

³⁷⁵ Nebehay 1969, S. 158: Daneben schuf Klimt ausschließlich den Einband zu dem Buch *Hetärengespräche* von Lukian. Zwar wurden in dem Buch Paul Verlaines (*Femmes. Avec Six Dessins de Gustav Klimt*, o. O., o. J.) Arbeiten von Klimt publiziert, diese wurden allerdings vom Künstler nicht eigens als Illustration zu diesen Werk geschaffen.

³⁷⁶ Fliedl 1994, S. 231.

³⁷⁷ Ebenda.

³⁷⁸ Fliedl 1994, S. 232.

³⁷⁹ Nebehay 1992, S. 278.

Im Jahr 1900 erhielt Klimt auf der Weltausstellung in Paris für sein Werk *Philosophie* die goldene Medaille.³⁸⁰ Sein *Bildnis von Sonja Knips* wurde dort von Arsène Alexandre, Redakteur der Zeitschrift *Figaro* und enger Bekannter Khnopffs, sehr bewundert.³⁸¹ Im selben Jahr wurde Klimt zum Mitglied der *Berliner Secession* ernannt.³⁸²

Ab 1900 verbrachte Klimt die Sommerzeit vorwiegend am Attersee.³⁸³ Er arbeitete am Werk *Judith I.*³⁸⁴ 1902 fand in der *Secession* die Beethoven-Ausstellung statt, für die Klimt den *Beethoven-Fries* schuf.³⁸⁵ Im selben Jahr entstand das Porträt von Emilie Flöge, erfolgreiche Besitzerin eines Mode- und Schneidersalons und langjährige Begleiterin des Künstlers.³⁸⁶ Für sie entwarf Klimt auch Kleider.³⁸⁷ Auf die 1903 gegründete *Wiener Werkstätte* übte Klimt einen großen Einfluss auf.³⁸⁸ Die 18. Ausstellung der *Secession* war zur Gänze seiner Kunst gewidmet.³⁸⁹ Im selben Jahr unternahm Klimt Reisen nach Ravenna, Venedig und Florenz.³⁹⁰ Das Jahr markiert den Beginn von Klimts *Goldener Stilperiode*.³⁹¹

1904 erhielt Klimt den Auftrag für die Entwürfe eines Mosaikfrieses im Speisezimmer des *Palais' Stoclet* in Brüssel.³⁹² Im selben Jahr beteiligte er sich an Ausstellungen in Dresden und München.³⁹³ 1905 trat er vom Auftrag für die Fakultätsbilder zurück.³⁹⁴ Zusammen mit seinen Anhängern verließ er die Vereinigung der *Wiener Secession*.³⁹⁵ Er reiste nach Berlin, wo er auf der Ausstellung des *Deutschen Künstlerverbandes* den *Villa-Romana-Preis* erhielt.³⁹⁶

1906 wurde der *Österreichische Künstlerbund* gegründet, zu dessen Präsident Klimt im Jahr 1912 ernannt werden würde. Der Maler trat seine erste Reise nach Brüssel an. Im selben Jahr

³⁸⁰ Fliedl 1994, S. 232, Nebehay 1992, S. 278 und Fahr-Becker 2007, S. 341.

³⁸¹ Nebehay 1992, S. 193: Alexandre veröffentlichte sogar eine farbige Abbildung im *Figaro Illustré (Les Sections Etrangères à l'Exposition de 1900)*

³⁸² Fliedl 1994, S. 232, Nebehay 1992, S. 278 und Fahr-Becker 2007, S. 341.

³⁸³ Nebehay 1992, S. 193 und Fliedl 1994, S. 232.

³⁸⁴ Nebehay 1992, S. 278.

³⁸⁵ Fliedl 1994, S. 232 und Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 367.

³⁸⁶ Nebehay 1969, S. 263 und Nebehay 1992, S. 23.

³⁸⁷ Nebehay 1969, S. 266.

³⁸⁸ Fliedl 1994, S. 232 und Nebehay 1969, S. 311 und S. 320 und Nebehay 1992, S. 279.

³⁸⁹ Ebenda.

³⁹⁰ Ebenda.

³⁹¹ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 194f.

³⁹² Fliedl 1994, S. 232 und Frodl 1992, S. 96.

³⁹³ Ebenda.

³⁹⁴ Fliedl 1994, S. 232 und Nebehay 1969, S. 496.

³⁹⁵ Ebenda. Siehe auch Kat. Ausst. Fondation Beyeler 2010, S. 7.

³⁹⁶ Fliedl 1994, S. 232 und Nebehay 1969, S. 496.

reiste er, begleitet von Fritz Waerndorfer, auch nach London und später nach Florenz. In München wurde er zum Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste ernannt.³⁹⁷

1907 vollendete Klimt seine Fakultätsbilder und stellte sie in Wien und Berlin aus. 1908 fand die erste Ausstellung der Klimtgruppe, die *Kunstschau*, auf dem Baugrund des von Fellner und Hellmer erst zu errichtenden Konzerthauses statt, wo Josef Hoffmann in kurzer Zeit ein Ausstellungsgebäude aufgebaut hatte. Klimt hielt die Eröffnungsrede und war dort selbst mit 16 Werken vertreten, darunter auch *Der Kuss*, der von der Österreichischen Staatsgalerie erworben wurde. Für ein weiteres Werk erhielt Klimt die Goldene Medaille. Im selben Jahr reiste Klimt nach München.³⁹⁸

1909 fand die zweite und letzte *Kunstschau* statt. Klimt nahm in diesem Jahr auch an der internationalen Kunstausstellung der *Berliner Secession* teil. Er reiste gemeinsam mit Carl Moll nach Prag, Paris und Madrid.³⁹⁹

1910 beteiligte sich Klimt an der *Biennale* in Venedig und unternahm im selben Jahr eine Reise nach München. Ein Jahr darauf nahm er an der *Internationalen Kunstausstellung* in Rom teil, wo er den ersten Preis erhielt. Zur Montierung des *Stoclet-Frieses* reiste er nach Brüssel. Es folgten Aufenthalte in Rom und Florenz. 1912 nahm er an der großen Kunstausstellung in Dresden teil. Von nun an folgten jährliche Kuraufenthalte in Bad Gastein. Ein Jahr später beteiligte sich Klimt an Ausstellungen in München, Budapest und Mannheim. Den Sommer verbrachte er am Gardasee, wo seine zwei Italienbilder entstanden.⁴⁰⁰

1914 fand eine Ausstellung des *Österreichischen Künstlerbundes* in Rom statt. Bald darauf nahm Klimt an der Ausstellung des *Deutschen-Böhmischen Künstlerbundes* in Prag teil. Im selben Jahr reiste er wohl zur endgültigen Einweihung des *Palais' Stoclet* nach Brüssel.⁴⁰¹

³⁹⁷ Fliedl 1994, S. 232 und Nebehay 1969, S. 415 und S. 497 sowie Nebehay 1992, S. 280 und Novotny/Dobai 1967, S. 389.

³⁹⁸ Nebehay 1969, S. 393 und S. 498, Nebehay 1992, S. 169, Fliedl 1994, S. 232, Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 368 und Dobai 1978, S. 8.

³⁹⁹ Fliedl 1994, S. 232f, Nebehay 1969, S. 499 und Nebehay 1992, S. 180f: Sowohl Klimt als auch Josef Hoffmann waren bedeutende Förderer junger Talente. So wurde auch Oskar Kokoschka 1908 die Möglichkeit gegeben, seine Werke auf der Kunstschau zu präsentieren. 1909 war auch Egon Schiele mit einigen Arbeiten vertreten.

⁴⁰⁰ Fliedl 1994, S. 233, Nebehay 1969, S. 500f, Nebehay 1992, S. 281f und Frodl 1992, S. 96.

⁴⁰¹ Ebenda. Partsch (1992, S. 228) zufolge wäre der Grund für den Aufenthalt in Brüssel ein Porträtauftrag des Ehepaares Stoclet gewesen, zu dessen Ausführung es allerdings nie kam.

1915 hielt sich Klimt in Győr auf, wo er Aufträge der Familie Lederer ausführte. Ein Jahr später nahm er an der Ausstellung der *Berliner Secession* teil. 1917 wurde Klimt zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien und München ernannt, nachdem eine Professur ministeriell zum vierten Mal abgelehnt worden war. 1918 erlitt Klimt in seiner Wiener Wohnung einen Gehirnschlag und starb bald darauf. Er hinterließ einige unvollendete Gemälde.⁴⁰²

5. 2. Künstlerische Entwicklung und Stilmittel

In seiner frühen Schaffenszeit war Klimt noch sehr an die akademische Tradition gebunden und führte Arbeiten im historistischen Stil aus. Entlehnungen bei Makart und der Einfluss seines Lehrers Ferdinand Laufberger spielten bis 1892 eine bedeutende Rolle.⁴⁰³ (Abb. 96 und Abb. 97)

Danach folgten Jahre des Testens, des Experimentierens und der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Kunstströmungen. Die Gestaltungsprinzipien des Symbolismus und des englischen Präraffaelismus lernte Klimt auf internationalen Ausstellungen und später auf Veranstaltungen des *Künstlerhauses* und der *Wiener Secession* kennen, wobei Fernand Khnopff eine bedeutende Vermittlerrolle zukam. Daneben spielten auch der deutsche Jugendstil, der französische Impressionismus und Neoimpressionismus sowie die französische Monumentalmalerei eine entscheidende Rolle. Von großer Bedeutung war hierbei die Auseinandersetzung mit der Malweise Van Goghs, Monets, Degas' sowie Pierre Puvis de Chavannes. Daneben spielten unter anderem auch Anregungen durch die Künstler Jan Toorop, Theo van Rysselberghe, Frances Mc Donalds, James Mc Neill Whistler und Franz von Stuck eine bedeutende Rolle. Bereits Klimts Werkserie *Allegorien neue Folge* (Abb. 96 – Abb. 98) zeugen von einer ersten Auseinandersetzung mit dem Symbolismus. Mit der sehr offenen, freien Malweise im *Bildnis von Sonja Knips* (Abb. 99) aus dem Jahre 1898 hatte sich Klimt bereits von der historischen Bildtradition abgewandt und zu einem eigenen, neuen Stil gefunden. Die Darstellung von weiblichen Figuren tritt von nun an in den Vordergrund von Klimts Interesse.⁴⁰⁴

⁴⁰² Nebehay 1992, S. 282, Fliedl 1994, S. 233 und Kat. Ausst. Kunsthau Zürich 1992, S. 370.

⁴⁰³ Fliedl 1994, S. 35 – S. 41, S. 77f und S. 84 sowie Eisler 1920, S. 16, Novotny/Dobai 1967, S. 25 und Nebehay 1992, S. 23 und S. 29: Mit der Darstellung der Glykone in den Zwickelbildern des Stiegenhauses des Kunsthistorischen Museums verließ Klimt erstmalig die akademische Malweise und stellte einen - sowohl in der Haltung, als auch in der Art der Kleidung - modernen Frauentyp seiner Zeit dar. Zum ersten Mal wird eine Händescheidung zwischen den drei jungen Malern der *Künstlercompagnie* möglich.

⁴⁰⁴ Nebehay 1969, S. 29, S. 188 und S. 355 sowie Bisanz-Prakken 1992, S. 40 und Bisanz-Prakken 2004, S. 15f. Siehe auch Kat. Ausst. Kunsthau Zürich, S. 98 und S. 192 sowie Eisler 1920, S. 11 und S. 23, Weidinger 1992,

Weiters war die japanische Kunst während seines gesamten Schaffens von großer Bedeutung. Bereits im Werk *Tragödie* (Abb. 100) lässt sich der die beiden Figuren im oberen Teil umfangende Drache auf die chinesische oder japanische Tradition zurückführen. Der Einfluss der ostasiatischen Kultur ist aber auch in einer Reihe später entstandener Werken (sowohl in der *weißen* als auch in der *goldenen Phase*) spürbar. Selbst in den 1916/1917 geschaffenen Porträts treten im Hintergrund immer wieder japanisierende Motive auf.⁴⁰⁵

Die 1898/99 entstandenen Gemälde für Dumbas Musikzimmer *Musik II* (Abb. 102) und *Schubert am Klavier* (Abb. 103) sind Zeugnis zweier unterschiedlicher Stilauffassungen innerhalb eines sehr kurzen Zeitraumes und bilden den Übergang zur secessionistischen Malerei. Auf die historisch-naturgetreue Nachbildung wurde bereits verzichtet. Impressionistische Tendenzen und illusionistische Atmosphäre treten in *Musik II* zugunsten symbolträchtiger Motive und einer Ornamentierung der Fläche zurück.⁴⁰⁶

Das Gemälde *Pallas Athene* (Abb. 104) aus dem Jahre 1898 zeugt noch von Klimts Vorliebe für antike Themen in dieser frühen Phase. Im Laufe seiner Entwicklung entfernte sich der Künstler vom Klassizistischen und fand über das Hellenische zum Archaischen. Die sinnliche, bedrohlich-frontale Gegenwart der mütterlichen, aber auch strafenden Pallas Athene markiert bereits einen Bruch mit dem ruhig zurückgewandten, akademischen Bildungsideal.⁴⁰⁷

Ab 1899/1900 sind Klimts gezeichnete und gemalte Figuren zunehmend dekorativen Prinzipien unterworfen. Rhythmisch im Wasser bewegte, sehnig gestreckte oder fliegende Frauenkörper mit ihren stilisierten, feurig roten Haarstrahlen wie in *Bewegtes Wasser* (Abb. 105), *Goldfische* (Abb. 106),⁴⁰⁸ im *Beethoven-Fries* (Abb. 107) oder in *Wasserschlangen II* (Abb. 108) beherrschen von nun an die Kompositionen. Themen wie die lesbische Liebe, die

S. 60, Dobai 1978, S. 5, Frodl 1992, S. 68 und Kat. Ausst. Guggenheim Museum 1956, S. 24. Zum Einfluss Whistlers auf Klimt siehe Weidinger 2007, S. 57 - S. 70.

⁴⁰⁵ Strobl 1980, S. 112, Nebehay 1969, S. 38 und Eisler 1920, S. 45f.

⁴⁰⁶ Eisler 1920, S. 19, Novotny/Dobai 1967, S. 12 und Fliedl 1994, S. 42 und 46f.

⁴⁰⁷ Fliedl 1994, S. 48.

⁴⁰⁸ Siehe auch Hofstätter 1987, S. 209: Das Motiv des Fisches deutete Freud als Sexualsymbol. Bei Klimt äußert sich diese Symbolvorstellung in der Darstellung kostbarer Zierfische und durch strömendes Wasser gleitende Frauenkörper.

Liebe der Geschlechter, die Fruchtbarkeit, und vor allem die Welt der Frau mit all ihren Verführungsreizen werden zu Klimts eigentlichem Bildthema.⁴⁰⁹

Dieser völlig neue weibliche Idealtyp mit den schmalen Lippen, dem steilen Nasenrücken, den Mandelaugen und den hohen Bogen der Augenbrauen, ist nicht nur auf die Beschäftigung mit Arbeiten Jan Toorops, sondern auch auf Anregungen durch die Kunst Fernand Khnopffs zurückzuführen.⁴¹⁰ Bald darauf setzte sich Klimt zunehmend mit der Kunst Ferdinand Hodlers und George Minnes auseinander. Auf letzteren sind insbesondere die schmalen, ausgemergelten Leiber, die, wie beispielsweise im *Beethoven-Fries*, das menschliche Leid verkörpern, zurückzuführen (Abb. 109).⁴¹¹ Von Hodler dürfte Klimt das Motiv der heroischen, parallel zur Bildfläche angeordneten Figuren übernommen haben.⁴¹²

In der Zeit, in der Klimts Bruder und sein Vater starben, beschäftigte sich der Künstler zunehmend mit dem Thema Tod und Leben. Mit der allegorischen Bedeutung hebt sich auch die Bildform zu höheren Formaten. Bei den monumentalen Fakultätsbildern (Abb. 110 – Abb. 113) für die Universität in Wien tritt immer stärker die Linie hervor. Hier experimentierte Klimt unter anderem mit gewagten Raumfluchten und perspektivischen Verkürzungen. Die ornamental gegliederte, zeichnerisch beherrschte Fläche tritt gegenüber einem malerisch aufgelösten, mit ineinander verknöteten Körpern plastisch erfüllten Raum zurück. (Abb. 111) Im Grunde sind diese Arbeiten als naturalistisch wirkender Illusionismus zu charakterisieren, die sich durch die diffuse Räumlichkeit und Zeitlichkeit mit der historistischen Malerei nicht mehr in einen rationalen Zusammenhang bringen lassen. Durch die düstere, dämmrige Atmosphäre wird in einer schemenhaften, symbolgeladenen Vision eine kosmisch-schwebende Welt dargestellt.⁴¹³

Judith I (Abb. 114), die *femme fatale* mit ihren erotisch geöffneten Lippen, ist fast durchwegs der Antipode zur *Pallas Athene*. Sie stellt einen ersten Höhepunkt von Klimts offenkundiger

⁴⁰⁹ Eisler 1920, S. 17 und S. 27f und Bisanz-Prakken 1992, S. 41 sowie Kallir 1980, S. 24. Siehe dazu auch Wagner 1993, S. 29 - S. 31 und Weidinger 2007, S. 73 – S. 89.

⁴¹⁰ Eisler 1920, S. 27.

⁴¹¹ Bisanz-Prakken 2004, S. 17 und S. 20. Siehe auch Nebhay 1992, S. 117: Ferdinand Hodlers Werk *Die Auserwählten* (1893/94) weist beispielsweise in der Haltung der Engel und deren Füßen, die über den Boden schweben, auffällige Ähnlichkeiten zur Komposition von *Die Sehnsucht nach Glück findet Stille in der Poesie* und *Dieser Kuss der ganzen Welt* (ein Teil des *Beethoven-Frieses*) auf.

⁴¹² Ebenda.

⁴¹³ Eisler 1920, S. 29 – S. 31, Novotny/Dobai 1967, S. 26 und Fliedl 1994, S. 77f.

weiblicher Erotik dar. Sowohl in *Pallas Athene*, als auch in *Judith I* kündigt sich bereits Klimts Vorliebe für die Verwendung von Gold an.⁴¹⁴

Eisler unterscheidet in der Folge zwischen *weißer* und *goldener Periode*. In der *weißen Schaffensphase* spielt der impressionistische Augenblick noch eine größere Rolle. Die Figuren sind meist stehend und frontal oder seitlich wiedergegeben und in einer lockeren malerischen Weise aufgefasst. Zumeist verwendet der Künstler in dieser Zeit Hochformate, der Vortrag ist gestreift, gesprenkelt oder fließend, der Hintergrund ruhig. (Abb. 115 und Abb. 116) Allen Bildern dieser Schaffensphase liegt eine weiße Grundfärbung zugrunde.⁴¹⁵

Auf eine Reise nach Ravenna im Jahre 1903, wo die prächtigen Mosaiken eine enorme Faszination auf den Künstler ausgeübt haben müssen, folgt Klimts Stil der Reifezeit, auch *Goldener Stil* genannt. Berühmteste Vertreter dieser Schaffensphase sind sicherlich das Bildnis *Adele Bloch Bauers I* (Abb. 117), *Der Kuss* (Abb. 118) und der *Stoclet-Fries* in Brüssel. (Abb. 119 – Abb. 121) Mit dem *Stoclet-Fries* thematisierte Klimt ab 1904 zum ersten Mal den Tanz in seinen Werken. (Abb. 119) Generell lässt sich die *goldene Phase* zunächst durch die üppige Verwendung von kostbaren Materialien wie Gold, Silber und Edelsteinen charakterisieren. Die Darstellungen sind zeichnerisch strenger, die Figuren gefaßter, starrer und gebannter und erwecken den Eindruck eines zeitlosen Verweilens. Die Gewänder und der Hintergrund werden durch strenge geometrische Formen, Kuben, Dreiecke, Kreise und Spiralen, ornamentalisiert. Es kommt zu einer Aufhebung des Tiefenraums und einer Bindung an die Fläche. Im Gegensatz zur *weißen Periode* (Abb. 115 und Abb. 116) wird nun häufig das quadratische Format verwendet (Abb. 117 und Abb. 118), wodurch auch eine Ausschaltung der Höhenwirkung erzielt wird. Beinahe ziselierte Konturen trennen die einzelnen farbigen Flächen voneinander. Noch stärker als in der *weißen Periode* macht sich hier der japanische Einfluss bemerkbar. In der Folge spielt auch der Einfluss des Ehepaars Mackintosh eine große Rolle, dessen Arbeiten Klimt 1906 vielleicht durch seine Reise nach London kennengelernt hatte.⁴¹⁶

Klimts später Stil zeichnet sich durch eine sehr malerische Auffassung, einer reichen Verwendung von Farben, mehr Schwung in der Komposition und stark bewegte Figuren aus

⁴¹⁴ Eisler 1920, S. 26 und Fliedl 1994, S. 41 und S. 46 – S. 48.

⁴¹⁵ Eisler 1920, S. 23.

⁴¹⁶ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 194f.

- fast könnte man von barocken Tendenzen sprechen. Laut Strobl⁴¹⁷ hängt Klimts Absage an die Geometrisierung des *Goldenen Stil* mit seiner Reise nach Paris und Spanien im Jahre 1909 zusammen. Unter dem Eindruck der Arbeiten El Grecos dürfte Klimt zu einer zunehmend expressiveren Malweise gelangt sein. Das erste Werk dieser späten Phase ist die *Jungfrau* (Abb. 120), in dem sich bereits ein Wandel im Schönheitsideal feststellen lässt. Neben asketischen Gestalten finden sich häufig vollschlanke Akte (Abb. 124), die mit ihrer Körperlichkeit den Raum stärker öffnen und füllen. Daneben liegt der Schwerpunkt der Darstellungen auf der Thematik Werden-Sein-Vergehen. Hier ist beispielsweise das 1908 begonnene und in der zweiten Fassung 1916 vollendete Werk *Tod und Leben* (Abb. 123) zu nennen. Es werden nun in verstärktem Maße Bereiche des Unterbewusstseins und des Erotischen angesprochen, geheime Träume offengelegt. Die Porträts dieser Zeit zeichnen sich häufig durch streumusterartig im Hintergrund verteilte japanische Figuren aus. (Abb. 125 – Abb. 126) Das wirkliche Leben spielt sich in der bewegten Hintergrundgestaltung und der Bekleidung der Dargestellten ab, während die Gesichter und die Haltungen der Frauen auffallend passiv wirken. Durch seine eigene - wenn auch sehr lockere und abgeschwächte - Auseinandersetzung mit dem zeitgleichen Kubismus wird in einigen Bildern die Fläche in eine einfache, breit gefleckte, stark bewegte Aufteilung gebracht. Es kommt zu einer Umwendung des Schönen in das Charakteristische. An die Stelle der zarten Gebärde ist schließlich der tragische Ausdruck getreten.⁴¹⁸

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch in Klimts Landschaftsbildern feststellen. Erst relativ spät, ab 1897/98 begann der Künstler, sich mit dem Malen der Natur zu beschäftigen. Für seine ersten Landschaften wie etwa *Obstgarten* (Abb. 128) verwendete der Künstler noch das rechteckige Hochformat. Sie sind von einer dunklen, schwermütigen Stimmung geprägt und zeichnen sich durch einen hoch angesetzten Horizont aus. (Abb. 128 – Abb. 132 und Abb. 134) Ab 1898 verwendete Klimt für die Landschaften fast ausschließlich das Quadratformat. (Abb. 132) Nach einer Auseinandersetzung mit der Technik des Impressionismus (Abb. 135) und des Neoimpressionismus beziehungsweise des Pointillismus (Abb. 136) ist auch hier eine zunehmende Ornamentalisierung der Fläche zu beobachten. In der Phase des *Goldenen Stils* schließlich treten Raum, Atmosphäre und Tiefenillusion

⁴¹⁷ Strobl in Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 200 – S. 202: Seit El Grecos Wiederentdeckung 1908 spielte sein Stil vor allem in der Kunst des Expressionismus eine bedeutende Rolle. Besonders die von Licht und Schatten hervorgerufenen Umriss in den Werken El Grecos dürften Klimt beeindruckt haben.

⁴¹⁸ Eisler 1920, S. 41, S. 43 und S. 46f. Vergo 1975, S. 38 und Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 200 – S. 202. Bisanz-Prakken (2000, S. 203) erklärt Klimts Abkehr von der *Goldenen Phase* durch die Eindrücke, die der Künstler 1909 auf seiner Parisreise gewonnen hatte. Seine Damenbildnisse der letzten Lebensjahre wären von einer vor allem französisch inspirierten Farbpalette und Malweise geprägt.

zugunsten einer Naturstilisierung in Voluten, Mustern und geometrischen Formen zurück. (Abb. 119 und Abb. 120) Beinahe alle Landschaftsdarstellungen Klimts entstanden im Salzkammergut, in einem Gebiet um den Attersee. Die Ausnahme bilden drei späte Italienbilder, eine einzige Darstellung des Schloßparks Schönbrunn in Wien und eine Ansicht von Gastein. In den sehr späten Landschaften Klimts setzt sich die zumeist auf Hügeln ansteigende Natur aus übereinander gestaffelten, ornamental ausgestalteten und bildfüllenden Bildstreifen zusammen. (Abb. 137) Nur durch die gegeneinander kontrastierenden Muster und Farben sind die einzelnen Felder voneinander zu unterscheiden und ein Nachvollziehen der Raumtiefe möglich. Klar hervorgehobene Teile werden heftig und ruckweise gegeneinander geführt, der Ausdruck expressionistisch gesteigert, Hauswürfel und Dächer klobig vereinfacht und nur durch den Pinselkontur isoliert. Man denkt dabei an Cézanne und seine kubistische Nachfolge.⁴¹⁹

Von der technischen Seite betrachtet, sind die meisten Zeichnungen Klimts Bleistift- oder Kohlezeichnungen. Nach 1900 bediente er sich zuweilen auch des Blau- oder Rotstiftes. Mehrere Farben verwendete er aber nur sehr selten. Klimt zeichnete nie, um zu verkaufen, sondern die Zeichnungen dienten ihm nur als Studien oder Skizzen für Gemälde. Sowohl die Zahl seiner ausgeführten Tuschezeichnungen, als auch die der Aquarelle ist sehr gering. Auch Wasserfarben verwendete Klimt kaum. Seine Vorliebe galt den kräftigen Ölfarben.⁴²⁰

⁴¹⁹ Eisler 1920, S. 21f, S. 43 und S. 46f, Nebehay 1969, S. 438, S. 452 und S. 494 sowie Nebehay 1992, S. 232, Weidinger 1992, S. 53 und S. 58f und Kojan 2002, S. 34.

⁴²⁰ Nebehay 1969, S. 360 und Eisler 1920, S. 17.

6. Vergleichende Analyse

6. 1. Die Künstlerpersönlichkeiten Khnopff und Klimt

Wie aus der Biografie der beiden Künstler hervorgeht, könnte es sein, dass sich Khnopff und Klimt bereits 1895 in Antwerpen, wo ein Werk des österreichischen Malers ausgestellt war, über den Weg liefen. Da es aber keinerlei Hinweis darauf gibt, dass sich Khnopff oder Klimt selbst zu dieser Zeit in Antwerpen aufhielten und Klimt obendrein nicht gerade für seine Reiselust bekannt war,⁴²¹ ist dies wohl eher unwahrscheinlich. Vielleicht lernten die beiden Maler einander auch später durch ihre jeweiligen Beziehungen zu England oder zur *Münchener Secession* kennen. Bereits 1890/91 hatte Klimt einige kurze Reisen unternommen und hielt sich kurzzeitig in München auf. Dass er dabei mit den dort ausgestellten Werken Fernand Khnopffs, die im Rahmen der zweiten *Münchener Jahresausstellung* im Glaspalast ausgestellt waren, in Berührung kam, liegt durchaus im Bereich des Möglichen.⁴²²

Es könnte auch sein, dass Klimt Khnopffs Arbeiten bereits durch Beiträge in belgischen oder internationalen Kunstzeitschriften kannte. Sehr wahrscheinlich wird hingegen eine Begegnung der beiden Maler durch deren jeweiligen Verbindungen zum *Künstlerhaus* in Wien. Dort war Klimt 1890 bereits mit einer Medaille ausgezeichnet worden. 1895 wurde diese Ehre Khnopff zuteil. Spätestens aber durch die erste *Secessions*-Ausstellungen in Wien im Jahre 1898 und durch die Publikationen der Zeitschrift *Ver Sacrum* muss Klimt, der der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* als Präsident vorstand, die Kunst Khnopffs sehr bewusst wahrgenommen haben, zumal zu diesem Zeitpunkt offensichtlich durch Khnopff empfangenen Anregungen deutlich in seinem Werk zutage treten, wie es das folgende Kapitel zeigen wird.⁴²³

Offenbar verband die beiden Maler keinerlei persönlicher Kontakt. Weder von Khnopff, noch von Klimt ist bis heute auch nur eine einzige mündliche oder schriftliche Äußerung über die Person oder die Kunst des jeweiligen anderen bekannt. Der einzige Hinweis, dass vielleicht auch Khnopff die Kunst Klimts positiv wahrgenommen haben könnte, liefert uns die Tatsache, dass Arsène Alexandre, der Khnopffs Fotograf und sein enger Freund war, die Malerei Klimts, insbesondere das in Paris ausgestellte *Bildnis von Sonja Knips* sehr

⁴²¹ Nebehay 1992, S. 253.

⁴²² Siehe dazu die Kapitel 3. 1. und 5. 1. und Partsch 1992, S. 80.

⁴²³ Siehe dazu die Kapitel 3. 1., 4 und 5. 1.

bewunderte.⁴²⁴ Khnopffs persönliche Äußerungen über Künstler der *Wiener Secession* beschränken sich jedoch auf die lobenden Worte über die Wiener Architekten in dem oben zitierten Artikel⁴²⁵ der Zeitschrift *The Studio*. Dass Khnopff Klimts Kunst nicht kannte, ist ausgeschlossen, da die Werke der beiden auf den *Secessions*-Ausstellungen in Wien oft nebeneinander hingen und Khnopff sich durch seinen Hinweis auf die Wiener Zeitschrift in *The Studio* als aufmerksamer Leser von *Ver Sacrum* erwies, in der sehr häufig Abbildungen von Klimts Arbeiten zu finden waren. Es ist meines Erachtens nach im Œuvre von Khnopff kein einziger Hinweis auf stilistische Anregungen durch Gustav Klimt zu erkennen. Das liegt wohl auch daran, dass Khnopff, als er um 1898 in Wien ausstellte, bereits auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn war, während Klimt sich auf der Suche nach seinem neuen, eigenen, höchst persönlichen Stil gerade erst in einer Entwicklungsphase befand und sich die künstlerischen Auffassungen und Ziele der beiden Maler später sehr schnell und radikal voneinander wegbewegten.⁴²⁶

Dass Klimt sich kein einziges Mal über den belgischen Künstler äußerte, lag wohl auch an seinem stillen Naturell und seiner extremen Schreibtischscheue: „Das gesprochene, wie das geschriebene Wort ist mir nicht geläufig, schon gar nicht dann, wenn ich mich über mich oder meine Arbeit etwas äußern soll. Schon wenn ich einen einfachen Brief schreiben soll, wird mir Angst und bang wie vor drohender Seekrankheit,“ äußerte er einmal.⁴²⁷

Im Gegensatz zu Fernand Khnopff, der stets stolz auf seine aristokratische Abstammung war, war Klimt in relativ bescheidenen Verhältnissen aufgewachsen.⁴²⁸ Der Belgier hatte sicherlich eine umfassendere Bildung als Klimt genossen. Er hielt Vorträge und verfasste für verschiedene Zeitschriften mehrere Artikel.⁴²⁹ Er beherrschte offenbar mehrere Sprachen und war reiselustig, während Klimt Österreich nur sehr ungern verließ, nicht zuletzt weil er der jeweiligen Fremdsprachen nicht mächtig war und stets Angst davor hatte, im Ausland nicht verstanden zu werden.⁴³⁰ Sehr gerne ließ Klimt, den Alma Mahler-Werfel in ihrem Memoiren als „den unselbstständigsten aller Menschen“⁴³¹ nannte, sich deshalb auf seinen Reisen von

⁴²⁴ Nebehay 1992, S. 193: Alexandre veröffentlichte sogar eine farbige Abbildung im *Figaro Illustré, Les Sections Etrangères à l'Exposition de 1900*.

⁴²⁵ Siehe Kapitel 4. 5.

⁴²⁶ Siehe dazu Kapitel 3. 2 und 5. 2.

⁴²⁷ Zit. n. Nebehay 1992, S. 284. Siehe auch Brandstätter 1994, S. 8.

⁴²⁸ Siehe Kapitel 3. 1., 4. 5 und 5. 1. sowie Fahr-Becker 2007, S. 364 und Nebehay 1992, S. 253

⁴²⁹ Siehe Kapitel 3. 1.

⁴³⁰ Nebehay 1992, S. 253.

⁴³¹ Zit. n. Nebehay 1969, S. 494.

seinem Bewunderer Fritz Waerndorfer begleiten.⁴³² Als eifriger Besucher der Wiener Sammlungen bildete sich Klimt hauptsächlich dort und nicht im Ausland.⁴³³

Die Annahme, dass die beiden keinerlei freundschaftliches Verhältnis verband, wird auch durch die Tatsache bestärkt, dass Khnopff vor allem zu Josef Engelhart Kontakt hatte, der unter anderem auch den Austritt der Klimtgruppe aus der *Secession* im Jahre 1905 bewirkte, womit sich auch erklären lässt, dass keines von Khnopffs Werken auf einer der beiden Kunstsschauen 1908 oder 1909 zu sehen war, 1911 jedoch, just in dem Jahr, in dem Josef Engelhart als Präsident der *Secession* fungierte, noch einmal vier Werke von ihm in dem von Olbrich gebauten Ausstellungshaus gezeigt wurden.⁴³⁴

Im Gegensatz zu Fernand Khnopff, den seine eigenen Porträts, Exlibris und Fotografien, teilweise als Ich-bezogenen Dandy entlarven,⁴³⁵ dürfte sich Klimt äußerst wenig für seine eigene Person interessiert haben. Es soll von ihm nur eine einzige Äußerung über sich selbst als Maler geben: „...Malen und zeichnen kann ich. Das glaube ich selbst und auch einige Leute sagen, daß sie es glauben. Aber ich bin nicht sicher, ob es wahr ist. Sicher ist bloß zweierlei: Von mir gibt es kein Selbstporträt (Klimt dachte nicht an sein Selbstportät im Siegenhaus des Burgtheaters). Ich interessiere mich nicht für die eigene Person als ‚Gegenstand eines Bilds‘, eher für andere Menschen, vor allem weibliche, noch mehr jedoch für andere Erscheinungen. Ich bin überzeugt davon, dass ich als Person nicht extra interessant bin. An mir ist weiter nichts Besonderes zu sehen. Ich bin ein Maler, der Tag um Tag vom Morgen bis in den Abend malt. Figurenbilder und Landschaften, seltener Porträts.“⁴³⁶

Generell galten beide Künstler als eher scheu und introvertiert. Im Gegensatz zu Khnopff, bei dem ein Besuch des Wiener Praters bereits zu einem Schreckenserlebnis werden konnte,⁴³⁷ galt Klimt jedoch als durchaus geselliger Mensch. Er ging gerne Schwimmen und

⁴³² Nebehay 1969, S. 495. Nach unveröffentlichten Erinnerungen des Malers Lenz, mitgeteilt von Wilhelm Dessauer in *Österreichische Kunst*, 4, 1933, S. 11f und reproduziert in Nebehay 1969, S. 495f waren Klimt die Frauen in Italien „zu schön und zu gesund“. Und als ihn seine Wiener Freunde nach seiner Rückkehr aus Paris, der Stadt der modernern Malerei schlechthin neugierig und erwartungsvoll fragten, wie ihm die Stadt denn gefallen habe, soll er geantwortet haben: „Gar net, es wird furchtbar viel dort gemalt“. Siehe dazu Arthur Roesslerl, *Der Malkasten. Künstleranekdoten*, Wien 1924, S. 119, reproduziert in Nebehay 1969, S. 499. Und auf einer Postkarte aus Madrid an Fanny Klimt berichtete er: „Madrid 27. X. 1909. Herzlichste Grüße aus Spanien, welches weniger schön ist als man glaubt - wenigstens jetzt im Herbst. (Postkarte in Privatbesitz, Siehe Nebehay 1969, S. 500)

⁴³³ Nebehay 1969, S. 29 und S. 495.

⁴³⁴ Siehe Kapitel 4. 5.

⁴³⁵ Ebenda.

⁴³⁶ Zit. n. Nebehay 1992, S. 284. Siehe auch Brandstätter 1994, S. 1.

⁴³⁷ Siehe Kapitel 4. 5.

Diskuswerfen. Den Abend verbrachte er gern in Künstlerkneipen oder Kegelclubs, wo er als guter „Praterscheiber“ bekannt war. Daneben galt er als fleißiger Esser und als großzügig und hilfsbereit in Geldangelegenheiten.⁴³⁸

Weiters wurde ihm nachgesagt, dass seine Modelle ihm nicht nur zum Malen dienten.⁴³⁹ Die Tatsache, dass er nie verheiratet war, aber 14 uneheliche Kinder hatte⁴⁴⁰ spricht wohl dafür, dass es sich hierbei nicht bloß um üble Nachrede handelte. Auch in seinen Gemälden machte sich sehr bald eine Obsession speziell an der weiblichen Erotik bemerkbar und er schreckte in der Folge auch nicht vor in der europäischen Kunst bisher weitgehend tabuisierten Themen *par excellence* wie die weibliche Homo- und Autoerotik und selbst die schamlose Darstellung einer Hochschwangeren zurück.⁴⁴¹

Über Khnopffs Verhältnis zu Frauen weiß man relativ wenig. Seine zahlreichen Darstellungen von tugendhaften, weiblichen Gestalten, die für die Verteidigung der idealen, keuschen und geistig höheren Liebe stehen,⁴⁴² würden jedoch für eine sehr distanzierte Haltung gegenüber der körperlichen Liebe sprechen, die Klimts Vorstellungen offenbar völlig widersprach. Von Khnopff selbst, der seine Schwester hoch verehrte und sie in seinen Bildwerken häufig als unnahbare Muse darstellte,⁴⁴³ wissen wir, dass er Zeit seines Lebens nur ein einziges Mal verheiratet war - und selbst diese Ehe wurde nach nur drei Jahren geschieden.⁴⁴⁴ In der Behandlung und Deutung der Rolle der Frau stellen die beiden Künstler sicherlich zwei Extreme dar, wie das Kapitel 6. 3. 4 zeigen wird.

Aus technischer Sicht waren beide ungefähr gleichaltrigen Maler zunächst in einer akademischen Malweise geschult worden,⁴⁴⁵ wobei Klimts Studium an der Kunstgewerbeschule wohl für seinen Hang zur Verwendung verschiedener Materialien und sein Interesse an der dekorativen Ausgestaltung der Fläche verantwortlich war. Die frühen

⁴³⁸ Breicha 1978, S. 35.

⁴³⁹ Brandstätter 1994, S. 8: Über Klimts Beziehung zu seiner langjährigen Begleiterin Emilie Flöge ist kaum etwas bekannt. Ob die Liebe rein platonischer Art war, ist nicht gewiss. Es existiert kein einziger Liebesbrief Klimts, in dem er einer seiner Frauen seine Leidenschaft oder Gefühle offen darlegte oder auch nur andeutete.

⁴⁴⁰ Siehe Nebehay 1992, S. 264.

⁴⁴¹ Brandstätter 1994, S. 100 und S. 108: Abgesehen von religiös motivierten Darstellungen (etwa der verhüllte „gesegnete Leib“ Mariens) wurde der Zustand der Schwangerschaft in der abendländischen Kunst sehr selten dargestellt. Für den offenen und unverschlüsselten Realismus der schwangeren Frauen in *Die Hoffnung I* und im Fakultätsbild *Medizin* gibt es in der Kunst vor Klimt kein Beispiel. Zur Bedeutung des Ornaments in Verbindung mit der Darstellung des Weiblichen bei Klimt siehe Wagner 1993, S. 27 – S. 50.

⁴⁴² Siehe Kapitel 4. 3. 11.

⁴⁴³ Siehe Kapitel 3. 2.

⁴⁴⁴ Siehe Kapitel 3. 1.

⁴⁴⁵ Siehe Kapitel 3. 1. und 5. 1.

Werke der beiden Künstler waren von einer naturalistischen Malweise und einer Vorliebe für die Rezeption antiker Themen beziehungsweise die Darstellung antiker Details geprägt. Im Gegensatz zu Khnopff, der im Grunde während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn den Idealen des Symbolismus und des Präraffaelismus und deren gestalterischen Prinzipien treu blieb,⁴⁴⁶ spielte die Beschäftigung mit dem internationalen Symbolismus bei Klimt nur sehr kurz eine Rolle und war in seiner Phase des Experimentierens und Suchens eher Mittel zum Zweck.⁴⁴⁷ Auf dem Gebiet der Zeichnung vollbrachten beide Künstler Glanzleistungen. Im Einsatz der Farbe hingegen, zeigten sich bereits sehr früh deutliche Unterschiede. Während Klimt sehr bald eine Vorliebe für helle und aussagekräftige Farben entwickelte, vor allem Ölgemälde schuf und später auch verschiedene kostbare Materialien wie Gold, Silber und Email in seine Bilder integrierte,⁴⁴⁸ konzentrierte sich Khnopff mehr auf die zarten Nuancen und Farbabstufungen, um jeglichen Nachhall, verblasen, verstummen zu lassen.⁴⁴⁹ Bei seinen Gemälden trug er das Öl meist sehr dünn, beinahe durchsichtig auf, wodurch er eine quasi immaterielle Oberfläche erhielt, die seinen Werken den von ihm gewünschten Hauch von Künstlichkeit verlieh.⁴⁵⁰ Für die Interessen des belgischen Künstlers eigneten sich die zarten Pastell- und Aquarellfarben hervorragend - eine Technik, die Klimt nur selten anwandte.⁴⁵¹ Auch die Zahl von Klimts Tuschzeichnungen ist sehr gering.⁴⁵²

Trotz der generellen Unterschiede der beiden Maler hinsichtlich ihrer Persönlichkeit und ihrer gestalterischen Prinzipien, gab es also doch eine Zeit der Übereinstimmung, der gleichen Interessen, eine Zeit, in der die Werke in der Themenwahl, Komposition und auf stilistischer Ebene durchaus vergleichbar waren. Es war dies die Zeit zwischen 1898 und 1903, sicherlich eine der bedeutendsten und interessantesten Phasen in Klimts Schaffen, in welcher der so wandlungsfähige Künstler neben Tendenzen des Impressionismus und des Neoimpressionismus auch Gestaltungsprinzipien der Präraffaeliten und des Symbolismus aufnahm, um sie anschließend selbstständig weiter zu verarbeiten. Eine wichtige Rolle in der Vermittlung der Einflüsse aus England und Frankreich, der Geburtsstätte des Symbolismus, spielte dabei der belgische Maler Fernand Khnopff. Er trug somit wesentlich zu Klimts künstlerischer Findung bei.

⁴⁴⁶ Siehe Kapitel 3. 2.

⁴⁴⁷ Siehe Kapitel 5. 2.

⁴⁴⁸ Ebenda.

⁴⁴⁹ Robert-Jones 1989, S. 224.

⁴⁵⁰ Nebehay 1969, S. 360, Robert-Jones 1989, S. 224 und Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 33.

⁴⁵¹ Ebenda. Siehe auch Kapitel 5. 2.

⁴⁵² Ebenda.

6. 2. Landschaftsdarstellungen

6. 2. 1. Der Garten

In der Literatur wird der Einfluss Khnopffs auf das Schaffen Klimts zumeist nur kurz in einem Satz⁴⁵³ erwähnt und in den meisten Fällen nur im Bereich der Landschaftsdarstellungen akzeptiert, wobei selbst dann nicht näher auf das Thema eingegangen wird, geschweige denn die jeweiligen Aussagen begründet oder entsprechende Beispiele genannt werden.⁴⁵⁴ Robert-Jones bringt die beiden Maler in Zusammenhang, stellt aber bei deren Vergleich hauptsächlich die Unterschiede in der Themenwahl sowie im Einsatz der Farbe und deren Aussagekraft fest.⁴⁵⁵ Draguet weist auf die Bedeutung von Khnopffs Schaffen für Klimt im Bereich der Landschaftsdarstellungen hin, betont aber gleichzeitig, dass dieses Thema noch viel zu wenig bearbeitet wurde.⁴⁵⁶ Kojas zufolge weist bereits Klimts Bildnis *Zwei Mädchen mit Oleander* (Abb. 138) deutlich Einflüsse von Khnopff und Sir Lawrence Alma-Tadema auf, er präzisiert jedoch seine Aussage leider nicht, womit diese schlecht nachvollzogen werden kann.⁴⁵⁷ Am intensivsten hat sich bisher sicherlich Marian Bisanz-Prakken mit den Gemeinsamkeiten der beiden Künstler Klimt und Khnopff sowohl im Bereich der Landschaftsbilder, als auch in den figürlichen Darstellungen auseinandergesetzt.⁴⁵⁸ Sie streicht den meditativen Charakter von Khnopffs Landschaften mit ihren hoch angebrachten Horizonten hervor, die in ihren „weichen Übergängen der Formen und Farben“ an Klimts frühe, zwischen 1899 und 1901 gemalte, im deutschen Sprachraum als „Seelenlandschaft“ bezeichneten, Naturdarstellungen erinnern.⁴⁵⁹ Auch die von Khnopff häufig angewandte

⁴⁵³ Siehe zum Beispiel Hofstätter 1963, S. 149, Novotny/Dobai 1967, S. 25 und S. 77, Nebehay 1969, S. 29, Fahr-Becker 2007, S. 341, Breicha 1978, S. 52 und S. 152, Hofstätter 1987, S. 97, oder Zitat von Werner Hoffmann (W. Hofmann, *Klimt und die Wiener Secession*, in *L'arte Moderna*, 1967) in Dobai 1978, S. 13 beziehungsweise Zitat von Dessauer (W. Dessauer, *Zwanzig Jahre nach Klimts Tod*, *Wiener Freie Presse*) in Nebehay 1969, S. 389 sowie Kojas 2002, S. 32, S. 34 und S. 156 und Laoureux 2009, S. 18.

⁴⁵⁴ Siehe zum Beispiel Nebehay 1969, S. 142f, Vergo 1975, S. 30, Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 9 und Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. S. 92 – S. 106 (In dem Artikel von De Croës und Ollinger-Zinque: *Du rôle éminent de Khnopff à Vienne et de ses participations aux diverses Secessions...où il est prouvé que Khnopff est le principal inspirateur de l'oeuvre de Klimt* geht tatsächlich nur aus dem Titel hervor, dass Klimt von Khnopff inspiriert wurde. Es wird allerdings auf die Ähnlichkeiten der das stille Wasser thematisierenden Werke hingewiesen.). Siehe auch Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 246- S. 248, Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 42 und S. 104 sowie Rapetti 2007, S. 189f. Eisler (1920, S. 12 und S. 22) hatte bereits 1920 sowohl auf Khnopffs Einfluss in Klimts Landschaften, als auch in seinen allegorischen Darstellungen hingewiesen.

⁴⁵⁵ Robert-Jones 1989, S. 224.

⁴⁵⁶ Draguet 1995, S. 333 - S. 335 und S. 418.

⁴⁵⁷ Kojas 2002, S. 31.

⁴⁵⁸ Siehe Bisanz-Prakken 1978/79, 2000, 2004, in Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006 sowie in Weidinger 2007, S. 93 - S. 117

⁴⁵⁹ Bisanz-Prakken 2004, S. 17.

Technik der Rhythmisierung der Landschaft durch senkrechte Stämme findet sich in Klimts Naturdarstellungen, die nach der ersten *Secessions*-Ausstellung entstanden, wieder.⁴⁶⁰

Wie bereits erwähnt, fand Gustav Klimt erst sehr spät, um 1897/98 zur Landschaftsmalerei. Sein erstes Landschaftsbild trug den Titel *Obstgarten* (Abb. 128) und wird in der Literatur unterschiedlich datiert.⁴⁶¹ Zumeist wird jedoch das Jahr 1898 als Datum der Vollendung des auf der siebenten *Secessions*- Ausstellung⁴⁶² präsentierten Werkes angenommen.⁴⁶³

Charakteristisch sind für Klimts frühe Landschaftsdarstellungen das rechteckige Hochformat und der sehr hohe Horizont. Die sehr große, monotone, helle Grünzone im Vordergrund von *Obstgarten* nimmt etwas mehr als die halbe Bildfläche ein. Über die helle Rasenfläche setzt Klimt hier einen schmalen, erheblich dunkleren Grüngürtel, der die Grenze markiert, an der das Laub der Bäume zu erkennen ist. Die Rauntiefe wird ausschließlich durch die übereinander gestaffelten Farbzonen und die drei sich perspektivisch nach hinten verkleinernden Obstbäumchen mit den bizarren Stämmen und Ästen suggeriert. Wie die meisten von Klimts Landschaftsbildern war auch diese Darstellung in einer Gegend im Salzkammergut entstanden.⁴⁶⁴

Das zweite Gemälde dieser frühen Phase der Landschaftsdarstellungen war das 1899 gemalte Bild *Obstgarten am Abend*. (Abb. 129) Auch dieses Werk wurde auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung im Jahre 1899 gezeigt.⁴⁶⁵ Hier tritt nun ein vereinzelter, eigensinnig geschwungener Stamm eines Baumes, dessen oberer Teil nicht sichtbar ist, in den Vordergrund. Ansonsten behält Klimt sein Kompositionsschema, das heißt einen sehr hoch angesetzten Horizont, ein monumentales, grünes Rasenfeld im Vordergrund und vereinzelte, sich nach hinten verkleinernde Stämme, die eine gewisse Rauntiefe andeuten, bei. Durch einige wenige helle Stellen wird hier noch weniger als im zuvor entstandenen Bild der Himmel angedeutet.

⁴⁶⁰ Bisanz-Prakken, *Bruxelles-Vienne*, in: *Bruxelles, carrefour de cultures* (Ausst. Kat., Palais des Beaux-Arts, Brüssel 2000), Brüssel 2000, S. 185-188, übernommen in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 104.

⁴⁶¹ Weidinger (1992, S. 58) zufolge entstand das Bild bereits 1896/97.

⁴⁶² Kat. Ausst. Secession 1900 a, S. 28.

⁴⁶³ Fliedl 1994, S. 90 und Nebehay 1969, S. 209.

⁴⁶⁴ Siehe dazu auch Weidinger 1992, S. 58 und Nebehay 1992, S. 232

⁴⁶⁵ Kat. Ausst. Secession 1900 a, S. 28.

Woher nahm nun Klimt, der auf dem Gebiet der Landschaftsdarstellung bis dahin so gut wie keine Erfahrung hatte, die ersten Gestaltungsideen für diese Bildgattung? Auffällig ist, dass Klimt erst um 1897/1898 begann, sich intensiv mit dem Malen von Landschaften auseinander zu setzen, denn dies war vermutlich genau die Zeit, in der Josef Engelhart die ersten Kontakte zu Khnopff in Brüssel herstellte, der daraufhin 1898 auf der ersten und zweiten *Secessions-*Ausstellung in Wien einige seiner Landschaften, darunter *In Fosset. Nieselregen* (bzw. *Regen*) (Abb. 14), *In Fosset. Herbstanfang*, *In Fosset. Mittag* (bzw. *Nachmittag*) und *In Fosset. Nach dem Regen* zeigte.⁴⁶⁶

Leider konnten weder *In Fosset. Herbstanfang* oder *In Fosset. Mittag*, noch *In Fosset. Nach dem Regen*, die alle auf der zweiten Ausstellung der *Secession* zu sehen gewesen waren, ausfindig gemacht werden. Auffällig ist jedoch, dass Klimt 1899 ein Werk schuf, das einen sehr ähnlichen Titel trug wie eine von Khnopff gemalte Arbeit. Es war dies das Bildnis *Nach dem Regen*. (Abb. 130) Hier wandte Klimt das bereits bekannte und von ihm gut beherrschte Kompositionsschema mit der starken Aufsicht, den vereinzelt Baustämmen und den wenigen Durchblicken auf den Himmel an, fügte jedoch zur Auflockerung der Fläche im Vordergrund einige in Tupfen dargestellte Blümchen und in größeren Farbflecken wiedergegebene Hühner hinzu. Generell lässt sich innerhalb dieser Garten- und Wiesendarstellungen eine Entwicklung zu einem sich sukzessive verkleinernden Horizontteil und einer immer größer werdenden freien Fläche im Vordergrund feststellen, die im 1900 entstandenen Gemälde *Bauernhaus mit Birken* (Abb. 131) sicherlich in einer der radikalsten Formen auftritt.

Es sprechen einige Argumente dafür, dass sich Klimt bei diesem Bildaufbau an das Kompositionsschema von Khnopffs Gemälden orientierte,⁴⁶⁷ der ja mit der Darstellung von Landschaften seine künstlerische Laufbahn begonnen hatte und um 1898 auf diesem Gebiet bereits über ausreichend Erfahrung verfügte.⁴⁶⁸ Generell lassen sich die meisten Naturdarstellungen Khnopffs durch eine monotone Farbgebung, einem großen, aufgeklappt wirkenden Bildfeld im Vordergrund und einem tief gerichteten Blickwinkel charakterisieren, wobei auch hier sehr häufig die freie Sicht auf den Himmel verwehrt oder zumindest behindert wird.⁴⁶⁹ Dies trifft auch für das Werk *In Fosset. Nieselregen* bzw. *Regen* (Abb. 14)

⁴⁶⁶ Siehe Kapitel 4. 1. 1 und 4. 1. 2.

⁴⁶⁷ Dies stellte Eisler (1920, S. 22) bereits 1920 fest.

⁴⁶⁸ Siehe Kapitel 3. 2.

⁴⁶⁹ Siehe Kapitel 4. 3. 1.

zu, das Klimt sicherlich gekannt hat. Viel deutlicher lassen sich die Gemeinsamkeiten der Werke Khnopffs und Klimts jedoch anhand der Teichdarstellungen *In Fosset. Stilles Wasser* und *Ein Morgen am Teiche* beziehungsweise *Stiller Weiher im Schlosspark von Kammer* feststellen.

6. 2. 2. Der Teich

Sowohl Nebehay⁴⁷⁰ als auch Vergo,⁴⁷¹ Boenders,⁴⁷² De Croës und Ollinger-Zinque,⁴⁷³ Draguet,⁴⁷⁴ Koja⁴⁷⁵ und Weidinger⁴⁷⁶ haben bereits auf die Ähnlichkeiten der beiden Bilder *In Fosset. Stilles Wasser* (Abb. 15) und Klimts *Stiller Weiher* (Abb. 132) hingewiesen.⁴⁷⁷

Khnopffs Gemälde *À Fosset. Eau immobile (In Fosset. Stilles Wasser)* hatte Klimt vermutlich auf der ersten *Secessions*-Ausstellung gesehen und hatte durch die Abbildung des Werkes in der Zeitschrift *Ver Sacrum* genug Gelegenheit,⁴⁷⁸ sich genauer mit dem Bild zu beschäftigen. Zwei Jahre später schuf er selbst eine Landschaftsdarstellung mit demselben Thema und nannte sie *Ein Morgen am Teich* beziehungsweise *Stiller Weiher im Schlosspark von Kammer*, für die er bereits das Quadratformat verwendete und die er auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung im Jahre 1900 präsentierte.⁴⁷⁹ Sowohl die Wahl des Titels als auch die Atmosphäre, Farbe und Komposition seines Bildes erinnern dabei stark an Khnopffs *Stilles Wasser*.⁴⁸⁰ - Leider ist nicht bekannt, wie es zu den zwei verschiedenen Titeln für Klimts Werk kam und ob er diese selbst wählte.

Zentrum der Darstellungen ist in beiden Fällen die ruhige Wasseroberfläche, die den größten Teil der Bildfläche einnimmt. Der Horizont liegt hoch. Durch das scheinbar willkürliche Beschneiden des oberen Bildrandes bleibt uns in beiden Werken die freie Sicht auf den hellen Himmel verwehrt. In beiden Fällen dominiert eine sehr ruhige Stimmung, als befände man sich in einem Moment, in der die Zeit zum Stillstand gekommen ist. Während bei Khnopff der Anstieg des Hügels mit den vereinzelt dargestellten Baumstämmen nur im äußersten

⁴⁷⁰ Nebehay 1969, S. 143 und S. 211, Abb. 306 und 307.

⁴⁷¹ Vergo 1975, S. 30f, Abb. 20 und 21.

⁴⁷² Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs /Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979/1980, S. 94.

⁴⁷³ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. S. 92-106.

⁴⁷⁴ Draguet 1995, S. 333-335.

⁴⁷⁵ Koja 2002, S. 34f und S. 64.

⁴⁷⁶ Weidinger 2007, S. 143.

⁴⁷⁷ Auch Bisanz-Prakken (2004, S. 17) deutet die Ähnlichkeiten der beiden Künstler bei der Darstellungen der Wasseroberfläche an.

⁴⁷⁸ Siehe dazu Kapitel 4. 1. 1, 4. 2. und 4. 3. 1.

⁴⁷⁹ Kat. Ausst. Secession 1900 a, S. 28.

⁴⁸⁰ Siehe dazu auch Draguet 1995, S. 333 – S. 336.

rechten Winkel einen winzigen Teil des Himmels hervorblitzen lässt, die eher dunkle und monochrome Farbgebung den Eindruck von düsterer Melancholik und Einsamkeit hervorruft, wird dem Betrachter bei Klimt ein weit größerer Ausschnitt des lichtbringenden Horizonts geboten. - Hier macht sich schon der wesentliche Unterschied zwischen beiden Künstlern deutlich bemerkbar.

„Khnopff, den Dunklen, in Wien, dem hellen,“ hatte Ludwig Hevesi schon 1898 sehr treffend bemerkt.⁴⁸¹ Gustav Klimt ist in seinen Darstellungen nie so düster, nie so dunkel wie Khnopff. Zwar setzte er sich zu dieser Zeit mit dem Symbolismus auseinander, gleichzeitig scheint ihn aber, wie die Impressionisten, noch mehr das Spiel des Lichts auf der Wasseroberfläche interessiert zu haben. So könnte Klimt den Titel *Ein Morgen am Teich* vielleicht in Anlehnung an Monets gleichnamige Werkserie, die die Seine bei Giverny zeigt, gewählt haben.⁴⁸² Als Beispiel sei hier *L'aube à la Seine (Ein Morgen an der Seine)*, insbesondere aber *Bras de Seine près de Giverny (Seine-Arm bei Giverny)* (Abb. 133) aus dem Jahre 1897 genannt, auf das auch im Ausstellungskatalog des Kunsthauses Zürich⁴⁸³ verwiesen wird und das auch Kojas⁴⁸⁴ und Weidingers⁴⁸⁵ in diesem Zusammenhang nennen. Die Reflektion des Lichts auf dem Wasser ist hier durchaus mit Klimts *Ein Morgen am Teiche* zu vergleichen. Beiden Malern war offenbar die Vorliebe, bestimmte Stimmungen zu unterschiedlichen Tageszeiten zu malen, gemein. Monet aber hat in seinen *Seine*-Darstellungen nie einen so radikalen Ausschnitt gewählt, sondern zumeist ein großzügiges Stück vom Himmel gezeigt.⁴⁸⁶

In Klimts *Stiller Weiher* (Abb. 132) ist das Kolorit insgesamt etwas heller als in Khnopffs *Stilles Wasser* (Abb. 15). Zu der vor allem grünen Farbigkeit von Khnopffs *Stilles Wasser* mischen sich bei Klimts Teichdarstellung Blau-, Weiß- und Brauntöne. Während Klimt scheinbar versucht, einen ganz natürlichen Moment der Stille, mit seiner speziellen Stimmung und Farbigkeit, so wie man ihn am Morgen an einem Teiche beobachten und erfahren kann,

⁴⁸¹ Hevesi 1906, S. 30.

⁴⁸² Draguet 1995, S. 53 – S. 69. Auch Kojas (2002, S. 35) verweist auf den Einfluss Monets. Novotny/Dobai (1967, S. 54) zufolge ist der Raumausschnitt mit hohem Horizont und entsprechendem Draufblick auf die Wasserfläche ein häufiges Merkmal der Landschaften des späten Impressionismus und des Jugendstils. Sie verweisen in diesem Sinn auch auf das von den Malern von Worpsswede und von Neu-Dachau angewandte Kompositionsschema für Landschaften.

⁴⁸³ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 112.

⁴⁸⁴ Kojas (2002, S. 60) führt die Art und Weise, wie das Thema bei Klimt einen Großteil des Bildes einnimmt, an mehreren Seiten beschnitten ist und somit ein potentiell unendliches Kontinuum suggeriert vor allem auf die Auseinandersetzung mit Monets Bildern zurück. Siehe dazu auch Kojas 1996, S. 124.

⁴⁸⁵ Weidinger 2007, S. 145.

⁴⁸⁶ Siehe dazu auch Kojas 1996, S. 124f.

darzustellen, will Khnopff ganz bewusst den Eindruck von Dürstlichkeit, Verinnerlichung und Einsamkeit beim Betrachter evozieren.⁴⁸⁷ Was Klimt aber in seiner Phase des Experiments ganz offensichtlich von Khnopffs Darstellungen gebrauchen kann, das ist das Kompositionsschema beziehungsweise die willkürliche Ausschnittswahl.

Bereits Ludwig Hevesi bemerkte 1902 anlässlich der 13. *Secessions*-Ausstellung die Besonderheit des von Klimt verwendeten Bildaufbaus in dieser Zeit: „Überhaupt ist Klimt der Meister im Erratenlassen dessen, was außerhalb seiner Landschaft liegt. Er schließt z. B. den Himmel aus, gibt uns aber dessen genaue Wirkung im zerbrochenen Spiegel eines Gewässers, wo er sie auch noch durch allerlei Zufälle der Wasserflora vermannigfachen kann.“⁴⁸⁸

Von der Forschung in diesem Zusammenhang bisher weniger beachtet blieb die Tatsache, dass Klimt im Jahre 1900 noch eine weitere Teichdarstellung mit dem Titel *Der Sumpf* (Abb. 134) schuf,⁴⁸⁹ in der Klimt die Fläche in einer noch viel radikaleren Weise beschnitt, als in *Stiller Weiher*. Vom Himmel ist nun nichts mehr zu sehen. Das Ufer mit den vereinzelt dargestellten Stämmen ist näher gerückt. Die Stimmung ist weitaus melancholischer, die Farbgebung düsterer. Das Kompositionsschema kann Klimt hier unmöglich von den Impressionisten übernommen haben. Ein derart hoher und dunkler Horizont wäre beispielsweise für Monet um diese Zeit undenkbar gewesen.⁴⁹⁰ Dennoch scheint auch hier Klimts Hauptinteresse nicht hauptsächlich auf der Evozierung einer dunklen, mysteriösen Atmosphäre gelegen zu haben. Eher dürfte ihm der Bildausschnitt zum Studium der Licht- und Farbenwirkung auf der Wasseroberfläche gedient haben.

Bereit im Jahre 1900 malte Klimt sein Gemälde *Am Attersee*⁴⁹¹ (Abb. 135), das kompositorisch eng mit *Ein Morgen am Teich* (Abb. 132) verwandt ist. Die grüne Ebene mit der hohen dunklen Böschung in *Ein Morgen am Teich* ist in *Am Attersee* in Form von schematisch angedeuteten Felsen oder Wolken dargestellt. Rechts daneben gibt eine Öffnung, die hier noch größer ist als im früheren Bild, die Sicht auf den Horizont frei. Die kleine,

⁴⁸⁷ Siehe dazu auch 4. 3. 1.

⁴⁸⁸ Hevesi 1906, S. 370. Siehe dazu auch Eislers (1920, S. 21f) Landschaftsbeschreibungen.

⁴⁸⁹ In Zusammenhang mit symbolistischen Sumpfdarstellungen wird diese Darstellung etwa in Koja 2002, S. 34 kurz erwähnt.

⁴⁹⁰ Es sei hier allerdings bemerkt, dass Monet schon sehr früh mit den verschiedensten perspektivischen Lösungen experimentierte. So wird beispielsweise im Werk *Das Boot* aus dem Jahre 1890/91 durch die starke Draufsicht die Notwendigkeit der Darstellung des Himmels aufgehoben. Für eine Abbildung siehe Koja 1996, S. 109, (o. Nr.). Und auch im Bild *Das Seerosenbecken. Die japanische Brücke* aus dem Jahre 1899 hat der Maler auf die Darstellung des Himmels verzichtet. Für eine Abbildung siehe Koja 1996, S. 129, Abb. 65.

⁴⁹¹ Nebehay 1969, S. 445: Klimt malte zwischen 1900 und 1901 drei sehr ähnliche Bilder, darunter auch das 1901 entstandene Bild *Insel am Attersee*. Wahrscheinlich malte er all diese Bilder von seinem Ruderboot aus.

hellere Böschung im rechten Teil von *Ein Morgen am Teich* wiederholt sich in *Am Attersee* in Form von kleinen schwarzen Felsen. Die Wasserfläche des Attersees ist von Klimt in der impressionistischen Technik ausgeführt. Mit sehr freien, langen und leicht geschwungenen Pinselstrichen versucht er hier, die Wellen und das sich brechende Licht der Wasseroberfläche darzustellen. Als eigentlicher Dekorationskünstler kann er aber auch hier seine wahre Begeisterung, sein eigentliches Ziel, nämlich die Ornamentalisierung der Flächen, das in Werken wie *Die Mohnwiese* (Abb. 136) kulminieren wird, nicht verleugnen.

Vor allem in Klimts sehr frühen, eher düsteren Landschaftsbildern lässt sich also eine Nähe zu Knopffs Naturimpressionen feststellen, wie unter anderen auch Eisler, Nebehay und Vergo schon bemerkten.⁴⁹² Wie Knopff, der in seinen hauptsächlich in Fosset entstandenen Landschaften nur vereinzelt menschliche Figuren auftreten ließ (Abb. 4), bevorzugte auch Klimt menschenleere Naturdarstellungen.⁴⁹³ Eine Ausnahme bilden hier lediglich einige wenige Werke wie *Zwei Mädchen mit Oleander* (Abb. 138), *Mädchen mit Blumen in ihrer rechten Hand*⁴⁹⁴ und *Mädchen mit Blumen in ihren Händen*⁴⁹⁵, in denen der Natur und der figuralen Darstellung eine gleichrangige Bedeutung zukommt.

Durch den Weg über die Landschaftsbilder und insbesondere durch die Ausschnittswahl, die Klimt offensichtlich durch Knopff kennengelernt hatte, fand der Künstler eine Möglichkeit, sich von dem Zwang der historischen Malerei, bedeutende, naturgetreu dargestellte Personen, Objekte oder Ereignisse einem von vorneherein festgesetzten Platz im Bildfeld zuzuteilen. Durch die Komposition von *Eau immobile (Stilles Wasser)* hatte Klimt, so scheint es, einen Weg gefunden, sich vom traditionellen Bildschema zu lösen und schließlich in Werken wie *Die Mohnwiese* ein großes Bildfeld im Vordergrund erhalten, dessen dekorative Ausgestaltung nun getrost zur Hauptaufgabe werden konnte. Sein eigentliches Ziel stets vor Augen, nahm er vom Symbolismus, Impressionismus und schließlich vom Pointillismus jeweils die Gestaltungselemente auf, die ihm für seine Interessen als nützlich erschienen.

6. 2. 3. Der Wald

Im Jahre 1898 hatte Fernand Knopff in Wien sein Werk *À Fosset. Sous les sapins (In Fosset. Unter den Tannen beziehungsweise Unter den Fichten)* (Abb. 41) ausgestellt, das im Katalog

⁴⁹² Nebehay 1969, S. S. 142f, Eisler 1920, S. 22 und Vergo 1975, S. 30.

⁴⁹³ Nebehay 1992, S. 231f.

⁴⁹⁴ Abb. in Weidinger 2007, S. 143, Nr. 5.

⁴⁹⁵ Abb. in Weidinger 2007, S. 144, Nr. 9.

der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs* mit *Tannen (In Fosset)* übersetzt wurde.⁴⁹⁶ Im Jahr 1901 malte Klimt seine beiden Bilder *Tannenwald I* (Abb. 139) und *Tannenwald II* (Abb. 140) und präsentierte sie 1902 auf der 13. *Secessions*-Ausstellung.⁴⁹⁷ Sowohl bei *À Fosset. Sous les sapins*, als auch bei *Tannenwald I* sind das eigentliche Thema die senkrecht und parallel zueinander stehenden Stämme der Bäume.⁴⁹⁸

Diese hatte Ludwig Hevesi bereits im 1898 ausgestellten Werk von Khnopff als Säulen eines Tempels interpretiert.⁴⁹⁹ 1902 deutete er auch Klimts Darstellungen in ähnlicher Form: „Eine Anzahl senkrechter Stämme, scheinbar alle gleich, wie Säulen einer Kirche, scheinbar ein regelloses Gedränge langer senkrechter Dinge. In der Tat aber durch und durch komponiert, Gruppen und Perspektiven, Raumleben, Luft, Dämmerung.“⁵⁰⁰ Auf die Ähnlichkeit der Walddarstellungen Klimts und Khnopffs haben auch bereits Boenders⁵⁰¹ und Hespel⁵⁰² aufmerksam gemacht.

Bei Khnopffs Walddarstellung ist der Blickwinkel tiefer gerichtet als bei Klimt. Es entsteht dadurch ein größeres monochromes Feld im Vordergrund. Bei beiden Werken wird die freie Sicht auf den Horizont durch die Stämme beziehungsweise das dichte Astwerk versperrt. Während Khnopffs Darstellung einer stärkeren parallelistisch-perspektivischen Ordnung unterworfen ist und dadurch ein nach hinten unendlich verlängerbares Kontinuum suggeriert wird, trifft der Betrachter bei Klimt auf eine unüberwindbare, dichte Waldwand. Das Reduzieren der Farbpalette auf einige Braun-, Grau-, Orange- und Grüntöne erzeugt bei Khnopff eine düstere und drückende Stimmung, die bei Klimt hier wieder nicht ganz so ausgeprägt erscheint. Bei ihm wirkt die Darstellung durch das Durchblitzen einzelner Lichtstrahlen, das im oberen Bereich lediglich durch drei blaue Punkte angedeutet ist, wesentlich heller. Außerdem differenziert Klimt mehr in der Farbgebung der Baumstämme, verwendet deutlich hellere Farben und durch das Setzen der kleinen grünen Punkte, die das Spriessen von Moos oder Gras andeuten, kommt es zusätzlich zu einer Auflockerung der düsteren Atmosphäre. Hier machen sich bereits erste Tendenzen zu einer

⁴⁹⁶ Kat. Ausst. Secession 1898, S. 30.

⁴⁹⁷ Kat. Ausst. Secession 1902, S. 10 und S. 21. Siehe auch Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 126: Klimts eindrucksvollen Tannen-, Buchen-, Fichten- und Birkenwaldgruppen entstanden in den Wäldern von Litzlberg am Attersee. Zwischen 1901 und 1904 entstanden mindestens sechs Waldbilder (*Tannenwald I*, *Tannenwald II*, *Buchenwald*, *Buche*, *Birke im Wald* und *Birkenwald*).

⁴⁹⁸ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 126.

⁴⁹⁹ Hevesi 1906, S. 94. Siehe auch das Kapitel 4. 3. 1.

⁵⁰⁰ Hevesi 1906, S. 370.

⁵⁰¹ Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, S. 94.

⁵⁰² Hespel in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 104.

neoinpressionistisch-pointillistischen Auflösung der Bäume und des Waldbodens⁵⁰³ bemerkbar. Während Khnopff das dunkle, einfarbige Feld im Vordergrund zur Steigerung der drückenden, depressiven Stimmung nutzt, scheint Klimts Hauptinteresse vor allem den dekorativen Möglichkeiten dieses Bildthemas, das heißt dem Kontrast zwischen der Beschaffenheit der Baumrinden und der feinen Musterung des Waldbodens gegolten zu haben, wie das später in Werken wie *Buchenwald I* (Abb. 141) und *Birkenwald* (Abb. 142) noch deutlicher zum Tragen kommt.

Bereits in *Tannenwald II* (Abb. 140) rücken die Baumstämme vereinzelt in den Vordergrund. Die Dichte des Waldes bricht teilweise auf und lässt die Sonne durch, die die Farbe des Waldbodens immer grüner und lichter werden lässt. Als Konsequenz wird die Zahl der Stämme in *Buchenwald I* und *Birkenwald* reduziert. Die einzelnen, in ihrer Dicke sehr unterschiedlichen, Stammteile sind dem Betrachter deutlich näher gerückt. Was den Künstler hier am meisten interessiert, ist das „malerische Geflimmer“,⁵⁰⁴ das durch den Kontrast zwischen der glatten, hellgrauen Fläche der Baumrinde, die vereinzelt durch die dunkle Musterung der Verästelungen unterbrochen wird, und dem bunten, feinteiligen Laub auf dem Boden des Waldes entsteht. Einziges Anliegen des Künstlers scheint die dekorative Wirkung der Fläche gewesen zu sein.

Diese beiden späteren Walddarstellungen zeugen bereits wieder deutlich von einer Auseinandersetzung mit der Technik der Impressionisten. Die Wiederholung gleicher Bildthemen (zum Beispiel *Der Teich* oder *Das Waldinnere*), die jeweils in einer anderen Technik, Komposition oder Naturauffassung auf die Leinwand übertragen wurden, verraten Klimts Neigung zu formalen Experimenten in dieser Phase.⁵⁰⁵

An dieser Stelle darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das Thema der senkrecht stehenden Baumstämme in den zahlreichen Stilexperimenten des ausgehenden 19. Jahrhunderts generell sehr beliebt war. Bereits Maler wie Vincent Van Gogh (*Mädchen im Wald*, 1882), die Nabis-Meister Paul Sérusier und Maurice Denis, Degouve de Nuncques (*Der unheimliche Wald*, 1898) oder Piet Mondrian (*Buchenhain*, ca. 1898) haben die vielfältigen

⁵⁰³ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 126. Im Katalog des Kunsthauses Zürich steht, dass die weißen Pilze des Waldbodens an Franz von Stuck erinnern. Leider wird jedoch auf kein bestimmtes Beispiel verwiesen. Dass Klimt aber immer wieder Einflüsse von Franz von Stuck aufnahm wird sich in den folgenden Kapiteln noch zeigen.

⁵⁰⁴ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 128.

⁵⁰⁵ Ebenda.

plastischen und symbolischen Möglichkeiten des Themas ausgeschöpft.⁵⁰⁶ Koja etwa streicht weiters die Landschaften eines Ferdinand Hodlers, eines Hugo Hennebergs (Abb. 143), eines Heinrich Kühns (*Landschaft*, 1897), die Fotografien eines Edouard Hannons (Abb. 144) und das Gemälde eines Prins Eugens (Abb. 145) heraus.⁵⁰⁷ - Während Hennbergs *Buchenwald im Herbst* durchaus für Klimts *Buchenwald I* als Vorbild gedient haben könnte, weisen Hannons und Eugens Arbeiten erstaunliche Ähnlichkeiten zu Klimts *Tannenwald*-Bildnissen auf. Wie die Darstellung von dunklen Sümpfen und Weihern, war auch das dichte Waldinnerer mit hoch angesetzten Horizonten, die die Naturkontemplation begünstigten, generell ein sehr beliebtes Bildthema der Symbolisten.⁵⁰⁸ Dass Klimt die Merkmale der symbolistischen Waldlandschaften,⁵⁰⁹ das heißt meditative Atmosphäre, Rhythmisierung durch senkrechte Stämme, sowie ein Näherrücken der Wiesenfläche oder des Waldbodens durch Khnopff kennenlernte, liegt jedoch nahe, da der Belgier sein Werk *Unter den Tannen* beziehungsweise *Fichten* in Wien schon sehr früh, um 1898 zeigte, wo es Klimt *in natura* sehen konnte, und der Belgier damals in Wien wie kein anderer gefeiert wurde.⁵¹⁰

Es existiert kein Hinweis darauf, dass Klimt Khnopffs Werk *À Fosset. Paysage (Landschaft in Fosset)* (Abb. 146) gekannt hat. Dennoch eignet sich diese Arbeit zum Abschluss hervorragend zur Gegenüberstellung mit Klimts *Birkenwald* (Abb. 142), um aufzuzeigen, wie rasch sich Klimt vom dunklen Symbolismus Khnopffs wieder abgewandt hatte. Während Thema, Ausschnitt und Bildaufbau in beiden Werken durchaus vergleichbar sind, sind die Ziele, die beide Künstler verfolgen, bereits sehr unterschiedlich. Im Gegensatz zu Khnopff, dem das dunkle monochrome Feld des Bodens der Meditation beziehungsweise dem Evozieren eines Gefühls der Bedrängung dient, nutzt Klimt die freie Fläche des Waldbodens für die Darstellung von kleinsten, sehr bunt und dekorativ ausgestalteten Details.

⁵⁰⁶ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 104. Zu Klimts Walddarstellungen siehe auch Weidinger 2007, S. 154 - S. 156.

⁵⁰⁷ Koja 2002, S. 34f.

⁵⁰⁸ Ebenda. In Österreich setzten sich unter anderen Wilhem Bernatzik, Marie Egner und Carl Moll mit der Teich-Thematik auseinander. Letzterer verband beispielsweise in *Dämmerung* die stille Wasseroberfläche mit dem Motiv der düsteren, senkrecht zueinander stehenden Baumstämme. Comini (1975 a, S. 26f) verweist in diesem Zusammenhang auch auf Werke Van Goghs und Hodlers und deutet darauf hin, dass auch bereits Georg Ferdinand Waldmüller seine Horizonte zum Teil sehr hoch anlegt hatte.

⁵⁰⁹ Siehe dazu Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 104.

⁵¹⁰ Siehe Kapitel 4. 1. 1. Siehe dazu auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 104: Khnopffs Werk fand auch noch später Resonanz. So weist beispielsweise Magrittes *Dirigent* verblüffende Ähnlichkeiten mit Khnopffs Walddarstellung auf. (Siehe dazu Ph. Robert-Jones, *Khnopff Revisited* in: *Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 5. Serie, LXII, 1980-1983, S. 45.)

Bis heute blieben Khnopffs Landschaftsdarstellungen zu unrecht verkannt.⁵¹¹ Bereits Hevesi hatte 1898 angedeutet, dass Khnopffs Stärke eher in den figürlichen Darstellungen liege: „Gemalte Ardennen sind gewiß etwas Erfrischendes, aber merkwürdig, die Leute kehren doch immer noch auf einen letzten Augenblick zu dieser oder jener sekkanten Tafel zurück und sehen noch ein Weilchen zu, wie Menschen und Dinge miteinander Scharaden aufführen.“⁵¹² Und auch der Kunstkritiker Louis Dumont-Wilden teilte diese Meinung.⁵¹³ Allein Emile Verhaeren äußerte, dass er hoffte, Khnopff würde niemals aufhören, Landschaften zu malen.⁵¹⁴

6. 3. Figurale Darstellungen

6. 3. 1. Frühe allegorische Darstellungen

Einer der ersten, die sich mit Khnopffs Einfluss auf Klimts frühe allegorische Darstellungen beschäftigten, war Eisler.⁵¹⁵ Bereits 1920 schrieb er über Klimts frühe Schaffensphase: „Sein Handwerk scheint, namentlich in den Stimmungsstudien der Frühzeit, von dem flammenden Pastellstift des Degas, von den Schleiern Carrières, seine Linienführung sehr bald von dem schmiegsamen Flusse Khnopffs, von der Herbheit Toorops, seine Farbe von den Impressionisten, das Sensible und Erotische von Rops und Khnopff, der gespannte Ausdruck, die schwüle Stimmung und das Symbolische wieder von Khnopff und Toorop einen Teil empfangen zu haben. Aber das alles ist nur leichte Berührung, ein beiläufiges Zwiegespräch mit Fernverwandten über eine Sache, in der sie doch sehr verschiedener Meinung sind.“⁵¹⁶

Eisler stellte auch fest, dass Klimt offenbar durch die von Khnopff auf der ersten *Secessions-*Ausstellung gezeigten Werke Einflüsse der Präraffaeliten vermittelt wurden. Er verweist zunächst auf die „Lyraspielerin“ aus dem 1895 gemalten Werk *Musik I* (Abb. 147), wo Klimt links eine Maske und rechts eine Sphinx darstellt - Symbole, die auch Khnopff häufig verwendete. In der linken Bildhälfte wächst die schlanke, zarte, bekränzte Gestalt mit ihrem roten Haar bis an den oberen Rand. Eisler zufolge hatte Klimt mit diesem Bild zu einer neuen,

⁵¹¹ Draguet 1995, S. 31- S. 59 und Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 41.

⁵¹² Hevesi 1906, S. 35. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 93, Abb. in Ver Sacrum 1898 b, S. 2.

⁵¹³ Dumont-Wilden 1907, S. 47 und 49.

⁵¹⁴ Emile Verhaeren, *Silhouettes d'artistes- Fernand Khnopff*, in: *L' Art Moderne*, VI, 10. Oktober 1886, Nr. 41, S. 323, publiziert in Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 15 – S. 33.

⁵¹⁵ Eisler 1920.

⁵¹⁶ Eisler 1920, S. 12.

horizontal angeordneten Komposition der Bildfläche gefunden, die sich Khnopffs *Opfer* beziehungsweise *Opfergabe* (Abb. 23) nähern würde.⁵¹⁷

– Das Problem bei Eislers Vergleich liegt aber in der Tatsache, dass Khnopffs *Offrande* beziehungsweise *Opfer* in Wien erst um 1898 ausgestellt war,⁵¹⁸ Klimts Darstellung von *Musik I* jedoch bereits im Jahre 1895 entstand. Eisler hat das Gemälde *Musik I* offenbar später datiert, denn er vergleicht es mit dem Werk *Skulptur* (Abb. 99) aus dem „Vorjahr“, das, wie er schreibt, noch vom senkrechten Höhenaufbau bestimmt war. (Tatsächlich war *Die Skulptur* allerdings erst nach *Musik I* entstanden). Die Verwendung des modernen Längsformats und den wagrechten Bildaufbau schreibt er somit dem Einfluss Khnopffs zu.⁵¹⁹

Wir haben also keinen Hinweis darauf, dass Klimt das Werk *Opfer*, das 1891 gemalt wurde, um 1895 bereits gekannt hat. Wenn Klimt hier aber als Vorbild nicht auf Arbeiten Khnopffs zurückgegriffen hat, so beweist das Gemälde *Musik I*, dass sich Klimt bereits vor Khnopffs Auftritt in Wien um 1898 mit dem Symbolismus und dem Präraffaelismus auseinandergesetzt hat und nicht erst durch den belgischen Künstler dazu angeregt wurde. Klimts Sphinx und die Maske weisen im Grunde keine formalen Ähnlichkeiten zu Khnopffs Zeichen dieser Art auf und sind somit nicht unbedingt auf dessen Anregung zurückzuführen. Vielmehr stellt die Verwendung der antiken Zitate bei Klimt meiner Meinung nach eine logische Folge seiner von der akademischen Malerei geprägten Frühzeit dar. So sind beispielsweise auch bereits in Klimts Darstellung des *Dionysos-Altars* (Abb. 97) im Hintergrund maskenhaft dargestellte Gesichter zu erkennen, während die junge Frau ähnlich wie die Figur in *Das Opfer* mit ihrem ausgestreckten Arm das Opfer darbringt. - Und das Längsformat mit wagrechtem Bildaufbau hatte Klimt bereits im Gemälde *Zwei Mädchen mit Oleander* (Abb. 138) verwendet.

Ergäbe sich bei diesen sehr frühen Gemälden Klimts (*Zwei Mädchen mit Oleander* und *Musik I*) nicht das Problem der zeitlichen Diskrepanz, so könnte man Eislers These, die Verwendung von längsrechteckigen Formaten mit wagrechtem Bildaufbau, insbesondere aber der gewählten Ausschnitt und der linksseitige Aufbau könnten auf Khnopffs Einfluss zurückzuführen sein, durchaus beipflichten, da dieses Kompositionsschema für Klimt tatsächlich eine relativ neue und erstaunlich moderne Lösung war.

⁵¹⁷ Eisler 1920, S. 12f.

⁵¹⁸ Siehe Kapitel 4. 1. 1.

⁵¹⁹ Eisler 1920, S. 13.

In *Musik II* (Abb. 102), das erst 1898 entstand und in dem die dekorative Gestaltung des Hintergrunds bereits eine weitaus größerer Rolle spielt als in *Musik I*, blickt uns die an der äußersten linken Seite dargestellte Frau bereits - wie auch die Gestalt in *Opfer* (Abb. 23) - direkt an. Hier ist das Weiche, Unbestimmte, das Lyrische bereits zugunsten einer beinahe epischen Strenge weitgehend unterdrückt. Die steinerne Sphinx rückt nun mehr in den Vordergrund und tritt dem Betrachter eisig und frontal gegenüber. Form, Farbe und Linien sind dem Eindruck von Starre und Bewegungslosigkeit unterworfen.⁵²⁰

Bei der aquarellierten Zeichnung der Allegorie der *Skulptur* (Abb. 99) werden die Symbole der Gegenwart und der Vergangenheit auf verfremdete Weise gegeneinander ausgespielt. Dieses mysteriöse Wechselspiel zwischen den Symbolen der alten und der neuen Kunst sowie „die verwirrende Austauschbarkeit der kühlen, nicht-lebenden Materie und der organischen Substanz“ erinnert Bisanz-Prakken nach⁵²¹ stark an Khnopff. Das Bildarrangement ist betont flach, es kommt zu einer starken Kontrastwirkung zwischen den leeren Flächen und den reliefartig ausgefüllten Partien. Hier hat sich Klimt bereits sehr weit vom Wirklichkeitsillusionismus entfernt. Im unteren Bereich des Bildes taucht in greifbarer Nähe ein betont frontaler, moderner Mädchenkopf - als jugendliches Symbol für die Kunst der Zukunft - auf. Bisanz-Prakken zufolge weist die erstaunlich moderne Arbeit auch aufgrund ihrer delikaten, höchst differenzierten Technik eine bemerkenswerte Wesenverwandtschaft mit den Werken des Belgiers auf.⁵²²

Nun entstand die Arbeit *Skulptur* aber auch schon sehr früh, bereits um 1896. Bisanz-Prakken vermutet, dass Klimt die Arbeiten seines belgischen Kollegen zu dieser Zeit bereits durch Abbildungen in Publikationen gekannt hat.⁵²³ Sie vergleicht die in feinsten Graunancen angelegte Zeichnung *Skulptur* mit der „raffinierten Ästhetik“ in Khnopffs Zeichnung *Die Zärtlichkeit*.⁵²⁴ – Ich vermute, dass sie mit dem letzt genannten Werk eine der 1896 entstandenen Vorstudien zum Werk *Des Caresses (Liebkosungen oder auch Zärtlichkeiten)* (Abb. 35) meint, unter denen auch eine existiert, die in dunklem Farbstift ausgeführt wurde.⁵²⁵ (Abb. 148)

⁵²⁰ Siehe dazu Eisler 1920, S. 13f.

⁵²¹ Bisanz-Prakken 2004, S. 15f.

⁵²² Bisanz-Prakken 2004, S. 15.

⁵²³ Ebenda.

⁵²⁴ Ebenda. Leider nennt sie weder das Entstehungsjahr dieser Zeichnung, noch liegt ihrem Artikel eine Abbildung der besagten Arbeit bei.

⁵²⁵ Im Zusammenhang mit Klimts frühen Bildern hat übrigens auch Eisler (1920, S. 22) auf das Bild „Zärtlichkeit“ hingewiesen, wobei auch hier nicht ganz klar ist, welches Werk er genau damit meint.

Auch das Werk *Tragödie* (Abb. 100), das Klimt 1897 schuf, ist Teil der Serie *Allegorien Neue Folge*. Sie ist Klimts modernste und monumentalste Arbeit für dieses Serienwerk und wurde 1898 erstmals im Märzheft von *Ver Sacrum* publiziert.⁵²⁶ Strobl zufolge weist die Darstellung in ihrer Gesamtkomposition eine deutliche Nähe zu dem 1877 entstandenen Ölgemälde von Gabriel Dante Rossetti *Astarte Syriaca* auf.⁵²⁷ (Abb. 149) Diese Darstellung könnte Klimt sowohl durch eine Wiedergabe im *Art Journal* des Jahres 1884⁵²⁸, aber auch durch andere Reproduktionen bekannt gewesen sein. Im Gegensatz zu Rossetti verbannte Klimt jedoch die beiden seitlichen Gestalten in eine rahmende Komposition an den Rand der Darstellung.⁵²⁹ - Dies wäre jedenfalls weiters ein Hinweis darauf, dass Klimt sich bereits vor der ersten *Secessions*-Ausstellung mit der Kunst der Präraffaeliten auseinandersetzte.

Die Mittelfigur von *Tragödie* (Abb. 100) ist mit Schummerungen, leichter Aquarellierung sowie Goldhöhungen wiedergegebenen. Die Trauergebärden der rechten Figur könnten sich von einer Klagefigur, die anlässlich des Todes von Sir Frederick Leighton 1896 im *Art Journal*⁵³⁰ publiziert worden war, herleiten. Der die gesamte Komposition umschließende Drache ist ostasiatischen Vorbildern entnommen. Laut Strobl zeigt sich der Einfluss Khnopffs hier sowohl im Typus der Dargestellten, als auch in den Schummerungen und der Art, wie die Mittelfigur in einen engen Rahmen gepreßt wurde.⁵³¹

Bisanz-Prakken führt weiters die strenge Frontalität der Hauptfigur und den idealisierten Gesichtstypus mit den großen, starrenden Augen, den scharfen Pupillen und den schmalen, geschlossenen Lippen auf Impulse von Khnopff zurück. Eine neue, mystische Bedeutung erhalten die Gebärden der Dargestellten, die wie bei Khnopff den geometrischen Gesetzmäßigkeiten der Bildeinfassung unterworfen sind. Ab diesem Zeitpunkt werden zahlreiche archaisierende Frauengestalten im symbolischen Werk Klimts von einer bannenden, hypnotisierenden Beschauerbezogenheit und einer beinahe eingefrorenen Gebärdensprache geprägt sein, wie das in der Folge auch Klimts Werke *Pallas Athene* und *Nuda Veritas* zeigen werden.⁵³²

⁵²⁶ Strobl 1980, S. 12.

⁵²⁷ Ebenda.

⁵²⁸ *Art Journal* 1884, S. 35. Information in Strobl 1980, S. 12.

⁵²⁹ Strobl 1980, S. 12.

⁵³⁰ *Art Journal* 1896, S. 72. Information in Strobl 1980, S. 12.

⁵³¹ Strobl 1980, S. 12 und 112. Die Abbildung von Rossettis Gemälde findet man auf S. 133. Siehe auch Bisanz-Prakken 2004, S. 15f und Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 152.

⁵³² Bisanz-Prakken 2004, S. 15f.

Auch Hans Bisanz erklärt die bannende Strenge der frontalen, kultbildhaften Hauptfigur mit durch Khnopff empfangene Anregungen, während er die Randfiguren mit ihren linearen Abstraktionstendenzen auf Arbeiten von Jan Toorop zurückführt.⁵³³ - Zwar existieren im Werk Khnopffs zahlreiche Frauengestalten, die mit ihrer ungewöhnlichen Aura dem Betrachter starr und bannend gegenüber treten und meist ein hoch geschlossenes Kleid tragen. Zumeist wird dabei der Hals, wenn nicht durch einen Kragen, mitunter auch durch ein Halsband oder Collier bedeckt, wie das zum Beispiel auch in Khnopffs 1899 entstandenen Arbeit *Halskette mit Medaillen* (Abb. 150) der Fall ist. Zwar wurde schon einige Male die Vermutung geäußert, Klimt habe Khnopffs Werk vielleicht schon 1890/91 kennengelernt⁵³⁴ - beweisen lässt sich diese These aber nicht. Es kann also auch im Fall von *Tragödie* auf kein konkretes Vorbild von Khnopff verwiesen werden.

Es ist vor allem der Ausdruck des Entrücktseins, des „*Nicht von dieser Welt-Seins*“, wodurch Klimt in dieser frühen Schaffensperiode sehr an die Vorbilder Khnopff und Toorop erinnert.⁵³⁵ Symbolistische Tendenzen sind Partsch zufolge bereits in Klimts Treppenhausbildern zu beobachten, die ab 1895/96 in vier Gemälden bereits in voller Entfaltung zutage treten.⁵³⁶ Sie nennt in der Folge die Bilder *Josef Lewinsky als Carlos in Clavigo*, die *Liebe* (Abb. 151), *Skulptur* (Abb. 99) und *Junis* (Abb. 98).⁵³⁷

In *Liebe* (Abb. 151) tauchen erstmals Motive auf, auf die Klimt in den folgenden Jahren immer wieder zurückgreifen wird. In einem hochrechteckigen, dunklen Bildstreifen ist ein Liebespaar dargestellt. Im Gegensatz zu später entstandenen Werken, ist hier der Kuß noch nicht vollzogen. Hinter dem Liebespaar steigt Rauch oder Wasserdampf auf, im oberen Bereich schweben Köpfe, die den unaufhaltsamen Ablauf des weiblichen Lebens vom neugierigen kleinen Mädchen über die verträumte Frau (laut Comini „in der Art Khnopff dargestellt“⁵³⁸) bis zur gaffenden Alten und schließlich den Tod symbolisieren und die auf das Liebespaar herunterblicken. Zum ersten Mal setzt sich Klimt hier mit dem Thema *Lebensalter* – das heißt Kindheit, Jugend, Alter und Tod - auseinander. Der helle Rahmen zu beiden Seiten des Bildfeldes wird von Rosen geziert und betont die Dusterheit der zentralen

⁵³³ In Kat. Ausst. Historisches Museum Wien/Villa Stuck München/Neue Galerie Linz 1984, S. 13. Auch Strobl (1980, S. 112) wies bereits auf Toorops Einfluss bei dieser Darstellung hin.

⁵³⁴ Siehe beispielsweise Partsch 1992, S. 80f.

⁵³⁵ Bisanz-Prakken 2004, S. 20. Siehe auch Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 152.

⁵³⁶ Partsch 1992, S. 81.

⁵³⁷ Partsch 1992, S. 82.

⁵³⁸ Comini 1975 a, S. 20.

Bildfläche. Pratsch schreibt, dass Klimt bei der Darstellung der Liebenden auf eine Zeichnung von Khnopff zurückgegriffen hat - leider ohne zu erwähnen, an welche Arbeit sie dabei speziell gedacht hat.⁵³⁹

Bisanz-Prakken weist weiters auf die gemeinsamen Einflüsse Toorops und Khnopffs in Klimts Zeichnung *Thalia und Melpomene* (Abb. 152) hin, die Klimt auf der fünften *Secessions*-Ausstellung im Jahr 1899⁵⁴⁰ zeigte. Diese 1898 vermutlich als Teil der Serie *Allegorie Neue Folge* entstandene Zeichnung unterscheidet sich von den übrigen allegorischen Darstellungen durch ihre monumentale, horizontale, friesartige Komposition. Sowohl das markante, spitze Profil von *Melpomene*, als auch die lineare Struktur ihres langen Haars erinnern an Toorops Zeichnung *De Zaaier (Der Sämann)* (Abb. 153), die in einer Ausgabe der Zeitschrift *Bouw-en Sierkunst (Bau- und Zierkunst)* 1898 abgebildet war. Weiters sind das horizontale Format und die Position der Gesichter in beiden Zeichnungen vergleichbar.⁵⁴¹

Der wagrechte Aufbau, die subtilen Nuancen und die streng fixierten Posen sowie der starre Blick der Gesichter und der Masken in *Thaleia und Melpomene* zeugen Bisanz-Prakken zufolge aber auch von einer deutlichen Affinität zum Werk Khnopffs.⁵⁴² Sie vergleicht das Werk in diesem Sinne mit Khnopffs einfarbiger Studie für *Offrande* (Abb. 154), weist aber gleichzeitig darauf hin, dass dieses Werk Klimt nicht als Vorbild gedient haben kann.⁵⁴³ In Kombination mit Toorops *De Zaier (Der Sämann)* ließe sich aber der Einfluss dieser beiden Künstler im Werk Klimts sehr gut nachweisen.⁵⁴⁴ – Eisler war also nicht der Einzige, der Khnopffs Werk *Offrande* (Abb. 23) zu einem Vergleich mit Klimts horizontal angeordneten Kompositionen heranzog.

- Eine farbige Studie für *Offrande* befand sich ursprünglich in Besitz Adolphe Stoclets, der um 1900 in Wien lebte⁵⁴⁵ und ist heute Teil einer nicht näher bekannten Privatsammlung. Eine weitere Vorzeichnung, ausgeführt mit Bleistift, Gelb- und Weißhöhungen wurde 1939

⁵³⁹ Pratsch 1992, S. 82. Siehe auch Comini 1975 a, S. 20.

⁵⁴⁰ Kat. Ausst. Secession 1899, S. 92.

⁵⁴¹ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 92.

⁵⁴² Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 96f.

⁵⁴³ Ebenda.

⁵⁴⁴ Ebenda.

⁵⁴⁵ Siehe Fahr-Becker 2008, S. 49 – S. 51 und Pratsch 1992, S. 218f.

durch das Dorotheum verkauft und befindet sich heute in der Grafischen Sammlung der Albertina in Wien.⁵⁴⁶ (Abb. 154)

In dieser frühen Zeit, in der Klimts zarte, stimmungsvolle, symbolistisch geprägte Arbeiten entstanden, charakterisierte Hermann Bahr den Maler folgendermaßen: „Seine Geberden haben immer etwas Zurückhaltendes, das wie eine leise Scham. Er kommt uns vor wie ein Mensch, der schwärmen und schwelgen möchte, aber allein; er schämt sich, dabei gesehen zu werden...(…)...Bei Klimt fühlen wir immer, dass er noch mehr zu sagen hätte, aber es nicht will, weil er von schamhafter und schweigsamer Natur ist.“⁵⁴⁷ Auch ihm fiel bereits eine gewisse Übereinstimmung der Werke Klimts mit jenen Fernand Khnopff auf, die vor allem die Stimmung und das Formempfinden betraf und die offenbar auch von anderen Zeitgenossen nicht unbemerkt blieb.⁵⁴⁸ Er setzt seine Beschreibung folgendermaßen fort: „Darum hört man die Leute so oft von ihm [Klimt] sagen, dass er an Khnopff erinnert. Er hat mit Khnopff jene Eleganz der Seele gemein, die lieber gar nicht verstanden sein will, als dass sie sich entschließen könnte, laut zu werden und zu lärmern. Es ist merkwürdig, wie sehr er darin unserem Hoffmannsthal gleicht. Ich glaube, die beiden haben sich noch niemals gesehen und sie werden nicht viel voneinander wissen. Aber zu jedem Bilde von Klimt fällt einem unwillkürlich ein Vers von Hoffmannsthal ein, bei diesen Versen tauchen jene Bilder auf. Als das Wesen beider Künstler empfinden wir, dass sie einfache, große und reine Gefühle des Menschen lieben, aber diese mit dem größten Raffinement der äußersten künstlerischen Mittel ausdrücken wollen, doch dabei in der ewigen Angst, turbulent zu werden und die Bescheidenheit der Kunst zu verletzen, lieber weniger sagen, lieber auf den Ausdruck verzichten und lieber unverstanden bleiben.“⁵⁴⁹

Zuvor schon, im März/April desselben Jahres, hatte Bahr auch Khnopff mit dem Dichter Hoffmannsthal verglichen.⁵⁵⁰ - Und eine Abbildung von Khnopffs *Einsamkeit* wurde im selben Jahr zur Illustration von Hoffmannsthals Gedicht *Weltgeheimnis* in der Zeitschrift *Ver Sacrum* ausgewählt.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 267f, Nr. 185 und Nr. 186.

⁵⁴⁷ Bahr im November/Dezember 1898, in Bahr 1900, S.73f. Siehe auch Bahrs Beschreibung von Klimts künstlerischer Persönlichkeit auf S. 154f desselben Werks.

⁵⁴⁸ Bahr 1900, S. 74.

⁵⁴⁹ Ebenda.

⁵⁵⁰ Bahr im März/April 1898, in Bahr 1900, S. 24. Siehe dazu auch das Kapitel 4. 2.

⁵⁵¹ Siehe Kapitel 4. 2.

Und sogar dem gehässigen Karl Kraus (1847 - 1936), Freund von Adolf Loos und spöttischer Kritiker der *Secession*⁵⁵² schrieb anlässlich Klimts Fertigstellung der Supraportentbilder für Dumbas Musikzimmer: „Er [Dumba, d. V.] hatte die Bilder für sein Musikzimmer bei Klimt bestellt, als dieser noch in der braven Art der Laufberger-Schule arbeitete und sich höchstens ein paar Makart'sche Extravaganzen gestattete. In der Zwischenzeit war aber dem Maler der Khnopff aufgegangen, und jetzt ist er, damit die Geschichte nicht ohne Pointe bleibt, Pointillist geworden. Und das muß der Besteller alles auch mitmachen. So war Herr von Dumba ein Moderner.“⁵⁵³

Im ersten Supraportentbild für Dumba, dem historischen Genre-Bild *Schubert am Klavier* (Abb. 103), das wahrscheinlich von biedermeierlichen Darstellungen desselben Themas inspiriert wurde, verzichtete Klimt bereits auf die traditionelle, naturgetreue Nachbildung.⁵⁵⁴ Der Ausschnitt der Bildfläche ist (wie bereits zuvor in *Zwei Mädchen mit Oleander*) scheinbar willkürlich gewählt. - Vergleichbar etwa mit Khnopffs Werk *En écoutant du Schumann* (Abb. 155).

Den in zeitgenössischen Kleidern dargestellten Figuren ist nun nicht mehr ein präziser Ort im dargestellten Raum zugewiesen. Der Lichteffekt des Kerzenschimmers verleiht der Szene einen impressionistischen Charakter. Das Bild ist von einem behutsamen, verhüllenden und flimmernden Farbauftrag geprägt und in eine schummrige, illusionistische Atmosphäre getaucht, während beim zweiten Gemälde für Dumbas Musiksalon, *Musik II* (Abb. 102), bereits die dekorative Gestaltung der Fläche mittels Ornamenten und symbolischen Zeichen dominiert. Es wird klar, welchen Weg Klimt fortan gehen wird: Er führt zum Ornament, der Auflösung der Raumdarstellung in dekorative Flächigkeit und schließlich zum monumentalen Dekor.⁵⁵⁵

Hatten die antiken Elemente in der Darstellung von *Musik I* (Abb. 147) noch sehr an Ausstellungsobjekte im Kunsthistorischen Museum erinnert,⁵⁵⁶ so ist deren symbolischer

⁵⁵² Fahr-Becker 2007, S. 335.

⁵⁵³ Zit. n. Strobl 1980, I, S. 101.

⁵⁵⁴ Siehe dazu Eisler 1920, S. 19 und Novotny/Dobai 1967, S. 12 und Fliedl 1994, S. 42 und 46f. Siehe auch Partsch 1990, S. 84.

⁵⁵⁵ Siehe dazu Eisler 1920, S. 19, Novotny/Dobai 1967, S. 12 und Fliedl 1994, S. 42 und 46f. Siehe auch Partsch 1990, S. 84.

⁵⁵⁶ Zum Beispiel sind Klimts Sphinxdarstellungen wie etwa in *Musik I* oder *Skulptur* eine naturgetreue Abbildung der vierköpfigen Sphinxskulptur im Kunsthistorischen Museum in Wien aus der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts. Für eine Abbildung siehe Weidinger 2007, S. 44, Nr. 5. Diese Skulptur diente

Gehalt in *Musik II* (Abb. 102) bereits stärker herausgearbeitet. Die weibliche Gestalt und die Sphinx stehen einander gleichberechtigt gegenüber und blicken aus dem Bild heraus auf den Betrachter. Das Spiel der Lyra tritt zugunsten einer gesteigerten Ornamentalisierung des Hintergrundes zurück.⁵⁵⁷

Comini verweist weiters auf das markante, eckige Kinn und das gekräuselte, unscharf wiedergegebene Haar von Klimts Dargestellten, Merkmale, die in ähnlicher Form auch bei Khnopffs Frauengestalten auftreten. Die Mischung aus Naturalismus und Symbolismus, die Formel der geheimnisvollen, traurigen Frauengestalten in Verbindung mit der Darstellung von mystischen, symbolgeladenen Blumen, wie sie Khnopff beispielsweise in *I lock my door upon myself* (Abb. 188) anwandte, ist auch für Klimts Arbeiten dieser Zeit charakterisierend.⁵⁵⁸

Bisanz-Prakken verweist weiters auf Einflüsse Khnopffs in Klimts Fakultätsbildern *Philosophie* (111) und *Medizin* (112). Zu beobachten wäre in *Philosophie* bei der Gestaltung des Kopfes des *Wissens* eine gewisse Bezugnahme auf Arbeiten Khnopffs. In *Medizin* ist es vor allem die Figur der *Hygieia*, die an die Gestaltungsmerkmale Khnopffs erinnert.⁵⁵⁹

Bisanz-Prakken geht nicht näher auf ihre Aussage ein - generell lassen sich bei der Figur des *Wissens* (die große Sphinx im Hintergrund) hier wohl wieder die frontale Haltung, der Eindruck des „Nicht von dieser Welt-Seins“ und die mystische Atmosphäre, die durch die Schimmerungen entsteht und in gewisser Hinsicht an die Technik erinnert, die Khnopff für *Lèvres rouges (Rote Lippen)* (Abb. 32) anwandte, vergleichen. Auch die *Hygieia* im Gemälde *Medizin* entspricht mit ihrer Strenge und der bannenden Frontalität,⁵⁶⁰ sowie ihrem bis zum Hals geschlossenen Kleid Khnopffs idealisiertem Frauentypus. Besonders etwa vergleicht die majestätische Haltung und den starren Gesichtsausdruck der *Hygieia* mit Khnopffs Werk *Encens (Weihrauch)* (Abb. 39 und Abb. 40), das in Wien auf der zweiten und auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung zu sehen war.⁵⁶¹

offensichtlich auch für die Sphinxdarstellung in *Musik II* und *Philosophie* als Vorbild. Siehe dazu Weiginger 2007, S. 46.

⁵⁵⁷ Partsch 1990, S. 84. Siehe auch Fliedl 1994, S. 42 und 46f.

⁵⁵⁸ Comini 1975 a, S. 12.

⁵⁵⁹ Bisanz-Prakken 2004, S. 16f. Siehe dazu auch Kojas 2002, S. 32f und Weidinger 2007, S. 46.

⁵⁶⁰ Kojas 2006, S. 32.

⁵⁶¹ Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, S. 95.

Vergo hingegen verweist bei der Gestalt der *Philosophie*, die im untersten Teil des monumentalen Gemäldes auftaucht, auf Khnopffs Arbeit *La défiance (Der Argwohn)* (Abb. 36),⁵⁶² die 1898 auf der ersten Ausstellung der *Secession* zu sehen gewesen war und in *Ver Sacrum* desselben Jahres abgebildet⁵⁶³ wurde. Interessanterweise zeigt uns eine Vorstudie zu dem monumentalen Gemälde *Philosophie* (Abb. 110), dass Klimt ursprünglich an eine in Profilansicht gezeigte Figur dachte, die seitlich zum Betrachter sitzend den Kopf mit einem Arm stützt - eine Pose, die konventionell für Reflexion steht. In der Ausführung jedoch entschied sich Klimt für eine weit modernere, dem Betrachter frontal zugewandte Figur.⁵⁶⁴ - Zu vergleichen ist bei Khnopffs und Klimts Figur vor allem die Art und Weise, wie ein Teil des Gesichts der Dargestellten verdeckt und dadurch deren starrer Blick stärker betont wird.

Wenn Klimt Anregungen übernahm, so setzte er diese neuen Impulse stets sehr subtil und oft in Verbindung mit anderen Stilmitteln ein, sodass ein Herauskrystallisieren der einzelnen Einflüsse sich im Nachhinein oft als schwierig und auch im Falle Khnopffs als sehr komplex erweist. So erklärt sich auch, dass selbst den aufmerksamen Augen eines Ludwig Hevesis Khnopffs Einfluss auf Klimt offenbar entging und er das Fakultätsbild *Medizin* bereits als völlige „Eigenkreation“ Klimts lobte: „Die ‚Hygiea‘ (Medizin) gehört zum Großartigsten, was die moderne dekorative Malerei geschaffen hat. Und zum Ursprünglichsten. Denn Idee, Vision und malerische Gestaltung sind durchaus Klimt. Keine Anlehnung, keine Entlehnung stört den Eindruck, daß man eine jugendliche Schaffenskraft den freien Schwung nach oben nehmen sieht, wie ihr Gott die Flügel waschen ließ und wie die Sterne sie rufen, die wir nicht sehen, die nur sie über sich ahnt.“⁵⁶⁵

Der Einfluss der harten Liniensymbolik Toorops, der sich bei der *Philosophie* (Abb. 111) und der *Medizin* (Abb. 112) bereits angekündigt hatte, scheint Khnopffs Stilmittel in *Jurisprudenz* (Abb. 113) bereits fast völlig verdrängt zu haben. Generell sind die Fakultätsbilder ein hervorragendes Beispiel der Synthese verschiedener Kunstauffassungen, mit denen Klimt in dieser frühen Zeit der künstlerischen Orientierung experimentierte. Während die parallellinearen Strukturen und die Stilisierung der überschultrigen Körperformen, sowie die abgewinkelten Gebärden auf Jan Toorop zurückzuführen sind, dessen Einfluß auf Klimt um 1903 einen Höhepunkt erreichen würde, entsprechen die eckige, hagere Schulterpartie und die

⁵⁶² Vergo 1975, S. 50. Siehe auch Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 76f und S. 90.

⁵⁶³ Siehe Kapitel 4. 1. 1. und 4. 2.

⁵⁶⁴ Siehe dazu Vergo 1975, S. 50.

⁵⁶⁵ Hevesi am 16. März 1901, in Hevesi 1906, S. 316.

zerbrechliche Geometrie der abgewinkelten Arme und Hände dem Figurenideal des Bildhauers George Minne, dessen Jünglingsfiguren den Künstlern der *Wiener Secession* seit 1900 bekannt waren.⁵⁶⁶

6. 3. 2. Mythologische und göttliche Wesen

1898 war Khnopffs *Blut der Medusa (Le sang de Méduse)* (Abb. 30) auf der ersten *Secessions*-Ausstellung zu sehen.⁵⁶⁷ Auf der zweiten Ausstellung der *Secession* präsentierte Klimt seine *Pallas Athene*.⁵⁶⁸ (Abb. 104) Bisher hat sich einzig und alleine Marian Bisanz-Prakken intensiver mit den Gemeinsamkeiten dieser beiden Bilder auseinandergesetzt.⁵⁶⁹ Davor hatte bereits Vergo auf Klimts gemalte Darstellung der Weisheitsgöttin im Zusammenhang mit Khnopffs Einfluss hingewiesen.⁵⁷⁰

Wirken die beiden Werke auf den ersten Blick völlig verschieden, so fallen beim näheren Betrachten doch einige Gemeinsamkeiten auf: Zunächst sind die frontale Haltung, der Blick zum Betrachter, aber auch die sehr hellen Augen mit den kleinen Pupillen und die fest verschlossenen Lippen zu nennen. Beide Figuren werden vom oberen Bildrand überschritten, wobei Klimt den Ausschnitt nicht ganz so radikal wählte wie Khnopff.⁵⁷¹

Khnopffs *Medusa* ist ein introvertiertes, schweigsames oder sterbendes Wesen, deren fest verschlossene Lippen auch auf den aktiven Zustand der Inspiration hindeuten könnten.⁵⁷² Auch die solitäre *Pallas Athene*, Göttin der Weisheit, hält ihre Lippen fest verschlossen. Ihre Pupillen sind nicht ganz so klein wie die der *Medusa*, ihr Mund nicht so blass wie jener der mythologischen Figur. Frontal, starr und selbstbewusst steht sie mit ihrem roten Haar, dem Helm, der goldgeschuppten Aegis und der Lanze dem Betrachter als überlegene Verteidigerin der neuen Kunst gegenüber. Im Hintergrund erscheint sie in einer der archaischen Vasenmalerei entlehnten Szene noch einmal. In der linken Hand hält sie die kleine, nackte

⁵⁶⁶ Bisanz-Prakken 2000, S. 201f.

⁵⁶⁷ Siehe Kapitel 4. 1. 1.

⁵⁶⁸ Kat. Ausst. Secession 1898, S. 23.

⁵⁶⁹ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 102. Bereits zuvor hat sie in den Mitteilungen der Österreichischen Galerie (1987, S. 153) das Werk *Pallas Athene* in Zusammenhang mit Khnopffs Einfluss auf Klimt erwähnt und auch 2004 (Bisanz-Prakken 2004, S. 15f.) auf das „durch und durch von Khnopff geprägte“ Werk *Pallas Athene* hingewiesen.

⁵⁷⁰ Vergo 1980, S. 50.

⁵⁷¹ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 102. Siehe auch Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 153.

⁵⁷² Siehe Kapitel 4. 3. 8.

Siegesgöttin Victoria. Auf ihrem Brustharnisch prangt die goldene Gorgo Medusa mit ausgestreckter Zunge.⁵⁷³

Bereits vor der Ausführung des Gemäldes, das sehr bald in den Besitz Hermann Bahrs gelangen sollte, hatte Klimt das Thema der Göttin der Weisheit als Kämpferin der modernen Kunst auf einem Plakat für die erste *Secessions*-Ausstellung (Abb. 156) dargestellt. Diese war noch in sehr konventioneller, klassischer Weise ausgeführt. Entscheidend für diese Darstellung war sicherlich das 1897 von Franz von Stuck ausgeführte Plakat für die siebente *Internationale Kunstausstellung* in München (Abb. 157), sowie dessen Gemälde der Weisheitsgöttin (Abb. 158 und Abb. 159), bei der die Gestalt der Pallas Athene ebenso als Kämpferin der modernen Bestrebungen auftrat.⁵⁷⁴

Im oberen Bereich von Klimts Plakatentwurf war der Kampf zwischen Minotaurus, einem Ungeheuer mit Menschenleib und Stierkopf (der vom kretischen König Minos im Labyrinth eingesperrt gehalten wurde) und Theseus dargestellt.⁵⁷⁵ Während Minotaurus für das Herkömmlich-Alte steht, symbolisiert der jugendlich-siegreiche Theseus kraftvolle Neuerung.⁵⁷⁶ In der Literatur wurde mitunter bereits bei diesem Plakat auf eine mögliche Anleihe an Khnopff hingewiesen und zwar im Hinblick auf die sehr ähnlichen und durchaus vergleichbaren Gesichtzüge der im Profil dargestellten *Pallas Athene* und Fernand Khnopffs *Schlafender Medusa*.⁵⁷⁷ (Abb. 48) - Hier besteht allerdings wieder das Problem, dass wir nicht mit Sicherheit sagen können, ob Klimt Khnopffs bereits 1896 gemaltes Werk 1898 schon gekannt hatte, denn tatsächlich war dieses erst auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung im Jahre 1900 in Wien zu sehen.⁵⁷⁸ Zwar geben De Croës und Ollinger-Zinque an, dass dieses Werk 1898 in Wien ausgestellt war,⁵⁷⁹ allerdings muss es sich hier um einen Fehler handeln,

⁵⁷³ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 104 und Eisler 1920, S. 26. Siehe dazu auch Karentzos 2005, S. 16f.

⁵⁷⁴ Nebehay 1969, S. 183 und S. 188, Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 104, Vergo 1980, S. 38. Siehe auch Kat. Ausst. Van Gogh Museum 1995, S. 58. Zur künstlerischen Entwicklung Franz von Stucks und seiner symbolistischen Kunst siehe auch Voos 1973, S. 16 – S. 32 und S. 37 – S. 47. Siehe auch S. 48 – S. 53 desselben Werks: Im Gegensatz zu Khnopff zeichnet sich Stuck durch größere Eindeutigkeit und dadurch Verständlichkeit in der Darstellung seiner Themen aus. Seine charakteristische Mischung aus Symbolismus und Idealismus findet sich auch in Klimts Arbeiten dieser Zeit wieder.

⁵⁷⁵ Nebehay 1992, S. 53.

⁵⁷⁶ Ebenda.

⁵⁷⁷ Strobl (1980, S. 112) verweist dabei auf Boenders Aussage im Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs /Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, S. 94f. Auch Partsch (1992, S. 96) zufolge geht Klimts Plakatdarstellung auf eine Arbeit Khnopffs zurück, wobei sie leider den Titel des entsprechenden Werks nicht nennt.

⁵⁷⁸ Siehe Kapitel 4. 1. 2.

⁵⁷⁹ Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs /Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, S. 155, Abb. 91.

denn das Werk wird erst im Katalog der siebenten *Secessions*-Ausstellung im Jahre 1900⁵⁸⁰ aufgelistet und auch erst zu diesem Anlass von Hevesi kommentiert.⁵⁸¹ Möglich wäre es, dass Klimt Khnopffs Arbeit 1898 durch die Präsentation auf der *Münchner Secession*,⁵⁸² für die Klimt ab diesem Zeitpunkt als korrespondierendes Mitglied fungierte,⁵⁸³ kennengelernt hat. - Ein Vergleich mit Stucks Profildarstellung der *Pallas Athene* (Abb. 157 und 158) erscheint mir hier jedoch wohl treffender. Neu sind bei Klimts 1898 gemalten *Pallas Athene* jedenfalls die gleißend hellen Augen und die Art und Weise, wie der Helm die sichtbare Gesichtspartie so begrenzt, dass sowohl der starre, fast unheimliche Blick, als auch die fahle Gesichtsfarbe und die fest geschlossenen Lippen betont werden.

Franz von Stuck hatte also bereits sowohl ein Plakat, als auch ein Gemälde geschaffen, dass die Pallas Athene in frontaler Haltung zeigt. (Abb. 157 und Abb. 159) Insbesondere die Darstellung des Medusenmedaillons⁵⁸⁴ auf der Brust der Pallas Athene wäre hier auch mit Klimts Gemälde zu vergleichen. Mit ihr wird sozusagen eine Verbindung zwischen der Erscheinung der Medusa und der Weisheitsgöttin geschaffen.⁵⁸⁵ Auch Sigmund Freud beschäftigte sich mit der frontalen, goldenen Gorgo Medusa.⁵⁸⁶ Er sah in ihr den Kastrationsschreck: Mit dem Symbol des Grauens an ihrem Gewand wird die Pallas Athene zu einer unnahbaren, jedes sexuelle Gelüst abwehrenden Erscheinung.⁵⁸⁷ Dieser Aspekt der *femme fatale*, des männermordenden Weibes ist im Gemälde *Pallas Athene* (- wie bei Khnopffs weiblichen Rittergestalten -) gleichsam stillschweigend angelegt. Explizit kommt er später in Werken wie *Judith I* zum Ausdruck.⁵⁸⁸

Dieses Gemälde Klimts lässt sich aber nicht allein durch den Einfluss Khnopffs und Stucks erklären. Ein wesentlicher Impulsgeber war hier sicherlich auch der Holländer Jan Toorop. Von der Forschung nur wenig beachtet blieb bis jetzt die kleine Victoria-Figur, eigentlich eine

⁵⁸⁰ Kat. Ausst. Secession 1900 a, S. 28.

⁵⁸¹ Hevesi am 5. April 1900, in Hevesi 1906, S. 245. Siehe auch Kapitel 4. 3. 10.

⁵⁸² Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs /Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979, S. 155, Abb. 91.

⁵⁸³ Siehe Kapitel 5. 1.

⁵⁸⁴ Hier sei allerdings bemerkt, dass bereits Klimts Personifikation der griechischen Antike im Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums (Abb. 94) mit einer geschuppten Aegis und diesem Medusasymbol ausgestattet war. Zur Bedeutung der Gorgo Medusa, Athena und Perseus siehe auch Karentzos 2005, S. 106 - S. 108 und S. 125 – S. 127.

⁵⁸⁵ Nebelhay 1969, S. 183. Auch Vergo (1980, S. 38) weist sowohl bei Klimts Plakat, als auch bei der farbigen *Pallas Athene* auf Anleihen bei Franz von Stuck hin.

⁵⁸⁶ S. Freud, *Gesammelte Werke*, 17, *Schriften aus dem Nachlaß*, London 1941, S. 47. Information in Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 104.

⁵⁸⁷ Ebenda. Siehe dazu auch Wagner 1993, S. 33.

⁵⁸⁸ Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 104. Siehe auch Eisler 1920, S. 26.

Allegorie der Nuda Veritas, die mit ihrem Spiegel das wahre Licht reflektiert. Ihre Körperformen und ihr Haar erinnern dabei sehr stark an die Figuren in Toorops *Sphinx* (Abb. 160), die Klimt vermutlich durch eine Abbildung in der Mai/Juninummer 1898 der Zeitschrift „*Bouw-en Sierkunst*“ bekannt war. Auch dort wird ein frontal dargestelltes mythologisches Wesen mit der Darstellung von nackten Figuren kombiniert. - Hier sei allerdings auf die Tatsache verwiesen, dass auch bei Toorops kleiner *Sphinx* bereits Einflüsse Khnopffs festgestellt⁵⁸⁹ wurden. In Wahrheit ist die kleine nackte Wahrheit in der Hand der Pallas Athene mit ihrem provokanten roten Haar und der rot akzentuierten Schamhaarpartie bereits eine Miniaturausgabe der Wassernymphen in *Bewegtes Wasser* (Abb. 105) von Klimt, ein Werk, das in der zweiten Hälfte des Jahres 1898 entstand. Vor allem aber auch die Art und Weise, wie die Augen und der Mund der Pallas Athene Klimts durch die freien Stellen des Helms akzentuiert werden, erinnert sehr an die teilweise verdeckte Gesichtspartie von Toorops Vorzeichnung zu *The Sphinx* (Abb. 160).⁵⁹⁰

Klimt kombinierte hier also Ideen des deutschen, belgischen und holländischen Symbolismus und verarbeitet sie selbstständig nach seinem Belieben weiter. Für das dämonische Wesen der Pallas Athene aber waren zwei bestimmte Künstler verantwortlich: Toorop und Khnopff.⁵⁹¹

Laut Nebehay sollen auch die auf der achten Ausstellung der *Secession* gezeigten Werke Khnopffs, das heißt *Marmorbüste, Magierin und Drache, Der Schlüssel, Violinspielerin* und *Danaiden* einen maßgeblichen Einfluss auf Klimt ausgeübt haben. Leider begründet er seine Aussage nicht näher.⁵⁹² Tatsache ist, dass nur mehr *Marmorbüste, Violinspielerin* und *Danaiden* aus dieser Zeit auf uns gekommen sind. Es existiert aber meines Erachtens nach kein Werk Klimts, das speziell zu diesen drei bekannten Arbeiten Khnopffs Parallelen aufweist.

6. 3. 3. Porträtdarstellungen

Bisanz-Prakken macht weiters darauf aufmerksam, dass Klimt Khnopffs Methode, die Darstellungen vom Bildrand überschneiden zu lassen, nicht nur bei den Landschaftsdarstellungen und den allegorischen Figuren anwandte, sondern sie auch für seine

⁵⁸⁹ Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 153 und S. 194.

⁵⁹⁰ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 87 und S. 102. Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 153.

⁵⁹¹ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 101f. Siehe auch Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 153 und Weidiner 2007, S. 116.

⁵⁹² Nebehay 1969, S. 232.

Porträtarstellungen übernahm.⁵⁹³ Seit dem 1898 gemalten *Bildnis von Sonja Knips* (Abb. 101) sind auch Klimts moderne Porträtarstellungen von Damen der feinen Wiener Gesellschaft (die für Klimt im Gegensatz zu seinen meist aus anderem Milieu entstammenden Modellen unnahbar waren) von einer sphinxhaften, mysteriösen Aura geprägt, die an die für Khnopff charakteristische Mischung von sinnlicher Nähe und hieratischer Distanz erinnern.⁵⁹⁴ Der maskenhaft-frontale Gesichtstypus mit dem eigentümlichen, leeren, in die Ferne gerichteten Blick, der zum Ausdruck von Hoheit wesentlich beiträgt, ist in Klimts Œuvre immer wieder anzutreffen und tritt selbst in seinen sehr späten Porträts noch auf.⁵⁹⁵

Als frühe Inspirationsquelle könnte hier möglicherweise Khnopffs Arbeit *Einsamkeit* (Abb. 37), die auf der ersten *Secessions*-Ausstellung zu sehen war und in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* abgebildet wurde, gedient haben. Sowohl die betrachterbezogene Stellung der sitzenden Figur mit ihrer beherrschten, feierliche Geste, als auch die symbolträchtige Fragmentierung der Stirnpartie und das Wechselspiel zwischen den verschiedenen Realitätsebenen lassen sich auch in Klimts Arbeiten nachweisen.⁵⁹⁶

Betrachtet man etwa die Studien für das Bildnis *Margaret Stonborough Wittgenstein* (Abb. 161), die Klimt mit Bleistift und dünner schwarzer Kreide auf Japanpapier zeichnete, so fällt auf, dass die obere Kopfpartie fehlt. Klimt dürfte sich also auch hier mit Khnopffs Methode des Beschneidens der Bildfläche sowie deren Wirkung auseinandergesetzt haben, obgleich er diese Technik in seinen gemalten Ausführungen wenn überhaupt in nur sehr abgeschwächter Weise anwandte. (Vgl. Abb. 116) Dies trifft auch für eine Reihe von weiteren Werken, wie beispielsweise die Bildnisse *Adele Bloch Bauer I* (Abb. 162 – Abb. 165, Vgl. Abb. 117), *Hermine Gallia* (Abb. 166, Vgl. Abb. 115) oder *Adele Bloch Bauer II* (Abb. 167, Vgl. Abb. 125) zu. Durch das Fragmentieren der Bildfläche rücken die Figuren greifbar nahe und erscheinen gleichzeitig in ihrem Umraum fixiert. Die Stellungen und Gesten wirken dadurch äußerst beherrscht, starr, wie erfroren.⁵⁹⁷

Bisanz-Prakken vergleicht in der Folge auch den in die Ferne gerichteten Blick der *Margaret Stonborough-Wittgenstein* (Abb. 116) und den Ausdruck der unnahbaren Hoheit mit Fernand

⁵⁹³ Bisanz-Prakken 2000, S. 198.

⁵⁹⁴ Bisanz-Prakken 2004, S. 16. Auch Fahr-Becker (2007, S. 341) erwähnt die „sehnsüchtig sonnambulen Frauengestalten Khnopffs“, die in Klimts Porträtarstellungen einfließen.

⁵⁹⁵ Bisanz-Prakken 2004, S. 17.

⁵⁹⁶ Bisanz-Prakken 2000, S. 199 – S. 201.

⁵⁹⁷ Bisanz-Prakken 2000, S. 203 und Bisanz-Prakken 2004, S. 16f.

Khnopffs Gemälde seiner Schwester *Marguerite* (Abb. 8). Während *Margaret Stonborough-Wittgenstein* in den Zeichnungen (Abb. 161) den ihr Gegenüberstehenden direkt anblickt, schaut sie im Gemälde schräg über den Betrachter hinweg - eine für Klimt ungewöhnliche Lösung, die wohl auf Anleihen an Khnopff zurückgeht. Mit Khnopffs *Marguerite* ist auch die strenge Fixierung der – weiß gekleideten – Gestalt im geometrischen Gefüge ihrer Umgebung zu vergleichen, wobei in beiden Gemälden die Figuren vom unteren Bildrand überschritten werden und sie dadurch, einer anderen Wirklichkeitsebene angehörig, gleichsam zu schweben scheinen.⁵⁹⁸

Das Beschneiden der Bildfläche - und so hat es wohl auch Klimt erkannt - hat tatsächlich nur dann einen Sinn und eine besondere Wirkung, wenn die jeweilige Dargestellte dem Betrachter frontal gegenübersteht und so ihr starrer Blick durch das Fragmentieren der Stirnpartie noch deutlicher zum Vorschein kommt. Diese „Formel“ hatte Klimt also anscheinend schon früh, noch vor der Ausführung des Porträts *Margaret Stonborough-Wittgenstein* von Khnopff übernommen. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch, dass die Porträtierten in Klimts frühen Zeichnungen - wie Khnopffs Frauendarstellungen - hoch geschlossene Kleider tragen.⁵⁹⁹

Als sehr spätes Beispiel wäre zum Schluss noch das Brustbildnis *Johanna Staude* (Abb. 127) zu nennen, bei der die „archaisierende Frontalität“ noch immer an die von Khnopff inspirierten Gesichter der frühen Jahre erinnert.⁶⁰⁰

6. 3. 4. Die femme fatale: Die Hexe

Betrachtet man Klimts symbolische, allegorische Werke in der Zeit um 1897/98 (Abb. 98 – Abb. 100), so fällt auf, dass sein häufig dargestellter Frauentyp meist schwarzes, lockiges Haar trägt. Dann aber, um 1897, zur Zeit der Gründung der *Wiener Secession*, vollzieht sich in seinem Werk ganz plötzlich ein radikaler Wandel. Vermutlich noch Ende 1897⁶⁰¹ entstand Klimts Zeichnung *Die Hexe* (Abb. 168), die mit ihrem feurig roten, expressiv gestalteten Haar und den leicht geöffneten, roten Lippen einem völlig neuen Frauentypus entspricht und die jene dämonenhafte *femme fatale* ankündigt, die bis 1903 in Klimts Œuvre vorherrschend sein wird und auch noch in einigen seiner späteren Werken auftreten wird.

⁵⁹⁸ Ebenda.

⁵⁹⁹ Ebenda. Auch Comini (1975 b, S. 15) hat bei dem Porträt von *Margaret Stonborough-Wittgenstein* auf Einflüsse Khnopffs, aber auch auf jene Whistler hingewiesen.

⁶⁰⁰ Bisanz-Prakken 2000, S. 204f.

⁶⁰¹ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 91.

Einen „behexenden Genußkopf auf einem Rumpf, der sich im Tanze wiegt“, hatte Ludwig Hevesi die Skulptur *Vivien* (Abb. 33), die Khnopff 1898 auf der ersten *Secessions-*Ausstellung präsentiert hatte, genannt.⁶⁰² „Dieses Spiel des offenen Mundes“⁶⁰³ dieser „niedlichen kleinen Hexe“⁶⁰⁴ aus Tennysons *Königsidyllen* war offenbar nicht nur ihm aufgefallen.

Als Hermann Bahr Klimts in roter Kreide ausgeführte Zeichnung sah, erkannte er sofort die Bedeutung der Darstellung. Für ihn hatte sie offenbar, als Vorläuferin der fatalen Klimtfrauen, Manifestcharakter und er bemühte sich sehr bald um deren Erwerb.⁶⁰⁵ Der Kunstkritiker, dem Klimts Nähe zu den Arbeiten Fernand Khnopffs scheinbar keineswegs entgangen war, zählte in einem 1922 erschienen Werk zu Klimts grafischem Œuvre die sich in seinem Besitz befindlichen Zeichnungen des Künstlers auf und charakterisierte *Die Hexe* dabei folgendermaßen: „Die zweite, für das erste Heft von „Ver Sacrum“ bestimmt, zum Beginn der Sezession, ist eine rote Hexe mit Haaren von Burne-Jones oder Rossetti, Augen von Toorop und einen Mund von Khnopff, doch müssen Rossetti, Toorop und Khnopff eben von einer Fahrt zur Insel der Seligen heimgekehrt sein, so verklärt strahlen sie noch.“⁶⁰⁶

Aber bereits zuvor, schon im Jahr 1918, hatte Bahr auf die erstaunliche Modernität dieses markanten Frauentyps hingewiesen: „...Die zweite [Klimtzeichnung] ist die „Hexe“, aus dem Jahr der Sezession, da spukts von Burne-Jones, Khnopf (!) und Toorop, aber der Spuk verwienert sich, nur ist's eine Wienerin, die es damals ja noch gar nicht gab, sondern die erst Klimt erschaffen hat: zehn Jahre später gingen sie dann in Fleisch und Blut herum...“⁶⁰⁷

Tatsächlich sind die expressiven, glattlinigen Haarsträhnen von Klimts *Hexe*, sowie die großen, mandelförmigen Augen mit den hohen Brauen auf Arbeiten Toorops zurückzuführen, denn dessen *Sphinx*, wo eben diese Merkmale eine bedeutende Rolle spielen, war 1897 in München ausgestellt gewesen und Toorops Hauptwerk *De drie bruiden* (*Die drei Bräute*)

⁶⁰² Hevesi 1906, S. 35. Siehe auch Kapitel 4. 3. 9.

⁶⁰³ Ebenda.

⁶⁰⁴ Ebenda.

⁶⁰⁵ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 91.

⁶⁰⁶ H. Bahr, Vorwort zu: *Gustav Klimt, 50 Handzeichnungen*, Wien/Leipzig 1922. Zit. n. Nebehay 1969 S. 379. Marian Bisanz-Prakken (Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 91) zufolge wurde dieser Text Bahrs auch in der *Neuen Freien Presse* (16. Juli 1922) publiziert.

⁶⁰⁷ Zit. n. Strobl 1980, I, S. 116. Aus einem Tagebuchblatt von Hermann Bahr, veröffentlicht unter anderem auch in *Neues Wiener Journal*, 3728, 17. Dezember 1918. Bisanz-Prakken hat dieses Zitat im Kat. Ausst. Gemeentemuseum (2006, S. 91) auf Holländisch übersetzt.

(Abb. 169) machte bereits 1893 in Deutschland Furore. Dass Klimt bereits 1897 Elemente aus Werken Toorops rezipierte, wurde bereits anhand der Arbeit *Tragödie* (Abb. 100) erkannt. Die Tatsache, dass Klimt für diese Zeichnung plötzlich rote Kreide gebraucht und auch die Form der dünnen, leicht geöffneten Lippen, die teilweise die Zähne hervorblitzen lassen, sind hingegen auf den Einfluss Khnopffs zurückzuführen.⁶⁰⁸

- Es ist dies die Mischung, aus der Klimt in der Folge seinen eigenen Frauentyp der *femme fatale* entwickelt, der eine ganze Zeit lang in seinem Werk vorherrschend sein wird. In weiterentwickelter Form wiederzuerkennen ist er zunächst in *Nuda Veritas* (Abb. 170 und Abb. 171), *Nixen* beziehungsweise *Silberfische* (1899), *Goldfische* (Abb. 106), im *Beethoven-Fries* (Abb. 107), aber auch in *Judith I* (Abb. 114). Klimt verwendete diese „Formel“ für die Darstellung von Erotik jedoch auch noch in späteren Werken wie *Irrlichter* (1903), *Wasserschlangen I* beziehungsweise *Freundinnen* (1904/07) sowie *Wasserschlangen II* (Abb. 108), *Danae* (Abb. 172) und *Die Schwestern* (1908) beziehungsweise *Freundinnen III*.

Bereits 1898 hatte Klimt eine Zeichnung mit der *Nuda Veritas*-Thematik geschaffen. (Abb. 173) Die Allegorie der nackten Wahrheit ist hier schon in den engen hochrechteckigen Rahmen gepresst. Sie steht frontal zum Betrachter, in ihrer Rechten hält sie den „das wahre Licht“ reflektierenden Spiegel. *Tragödie* (Abb. 100), *Nuda Veritas* (Abb. 173) und ihr Pendant *Der Neid* (Abb. 174) sind somit die frühesten allegorischen Darstellungen Klimts, in denen Khnopffs symbolträchtige Frontalität zum Ausdruck kommt und mit modernen Ideen und didaktischen Überlegungen verbunden wird. Zu ihren Füßen ist die *Nuda Veritas* von zwei stilisierten Blumen flankiert. Diese verweisen auf den heiligen Frühling und somit auf die junge *Secession*. Diese Gestalt mit ihrem dunklen, lockigen Haar entspricht noch einem anderen, wesentlich konventionelleren Frauentypus, als jene kleine nackte Wahrheit, die Klimts *Pallas Athene* (Abb. 104) in ihrer rechten Hand hält. Diese kleine, vor allem durch Toorop inspirierte Nike-Statue der Weisheitsgöttin ist im Prinzip eine Miniaturfigur der 1899 entstandenen lebensgroßen Darstellung der nackten Wahrheit.⁶⁰⁹

Die großformatige, gemalte *Nuda Veritas* (Abb. 170 und Abb. 171) hingegen weist deutlich Khnopffsche Gesichtszüge auf. Sowohl die offenen, roten Haare, als auch die hellen, in die Ferne starrende Augen und die breite Kinnpartie mit dem leicht geöffneten Mund und den

⁶⁰⁸ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 91.

⁶⁰⁹ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 87f und Bisanz-Prakken 2004, S. 15f.

schmalen Lippen ist mit Khnopffs weiblichen Darstellungen zu vergleichen.⁶¹⁰ Klimt schwächt jedoch Khnopffs charakteristische Darstellung der hellen Augen mit den kleinen Pupillen (wie sie uns beispielsweise in *Blut der Medusa* begegnet) ab und verwandelt den lichtverschluckenden in einen strahlenden Blick.⁶¹¹ - Dieser von Klimt in *Nuda Veritas* offensichtlich rezipierte Frauentypus lässt sich meiner Meinung nach sehr gut mit Khnopffs Skulptur *Vivien* (Abb. 33) vergleichen, die Klimt sicherlich gekannt hat.⁶¹²

Für das Gemälde *Nuda Veritas* hat Klimt das schmale hochrechteckige Format der Illustrationen von *Ver Sacrum* übernommen und nun daraus ein monumentales Emblem geschaffen. Die nackte Frau ist frontal mit ihrem Spiegel dargestellt. Links und rechts zu ihren Füßen sind wieder zwei stilisierte Blumen zu erkennen. Oben wird die Darstellung von einem Textfeld begrenzt, in dem Schillers trotziges Zitat „Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk - mach es Wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm,“ zu lesen ist. Im unteren Bereich des Gemäldes steht in einer großen Aufschrift der Titel des Werks. Der Hintergrund ist durch ein gold-schwarzes spiralenförmiges Muster gestaltet, das im unteren Bereich in blaue, schleierförmige Windungen übergeht, ein Motiv, das auch in Toorops *Sphinx* (Abb. 160) anzutreffen ist, wo die stilisierten Haarwellen nicht nur die stehenden Mädchen umgeben, sondern auch die Füße der liegenden Figur bedecken. Durch dieses schleierförmige, fußbedeckende Linienbündel wird der allegorischen Figur ein schwebender Charakter, der Eindruck eines „Nicht von dieser Welt-Seins“ verliehen. Spiralenförmig windet sich hier nun auch die Schlange des Neids um die Füße der nackten Wahrheit.⁶¹³

Rotes Haar war eines der (den Präraffaeliten entlehnten) Lieblingsmotive Fernand Khnopffs. Wäre es nicht, dass das Werk *Gesicht einer Engländerin* (Abb. 46) erst auf der fünften Ausstellung der *Wiener Secession* im Jahre 1900 gezeigt wurde, so könnte man die außergewöhnliche Haarpracht der *Nuda Veritas* (Abb 170), die allerdings bereits 1899 auf der vierten *Secessions*-Ausstellung zu sehen war, durchaus mit Khnopffs Arbeit vergleichen.⁶¹⁴

⁶¹⁰ Bisanz-Prakken 2004, S. 15f.

⁶¹¹ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 88.

⁶¹² Siehe dazu Kapitel 4. 1. 1 und 4. 2.

⁶¹³ Bisanz-Prakken 2004, S. 15f und S. 20 und Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 87f und S. 91.

⁶¹⁴ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 88.

Die ausgesprochen sensualistische Ausstrahlung, die von der Dargestellten ausgeht, erinnert, wie Bisanz-Prakken schreibt,⁶¹⁵ sehr stark an Khnopffs Bild *Les lèvres rouges* (*Rote Lippen*) (Abb. 32).⁶¹⁶ Mit ihren schlanken Körperformen, ihrem wilden, roten Haar und der in flammendem Rot in den Mittelpunkt platzierten roten Schampartie - Merkmale, die schon die kleine Victoria-Statue in Klimts *Pallas Athene* auszeichneten - schuf der Künstler hier ein provokantes Anti-Ideal.⁶¹⁷

Hermann Bahr, dem die Gemeinsamkeiten der beiden Künstler wohl bereits 1899 aufgefallen waren, beschrieb Klimts *Nuda Veritas* anlässlich deren Präsentation auf der vierten *Secessions*-Ausstellung folgendermaßen: „...mit den wilden Locken, die er [Klimt] liebt, und dem bösen und fanatischen Mund, den wir von seiner ‚Hexe‘ kennen; auf dem Bilde steht das stolze Wort: ‚Mach’s Wenigen recht, Vielen gefallen ist schlimm‘...“⁶¹⁸ Ab 1900 befand sich auch dieses Werk im Besitz von Hermann Bahr, wo es in eine Holzvertäfelung seines Arbeitszimmer eingelassen wurde.⁶¹⁹ Heute befindet es in der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien.⁶²⁰

Ein hervorragendes Beispiel der Synthese von Elementen aus der Kunst von Toorop, Minne und Khnopff stellt weiters der *Beethoven-Fries* (Abb. 107, Abb. 109 und Abb. 177) dar, der nach dem Zugrundegehen der Fakultätsbilder als eines von Klimts Hauptwerken anzusehen ist. Er wurde durch den Ankauf des Sammlers Carl Reininghaus vor der Zerstörung bewahrt und befindet sich heute wieder im *Secessions*-Gebäude in einem neuerbauten *Souterrain*-Saal. Von Toorop übernahm Klimt die Haarmassen in parallel gezogenen Linien, den überschulden, eckig gliedrigen Frauentypus und die durch den japanischen Tanz inspirierte Gebärdensprache. Der Einfluss George Minnes manifestiert sich vor allem in jenen Figuren, die das menschliche Leid oder die Schwäche symbolisieren. In diesem Sinne sind etwa die ausgezeherten, asketisch wirkenden Leiber des knienden Menschenpaares in *Die Leiden der schwachen Menschheit* (Abb. 109) mit den Figuren der *Knieenden Knaben* im Brunnen von Minne (Abb. 175) zu vergleichen. Die eckigen, hageren Körperformen der zusammengekauerten weiblichen Figur des *Nagenden Kummers* ist laut Bisanz-Prakken zweifellos von Minne inspiriert und weist auf den frühen Expressionismus voraus. Auf

⁶¹⁵ Ebenda.

⁶¹⁶ Siehe dazu Kapitel 4. 1. 1. und 4. 2. und 4. 3. 9.

⁶¹⁷ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 88.

⁶¹⁸ Bahr 1900, S. 120.

⁶¹⁹ Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006, S. 88 und Nebehay 1992, S. 89.

⁶²⁰ Ebenda.

Khnopff hingegen ist wiederum die starre Frontalität und der dämonische, rote, leicht geöffnete Mund zurückzuführen⁶²¹

Zu den Einflüssen der Belgier und Holländer waren hier auch noch Anregungen des Schweizer Ferdinand Hodler hinzugekommen. Nebehay weist bei der Darstellung der Paradiesengel Klimts auf offensichtliche Anleihen bei Hodlers Bild *Der Auserwählte* (Abb. 176) hin.⁶²² Das Motiv des sich umarmenden Paares (*Dieser Kuß der ganzen Welt*) (Abb. 177) hat Klimt später noch zweimal aufgenommen: Für *Die Erfüllung* (Abb. 120) im rechten Teil des *Stoclet-Frieses* und in seinem heute sicherlich berühmtesten Bild *Der Kuß* (Abb. 118).⁶²³

Sowohl Bisanz-Prakken, als auch Comini haben bereits auch das Werk *Judith I* (Abb. 114) im Zusammenhang mit Khnopffs Einfluss auf Klimt genannt.⁶²⁴ - Zu vergleichen ist hier wieder die frontale Haltung der in den engen Rahmen gepressten weiblichen Figur. Hier hat Klimt Khnopffs subtil sinnlichen, leicht geöffneten Mund bereits in ein erotisch entspanntes Lächeln umgedeutet. Wie in Khnopffs *Rote Lippen* (Abb. 32), *Vivien* (Abb. 33), oder etwa *Das kleine Szepter* (Abb. 45), Werke, die Klimt sowohl durch Ausstellungen der *Wiener Secession*, als auch durch Abbildungen in der Zeitschrift *Ver Sacrum* gekannt haben muss, hat auch Klimts *Judith* ihre dünnen Lippen geöffnet und zeigt ihre Zähne. Ihre Augen hält sie wie Khnopffs *Vivien* leicht geschlossen. Klimt hat hier eine starke sexuelle Ausstrahlung eingeführt, wie sie in Khnopffs Œuvre nur ein einziges Mal auftritt, nämlich in seiner Illustration *Istar* (Abb. 66), die 1898 in der Dezember-Ausgabe von *Ver Sacrum* abgebildet wurde.

Comini macht weiters auf den Gesichtstypus der *Judith* aufmerksam, der mit dem auffallend breiten Kinn eine gewisse Verwandtschaft zu Khnopffs Frauendarstellungen aufweist. Darüber hinaus verweist sie auf die Technik des Fragmentierens der Fläche, die die Illusion einer Enthauptung evoziert und die Klimt von Khnopffs Werken wie beispielsweise *Maske einer jungen Engländerin* (Abb. 28) gekannt haben muss und hier offenbar auch für seine *Judith I* übernommen hat. Diese Isolierung des Kopfes gegenüber einem Körper erzielte Khnopff einerseits durch das Beschneiden der oberen Kopf- oder sogar Stirnpartie und andererseits durch die hohen Krägen oder Colliers (Abb. 150), die die Hälse seiner weiblichen Gestalten

⁶²¹ Bisanz-Prakken 2004, S. 20 und Bisanz-Prakken 1992, S. 39, Nebehay 1992, S. 97 und Koja 2006, S. 10. Siehe dazu auch Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1987, S. 176 – S. 194 und Bisanz-Prakken Aufsatz in Weidinger 2007, S. 93 - S. 117.

⁶²² Nebehay 1992, S. 104 und S. 116.

⁶²³ Ebenda.

⁶²⁴ Bisanz-Prakken 2004, S. 16 und Comini 1975 b, S. 23.

beinahe bis zum Kinn bedecken. Klimt hatte dieses Prinzip des juwelenbesetzten Halsbandes bereits bei seinem frühen Werk *Tragödie* (Abb. 100) angewandt und setzte es auch hier bei *Judith I* ein. Verstärkt wird dieser Kunstgriff bei Klimt noch durch den fotografischen Realismus der organisch isolierten Köpfe, der mit der Ornamentierung des Gewandes und des Hintergrundes kontrastiert.⁶²⁵

Klimt hat sich bei der Schaffung seines dämonisch geprägten Frauentypus also offensichtlich an Vorbildern Fernand Khnopffs orientiert und sie wieder mit anderen Einflüssen kombiniert. Von großer Bedeutung waren hier sicherlich auch die Schlangenbilder Franz von Stucks wie *Die Medusa*, *Die Sphinx* und *Die Sinnlichkeit*, insbesondere aber *Die Sünde* (Abb. 178), wo eine von einer Schlange umschlungene Frau dem Betrachter in ähnlicher Haltung und Pose wie Klimts *Judith I* verführerisch entgegenblickt.⁶²⁶ Das Werk *Das Laster* (auch *Die Sinnlichkeit* oder *Die Sünde* genannt) (Abb. 179) beispielsweise würde sich bald darauf ganz offensichtlich für Klimts Bildnis *Wasserschlangen II* (Abb. 108) als Vorbild bewähren.⁶²⁷

Die Figur der *femme fatale* ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Ob Judith, Salome, Kirke, Sphinx, Medusa, Astarte beziehungsweise Istar oder Messalina - immer erfüllt sie als ein nymphomanisches Kunstgeschöpf des Mannes die Vorstellung des unwiderstehlichen und männerzerstörenden Wesens. Klimts *Judith* erfüllt in diesem Sinne beinahe alle Punkte der Ikonografie der *femme fatale*: Frontalität, aufrechte Körperhaltung (als Zeichen der bedrohlichen Kraft), gesenkte Augenlider, ein leicht geöffneter Mund, zurückgeworfener Kopf, sowie offenes Haar. Die lechzend geöffneten Lippen der *Judith I* mit den blinkenden Zähnen, die halb nackte, halb mit durchsichtigem Gewebe bedeckte Brust, der wagrecht vorgehaltene Unterarm, die um den Kopf des Getöteten tastende Hand mit ihren offenliegenden, spielenden Nerven, zeugen bereits von einer schrankenlosen, überreizten Erotik.⁶²⁸

Trotz der großen Aufschrift auf dem Rahmen, der die Darstellung als *Judith und Holofernes* bezeichnet, wollte man nicht glauben, daß Klimt in diesem Bild die gottesfürchtige, jüdische

⁶²⁵ Comini 1975 b, S. 22 und Comini 1975 a, S. 17 und S. 23f. Siehe dazu auch Weidinger 2007, S. 270.

⁶²⁶ Für einen Vergleich der beiden Künstler Klimt und Stuck siehe Comini 1975 a, S. 7 - S. 9. Siehe auch Comini 1975 a, S. 23f. Zu Stucks Schlangenbildern und der Bedeutung der Schlange als Attribut der *femme fatale* siehe auch Karentzos 2005, S. 71 - S. 73.

⁶²⁷ Siehe dazu auch Weidinger 2007, S. 85. Eine Abbildung von Stucks *Laster* war in *Ver Sacrum* 1902, S. 152 abgebildet.

⁶²⁸ Eisler 1920, S. 26, Karentzos 2005, S. 71 - S. 73. Siehe dazu auch Brandstätter 1994, S. 84 und Wiltschnigg 2001, S. 68 - S. 73. Zur Entdeckung der Frau und der Sexualität in der Zeit um 1900 siehe auch Koreska-Hartmann, 1969, S. 51f.

Witwe und tapfere Heldin darstellen wollte, die, wie es Renaissance-Abbildungen immer gezeigt hatten, an ihrer schrecklichen, vom Himmel gelenkten Tat, der Köpfung des Anführers der plündernden assyrischen Armee, nie wirklich Vergnügen gefunden hatte. Man vermutete, dass Klimt ein Fehler unterlaufen war und er eigentlich Salome - jene von Gustave Moreau, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Franz von Stuck und Max Klinger bevorzugte *femme fatale* des *Fin de Siècle* - gemeint hatte. Deshalb wurde seine *Judith I* selbst zu des Künstlers Lebzeiten häufig auch als *Salome* bezeichnet.⁶²⁹

Hevesi verglich Klimts *Pallas Athene* mit dem Werk *Judith I* und schrieb dazu folgendes: „Beide sind gleich tödliche Weiber, von einer archaisch fremdartigen Pracht des Leibes und der Ausstattung, daß man an Zeiten denken muß, in denen noch menschen geopfert wurden. Das althellenische Element jener Pallas und das gewisse assyrische dieser Judith sind eng verwandt. Dort das Vasenbildmäßige, hier das Wandmosaikartige. Und dann das bißchen Gespenst in der Körperlichkeit beider; und diese Körper selbst, wie der jener vielverlästerten Nuda Veritas, so unerwartet neu in ihrer Formel, und auch wieder in ihrer angeborenen Ornamentmäßigkeit. Und in alledem ein Zug von Erhabenheit, der etwas Vor-Antikes hat, obgleich man ihm unsere naschende, wählende, weil gar so gutunterrichtete zeit deutlich ansieht. Man weiß auf den ersten Blick, das ist anders als das andere, als das frühere; das ist erst heute...nein, das ist morgen gemalt.“⁶³⁰

Die von Khnopff durch die leicht geöffneten Lippen subtil angedeutete Sinnlichkeit steigert Klimt also schon sehr bald zur offenkundigen Erotik bis hin zur sexuellen Extase. Khnopff, dessen idealierte, tugendhafte und introvertierte Frauengestalten stets jegliche körperlichen Reize und damit ihre zerstörerischen Kräfte negierten,⁶³¹ nahm in der Tat nie Besitz von seinen Frauen. Seine ästhetisierten Wunschbilder der Entbehrung verwehrten stets jede herkömmliche Art von Konsum. Generell entspricht die Figur des Heiligen (Abb. 6), des Magiers (Abb. 35) oder des Ritters (Abb. 10) im Symbolismus jenem Mann, der angesichts der sexuellen Verführungskraft der Frau unbeeindruckt bleibt und somit dem „Verderben“ entgeht. Bei Klimt hingegen wandelt sich die Frau mit der Zeit zum erotischen Spielzeug. Gekonnt und expressiv präsentiert sie ihre körperlichen Reize, derer sich der Mann nach

⁶²⁹ Comini 1975 a, S. 23f.

⁶³⁰ Hevesi am 29. März 1901, in Hevesi 1906, S. 319.

⁶³¹ Siehe Kapitel 4. 3. 11. Siehe auch Wiltschnigg 2001, S. 65: Auch bei seiner Darstellung *La Tentation de Saint Antoine* (*Die Versuchung des Heiligen Antonius*) (Abb. 6) dürfte sich Khnopff bereits mit der *femme fatale*-Thematik auseinandergesetzt haben, denn der Heilige Antonius, der der Königin Saba gegenübersteht, ist kein alter, asketischer Mann, sondern als jugendlicher Heiliger mit nacktem Oberkörper dargestellt, der eher an den Heiligen Johannes erinnert. In diesem Sinn erinnert die Szene eher an *Salome*-Darstellungen.

Belieben bedienen darf. (Abb. 172) An die Stelle der blassen, zart in Schummerungen aufgetragenen Farben tritt das kräftige, dekorative Kolorit - Die verschleierte Sinnlichkeit von Burne-Jones, Rossetti und Khnopff wird schließlich zur klaren Aussage.⁶³²

⁶³² Siehe dazu Wiltschnigg 2001, S. 65 und S. 205 - 213, Brandstätter 1994, S. 92 sowie Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979/1980, S. 95 und Robert-Jones 1989, S. 224. Zur Rolle der Frau bei Klimt siehe auch Wagner 1993, S. 27 - S. 50: Im Gegensatz zu Adolf Loos, demzufolge der Schmucktrieb Ausdruck von sexuellem Verlangens war, „das Ornament der Frau“ dem Ornamenttrieb „des Wilden“ (Siehe dazu auch Franz Glück (Hg.), *Adolf Loos, Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Wien/München 1962, S. 396) entsprach und somit als der Vergangenheit angehörig zu verbannen sei, stellte Klimt gerade die zeitgenössische, erotische Frau bewusst an die Stelle der alten, dem Mann gewidmeten Kunst als Symbol für lebendige Neuerung. Dabei kommt der Ausgestaltung des Haars und dem Symbol der Schlange als Schmuck und Attribut der *femme fatale*, mit denen sie evagleich lockt und gleichzeitig bedroht eine große Bedeutung zu. So nutze Klimt das Ornament auch, um Bedeutungen einzuschleusen, die auf einer anderen Darstellungsebene die Tabugrenze verletzt hätten.

7. Gustav Klimt in Brüssel

7. 1. Die Wiener Werkstätte und das Palais Stoclet in Brüssel

1903 wurde von Josef Hoffmann, Koloman Moser und dem Industriellen Fritz Waerndorfer die *Wiener Werkstätte* gegründet.⁶³³ Sachlichkeit, Angemessenheit und Eleganz waren die obersten Ziele, die im Kunstwerk vereint werden sollten.⁶³⁴ Während Hoffmann und Moser den Vorstand der Genossenschaft übernahmen und Professoren der Kunstgewerbeschule als Direktoren fungierten, übernahm Fritz Waerndorfer die finanziellen Angelegenheiten des Unternehmens.⁶³⁵

Das ideologische Vorbild der Vereinigung, die ihren Sitz in einem weitläufigen Neubau in der Neustiftgasse in Wien hatte, war die *Arts and Craft*-Bewegung, die in England von John Ruskin, William Morris und Charles Robert Ashbee ausgegangen war und die später durch die Mitgliedschaft des Schotten Charles Rennie Mackintosh bereichert wurde.⁶³⁶

Eines der Hauptziele war die Rückgewinnung der Qualität im Kunsthandwerk, die durch die zunehmende Industrialisierung in Mitleidenschaft geraten war. Anstelle von stereotypen Massenprodukten sollten exquisite Möbel, Gebrauchsgegenstände und Schmuck hergestellt werden. Die Verwendung moderner Technologien und Maschinen sollte sich als reines Hilfsmittel den Interessen des „Künstler-Handwerkers“ unterordnen.⁶³⁷

Von Ruskin übernahmen die Künstler der *Wiener Werkstätte* das Programm, von Morris und Ashbee das Werkstatt- und von Mackintosh das Gestaltungsprinzip.⁶³⁸ Letzterer übte in stilistischer Hinsicht vor allem auf Josef Hoffmann großen Einfluss aus.⁶³⁹ Aber auch Henry Van de Veldes Forderung nach der „Synthese der Kunst“ wurde in die Ideologie der *Wiener Werkstätte* aufgenommen.⁶⁴⁰ Es galt, eine Vereinigung von Kunst und Leben zu schaffen und

⁶³³ Fahr-Becker 2008, S. 11, Fahr-Becker 2007, S. 367, Nebhay 1992, S. 134, Partsch 1990, S. 193 und Sekler 1975, S. 107f.

⁶³⁴ Ebenda.

⁶³⁵ Fahr-Becker 2007, S. 361 und Partsch 1990, S. 193.

⁶³⁶ Fahr-Becker 2007, S. 364f und Fahr-Becker 2008, S. 13f, Vergo 1975, S. 131 und Partsch 1990, S. 193f.

⁶³⁷ Ebenda. Siehe auch Partsch 1992, S. 25.

⁶³⁸ Fahr-Becker 2008, S. 14. Siehe dazu auch Sterner 1975, S. 107.

⁶³⁹ Partsch 1992, S. 193f. Vergo 1978, S. 131: Man bemühte sich um die Teilnahme der Engländer an der achten Ausstellung der *Secession*, wodurch der Kontakt zu London und Glasgow hergestellt worden war. Fahr-Becker 2007, S. 362: Und das 23. Heft des Jahrgangs 1902 von *Ver Sacrum* war zur Gänze der *Glasgower Schule* gewidmet. Siehe auch Nebhay 1992, S. 134: Im selben Jahr (1902) besuchte das Ehepaar Mackintosh Wien und Charles Rennie gestaltete für Waerndorfer einen Musiksalon, „das Wohngemach für die Seelen der sechs Prinzessinnen“ nach dem Werk des belgischen Dichters Maurice Maeterlinck.

⁶⁴⁰ Fahr-Becker 2007, S. 366.

den Lebensraum im Sinne des Gesamtkunstwerks ästhetisch zu gestalten.⁶⁴¹ Weiters spielten vor allem Einflüsse aus der japanischen Kunst für die Formgebung der Fabrikate eine wichtige Rolle und auch die Kunst Gustav Klimts, der selbst ein Kunde der Wiener *Werkstätte* war, wo er unter anderem Schmuckstücke für Emilie Flöge anfertigen ließ, beeinflusste das *Design* der *Wiener Werkstätte* maßgeblich.⁶⁴² Carl Moll etwa schrieb über die Beziehungen Klimts zur *Wiener Werkstätte* folgendes: „In unserem Freundschaftsverkehr war Klimt der Gebende, ich [Carl Moll] der Empfangende, im Freundschaftsverkehr Gustav Klimt - Josef Hoffmann war durch die künstlerische Zusammenarbeit ein Gleichgewicht hergestellt. Der Einfluß Klimts war in der Wiener Werkstätte fühlbar, vice versa deren Einfluß in den Werken der mittleren Schaffensperiode Klimts. Die Gemeinsamkeiten fanden ihren schönsten Ausdruck in den Fresken, welche Klimt für die Ausstellung von Klingers „Beethoven“ schuf, und im Wandfries des Speisessaals im Palais Stoclet in Brüssel, diesem Denkmal einer Wiener Kulturperiode.“⁶⁴³

Von Anfang an hatte die *Wiener Werkstätte* durch wirtschaftliche Unkenntnis finanzielle Schwierigkeiten. Mit ihren exquisiten Luxusfabrikaten konnte man das breite Publikum als Käufer nicht erreichen. Bereits 1906 war Fritz Waerndorfer, der das Gründungskapital bereit gestellt hatte, in finanzielle Engpässe geraten, woraufhin er von Koloman Mosers Frau Ditha, eine geborene Mautner-Markhof ein Darlehen erbat, was unter anderem zu Kolomans Austritt aus der Vereinigung führte. Nach einer ganzen Reihe betriebswirtschaftlicher Umstrukturierungen übernahm 1915 schließlich Otto Primavesi die Unternehmensführung, doch auch er, sowie einige großzügige Mäzene nach ihm, konnten den Untergang des Unternehmens und die notgedrungene Schließung im Jahre 1932 nicht mehr verhindern.⁶⁴⁴

- Man kann sich also vorstellen, wie sehr den Künstlern der *Wiener Werkstätte* 1904 der außergewöhnliche Auftrag des reichen und kunstsinnigen Bankiers Adolphe Stoclet über die Erbauung einer Villa gelegen kam, bei der ihnen keinerlei finanzielle oder gestalterische Rahmenbedingungen gesetzt wurden. Zum ersten Mal hatten sie die Möglichkeit, völlig sorgenfrei ihr künstlerisches Potential auszuschöpfen und ihrer Kreativität freien Lauf zu lassen.⁶⁴⁵

⁶⁴¹ Partsch 1992, S. 28 und Fahr-Becker 2007, S. 367.

⁶⁴² Fahr-Becker 2008, S. 16 - S. 18. Fliedl 1994, S. 232 und Nebehay 1992, S. 136.

⁶⁴³ Carl Moll im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 14. Jänner 1943, zit. n. Nebehay 1992, S. 154.

⁶⁴⁴ Fahr-Becker 2007, S. 364 und Fahr-Becker 2008, S. 12.

⁶⁴⁵ Siehe Fahr-Becker 2008, S. und Partsch 1992, S. 218f.

Adolphe Stoclet entstammte der belgischen Bankwelt und Hochfinanz und galt als aufgeschlossener Mensch mit einer Vorliebe für moderne, avantgardistische Kunstströmungen. Er war mit Susanne Stevens, der Tochter des einflussreichen Pariser Kunstkritikers und Kunsthändlers Arthur Stevens liiert, die er gegen den Wunsch seiner Familie heiratete. Zusammen hatten die beiden einige Jahre in Wien gelebt, wo sie den Wiener Jugendstil kennenlernten. Eines Morgens spazierte das Paar, angeregt durch eine *Secessions*-Ausstellung, zur Hohen Warte, ein damals sehr beliebtes Wiener Ausflugsziel, wo es die von Josef Hoffmann gebaute Villenkolonie entdeckte. Sie blieben vor einem der Häuser stehen (Abb. 81), wurden von dessen Besitzer - es war zufällig der Wiener Maler Carl Moll - freundlich begrüßt und noch am selben Tag mit dem Architekten Josef Hoffmann bekannt gemacht. Zunächst dachte man an die Errichtung eines Palais' gleich hinter Molls Grundstück, dort wo sich heute Hoffmanns *Villa Ast* (beziehungsweise *Villa Mahler-Werfel*) befindet. 1904 wurde Adolphe Stoclet jedoch nach dem Tod seines Vaters nach Brüssel zurückberufen und das Bauvorhaben wurde in die belgische Hauptstadt verlegt. Das Geheimnis um die Kosten des Baus nahm Adolphe Stoclet mit ins Grab. Beim Anblick des Gebäudes wird jedoch klar, dass sich Josef Hoffmann der Einzigartigkeit der Situation, in der seinen künstlerischen Vorstellungen keine Grenzen gesetzt waren, völlig bewusst war und diese auch nutzte. Wie sehr Adolphe Stoclet von der Arbeit Hoffmanns beeindruckt gewesen sein muss, zeigt die Tatsache, dass er in seinem Testament verfügte, mit einem von Hoffmann entworfenen Einstecktuch beigelegt zu werden.⁶⁴⁶

Josef Hoffmann war für seine besondere Fähigkeit, die Arbeit einer großen Anzahl von Künstlern zu koordinieren und harmonisch aufeinander abzustimmen, bekannt.⁶⁴⁷ So waren am Bau des Palais' Stoclet unter anderen Carl Otto Czeschka, Leopold Forstner, Ludwig Heinrich Jungnickel, Gustav Klimt, Bertold Löffler, Richard Luksch, Elena Luksch-Makowsky, Franz Metzner, Koloman Moser, Michael Powolny und Emilie Simandl-Schleiss im Rahmen der *Wiener Werkstätte* tätig.⁶⁴⁸ Josef Hoffmann legte Adolphe Stoclet auch Entwürfe von den „Jungtalenten“ Egon Schiele und Oskar Kokoschka vor, auf die der Baron jedoch nicht einging.⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ Nebelhay 1969, S. 381 und Nebelhay 1992, S. 152. Siehe auch Fahr-Becker 2008, S. 49 – S. 51 und Partsch 1992, S. 218f. Siehe dazu auch Kurrent/ Strobl 1991, S. 12 und Weidinger 2007, S. 119f.

⁶⁴⁷ Fahr-Becker 2008, S. 51. Siehe auch Bisanz-Prakken 2004, S. 18: Bereits bei der Beethoven-Ausstellung hatte er sein organisatorisches Talent bewiesen, wo er die Arbeit einer Gruppe von insgesamt 21 Künstlern koordiniert hatte.

⁶⁴⁸ Fahr-Becker 2008, S. 54.

⁶⁴⁹ Ebenda. Siehe auch Nebelhay 1992, S. 135: Schiele und Kokoschka blieben der Vereinigung jedoch eng verbunden. Vor allem Künstlerpostkarten entwarfen Kokoschka und Schiele für die *Wiener Werkstätte*.

Bis auf einige Plastiken, die vom belgischen Bildhauers George Minne ausgeführt wurden, und einige kleinere Beiträge von Adolphe Crespin waren an der Innenausstellung nur österreichische Künstler am Werk.⁶⁵⁰ Auch Fernand Khnopff sollte Entwürfe für die Wandgestaltung liefern. Diese wurden jedoch nie ausgeführt.⁶⁵¹ Sein Beitrag beschränkte sich schließlich auf die Schaffung eines Gemäldes, das in den Musiksaal in der Form eines Retabels integriert wurde.⁶⁵²

Während Gustav Klimts Fries im Speisesaal der *Villa Stoclet* (Abb. 119 – Abb. 121) weltberühmt wurde, sind Khnopffs Entwürfe für das Gebäude weitgehend unbekannt - und unbearbeitet - geblieben. Waren in der frühen Phase der *Wiener Secession* die belgischen Künstler und Architekten mit ihren bahnbrechenden Neuerungen die Gebenden und die jungen Wiener eher die Nehmenden gewesen, war es nun für die österreichischen Künstler an der Zeit, ihr Können unter Beweis zu stellen. Inzwischen hatten diese aus der Vielfalt der künstlerischen Impulse einen eigenen charakteristischen Stil herausgebildet und sich auf künstlerischer Ebene etabliert. Mit ihrer schlichten aber eleganten Sachlichkeit brachten sie eine noch relativ unbekannte rationalistische Strömung in die für die Jugendstilbewegung berühmte Stadt, die dort wiederum von den jungen belgischen Architekten nicht unbemerkt und in der Folge vielfach rezipiert wurde. Ausgerechnet in der Stadt Horta, Van de Veldes und Hankars schufen Hoffmann, Klimt und die *Wiener Werkstätte* mit dem *Palais Stoclet* ein Hauptwerk ihrer eigenen Interpretation des Jugendstils.⁶⁵³

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, hier auf das gesamte Bauwerk in der Fülle seiner Erscheinung, das heißt auf die Architektur, Innen- und Außenausstattung, sowie die Gartenanlage einzugehen. Es sei hier aber zur Orientierung kurz das Wichtigste erwähnt, ehe das Hauptaugenmerk wieder auf die beiden Künstler Gustav Klimt und Fernand Khnopff gerichtet werden soll:

⁶⁵⁰ Nebehay 1992, S. 155. Wie man dem Bericht Hevesis (1906, S. 220f.) entnehmen kann, schmückten einige Brunnenstatuen Minnes das Gebäude in Brüssel. Kurrent/ Strobl (1991, S. 15) nach befand sich in der großen Eingangshalle ein Brunnen mit einer Figur von George Minne. Culot (2007, S. 42) zufolge führte Adolphe Crespin kleinere Dekorationsarbeiten, wie etwa Vergoldungen aus.

⁶⁵¹ Draguet 1995, S. 348 und Culot 2007, S. 32.

⁶⁵² Ebenda.

⁶⁵³ Fahr-Becker 2007, S. 374 und Culot 2007, S. 6f und 32f: Von den belgischen Architekten, die vom Stil der *Wiener Werkstätte* beeinflusst wurden sind unter anderen Léon Sneyers, aber auch Paul Cauchie und Gustave-Serrurier-Bovy zu nennen. Siehe dazu auch Robert-Jones 1994, S. 219 - S. 222.

Das Gebäude, das zwischen 1905 und 1911 von Josef Hoffmann an der *Avenue Tervuren* in Brüssel erbaut wurde (Abb. 180), lag damals etwas zurückversetzt an einer breiten Ausfallstraße am Stadtrand und bot einen Ausblick auf die freien Felder bis zu einem Wald, den man wohl von dem hohen Aussichtsturm des Gebäudes am besten genießen konnte. Der Turm war mit einer goldenen Blumenkuppel bekrönt und von vier etwas blockhaft wirkenden männlichen Figuren des Bildhauers Franz Metzners umstanden. Das Gebäude wurde mit weißen Platten aus Turilli-Marmor, die mit vergoldeten und geschwärzten Metallprofilen eingefasst waren, verkleidet.⁶⁵⁴

Die blockartigen, kubischen Einzelteile des Außenbaus beherrschen den schlichten Gesamteindruck des Äußeren. Durch ein Wechselspiel von Horizontalen und Vertikalen werden die ruhenden, weißen Marmorflächen dazwischen belebt. Zusätzlich wird durch die vergoldeten Bronzeleisten an den Nahtstellen eine Rhythmisierung erreicht. Der Turm erinnert in gewisser Hinsicht an Olbrichs Hochzeitsturm in Darmstadt, während die Blumenkuppel eine Reminiszenz an die goldene Kuppel des *Secessions*-Gebäudes in Wien darstellt. Die von Michael Powolny gestaltete *Pallas Athene*-Figur über dem Eingangspavillon entstand in Anklang an Gustav Klimts gleichnamiges Gemälde. Das Bauwerk ist offen, das Prinzip der Linearität setzt sich gleichsam im geometrisch angelegten Garten fort.⁶⁵⁵

In dem Gebäude, das sich noch immer in Besitz der Familie Stoclet befindet und leider kaum mehr zugänglich ist, wurde im Sinne des Gesamtkunstwerks innen wie außen - vom Eßbesteck bis zur Gartenanlage - alles bis ins kleinste Detail „*durchdesignt*“. Die proportionale Konsequenz setzt sich auch in der Aufteilung der Raumabfolge fort und lässt sich wie die Außengestaltung durch eine in ihren Einzelteilen kontrastierende, aber doch zu einer Einheit zusammengefaßte Komposition charakterisieren.⁶⁵⁶ (Abb. 181)

Zentrum des Gebäudeinneren ist die zweigeschoßige, lichtdurchflutete Empfangshalle (Abb. 181 und 182), in der Adolphe Stoclet seine bedeutenden Kunstgegenstände aufbewahrte. Links von dieser Pfeilerhalle liegt der Musik- und Theatersaal (Abb. 181 und Abb. 183), der in einer Apsis endet. An die rechte Seite schließt der in einen spitzwinkeligen Erker

⁶⁵⁴ Nebehay 1992, S. 151.

⁶⁵⁵ Fahr-Becker 2008, S. 43f und Nebehay 1992, S. 151. Siehe auch Partsch 1990, S. 219f, Kurrent/ Strobl 1991, S. 9f und Sterner 1975, S. 110.

⁶⁵⁶ Fahr-Becker 2008, S. 43 – S. 45 und Nebehay 1992, S. 151.

mündende Speisesaal (Abb. 181 und Abb. 184) an. Die Längsachse des Musiksaals verläuft im rechten Winkel zur jener der großen Halle, während das Speiseszimmer parallel dazu liegt. In allen Räumen - Privat- wie Repräsentationsräumen - herrscht die gleiche gestalterische Sorgfalt.⁶⁵⁷

Zu erwähnen ist die Portovenere-Verkleidung des Musiksaals (Abb. 183) mit seinen vergoldeten Kupferleisten, der eingebauten Orgel und den roten Fenstervorhängen und Fauteuils. Von ausgesprochener Eleganz war auch das luxuriöse Badezimmer im ersten Stock (Abb. 185), dessen Wände mit grünlichem Statuario-Marmor mit Einlagen aus schwarzem Marmor verkleidet waren, und dessen Boden aus *Bleu Belge*-Marmor bestand. Weltberühmt ist der große, rechteckige Speisesaal mit seinem weißen, gesprenkelten Paonazzo-Marmor, dem schachbrettartig verlegten Fußboden und den Kredenzen aus dunklem Portovenere-Marmor und aus Makassar-Holz und dem bis zur Decke reichenden Klimtschen Wandfries.⁶⁵⁸ (Abb. 184)

Durch die kongeniale Zusammenarbeit von Josef Hoffmann und Gustav Klimt, die sich bereits bei der Gestaltung der Beethoven-Ausstellung im Jahre 1902 bewährt hatte, kann dieser Speisesaal sicherlich als ein absoluter Höhepunkt des österreichischen Kunstschaffens gesehen werden. Während sich in Wien kein einziges der zahlreichen Hoffmann-Interieurs unverändert erhalten hat, befindet sich das *Palais Stoclet* - sozusagen ein bewohntes Hoffmann-Museum - in weitgehend unversehrtem Zustand.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ Fahr-Becker 2008, S. 45. Siehe auch Partsch 1990, S. 219f.

⁶⁵⁸ Nebehay 1992, S. 154f. Siehe dazu auch Kurrent/ Strobl 1991, S. 19 und S. 22.

⁶⁵⁹ Nebehay 1992, S. 134 und 151f. Lediglich das Kupferdach musste wiederhergestellt werden, da das Material während der Besetzung Belgiens während des Ersten Weltkrieges nach Deutschland abtransportiert worden war.

7. 2. Fernand Khnopffs Beiträge

7. 2. 1. Entwürfe für Wanddekore

Im Auftrag von Adolphe Stoclet schuf 1904 auch Fernand Khnopff einige Entwürfe für die Wandgestaltung des *Palais' Stoclet* in Brüssel, die jedoch nie ausgeführt wurden,⁶⁶⁰ wohl auch, weil diese nicht auf den Gesamteindruck der restlichen Architektur abgestimmt waren. Es existieren heute noch eine Zeichnung⁶⁶¹ und eine in Pastell und Farbstiften ausgeführte Version (Abb. 186), die in der Literatur mitunter auch mit *Méditation orientale (orientalische Besinnung beziehungsweise Meditation)* bezeichnet werden.⁶⁶²

Mit etwas Mühe ist auf den subtilen Darstellungen eine sitzende, weibliche Gestalt mit androgynen Zügen zu erkennen. Sie trägt eine Art spitze, orientalisch wirkende Krone und eine Rüstung. In symmetrisch korrespondierender Haltung stützt sie dabei ihre Arme auf ihre im Schneidersitz verschränkten Beine. Die Figur scheint zu schweben oder sich im Zustand der Meditation beziehungsweise der aktiven Inspiration zu befinden. Im Hintergrund kann man ein blau getöntes Objekt in Kreisform erkennen. Links daneben hat sich ein Vogel auf einer Art Gerüst niedergelassen. Im unteren Teil der farbigen Komposition ist deutlich ein blaues Kreissegment zu sehen, das wie in dem Werk *La défiance (Argwohn)* (Abb. 36) mit Augen als Zierelement gefüllt ist. Während sich die Zeichnung heute in Besitz einer Brüsseler Privatsammlung befindet, ist die farbige Version Bestand der Königlich-belgischen Kunstmuseen in Brüssel.⁶⁶³

Auf einer anderen mit Pastell und Farbstift ausgeführten Skizze, die die gleichen Maße aufweist, ist eine Frau seitlich stehend dargestellt, die ihren rechten Arm emporhebt. Über ihr breitet ein mächtiger Vogel seine Flügel aus. Ist hier die aktive Form der Meditation, die geistige, innere Welt im Sinne der Inspiration dargestellt, während die ruhenden Figuren der ersten Version die äußere, passive Form dieses Zustandes verkörpern? Auch diese Darstellung befindet sich in Besitz der Königlich-belgischen Kunstmuseen.⁶⁶⁴

Khnopff hatte von Beginn an großes Interesse für dekorative Monumentalmalerei gezeigt. So war sein erster Auftrag die Dekoration der Decke des Hauses seines Freundes Lucien

⁶⁶⁰ Draguet 1995, S. 348 und Culot 2007, S. 32.

⁶⁶¹ Abb. in Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 342, Nr. 406.

⁶⁶² Für eine Abbildungen in Farbe siehe Draguet 1995, S. 398, Nr. 395.

⁶⁶³ Ebenda. Inv. Nr. 7031.

⁶⁶⁴ Abbildung und Information über Ausführungstechnik und Aufbewahrungsort in Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 342f, Nr. 408.

Houyoux gewesen. Höhepunkt seiner Karriere als Dekorationskünstler war neben seiner Beschäftigung für das *Théâtre royal de la Monnaie (Königliches Opernhaus)* sicherlich 1904 der Auftrag der Gemeinde Saint Gilles für die Dekoration des Plafonds des Rathauses, für den der Künstler vier allegorische Darstellungen schuf.⁶⁶⁵

Generell kann man anhand dieser Entwürfe Khnopffs eine Kontinuität seiner künstlerischen Prinzipien und Stilmittel feststellen. Noch immer läßt sich seine Kunst durch eine Vorliebe für die Thematik des Androgynen und die Verwendung von sehr zarten, subtilen Farbnuancen charakterisieren. - Inzwischen aber, so scheint es, hatte der Ruhm der Wiener, die den Künstler um 1898 so gefeiert hatten, jenen von Khnopff eingeholt. Für die Ausführung des Musiksaals wählte Adolphe Stoclet schließlich nicht Khnopffs Version, sondern die ihm offenbar moderner erscheinenden Pläne der *Wiener Werkstätte*.

7. 2. 2. Die Klausnerin

Weiters schuf Khnopff für Adolphe Stoclets Musiksaal im Jahre 1900 eine Kopie des Werkes von *I lock my door upon myself (Ich schließe mich selbst ein)* (Abb. 188) und nannte diese *Une recluse (Eine Klausnerin)*.⁶⁶⁶ Dieses Werk fand im Musiksaal der Villa seinen Platz.⁶⁶⁷ Von *I lock the door upon myself* existiert neben dem Gemälde auch noch eine Tuschezeichnung.⁶⁶⁸ 1893 wurde die gemalte Version auf der *Münchener Jahresausstellung* von der Neuen Pinakothek erworben.⁶⁶⁹

Das längliche Rechteck des Bildes hat Khnopff hier in beinahe mathematischer Weise in Felder gegliedert. Nur die weibliche Figur englischen Typs im Bildzentrum mit ihren farblosen, stechenden Augen, dem blassen, sinnlichen Mund und den spitzen Fingern und die Hypnos-Skulptur dahinter durchbrechen die orthogonale Logik der Aufteilung. Das lange, kupferfarbene Haar und die Arme der Dargestellten, für die Elsie Maquet Modell gestanden haben könnte, bilden zusammen mit dem Tisch die Form eines Dreiecks. Das Antlitz der „freiwilligen Nonne“ übernahm Khnopff für die miniaturhafte Frauenfigur, die in einer Seifenblase im Bild *Solitude (Einsamkeit)* (Abb. 37), das auf der ersten *Secessions-*Ausstellung in Wien zu sehen war, eingeschlossen ist. Im Hintergrund reicht die blaue Flügelspitze des Hypnos-Hauptes über den Rahmen des für ihn vorgesehenen Bildfeldes

⁶⁶⁵ Draguet 1995, S. 398.

⁶⁶⁶ Draguet 1995, S. 310 und 420 und Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987, S. 140 und Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 10 und S. 129, Nr. 50.

⁶⁶⁷ Culot 2007, S. 32.

⁶⁶⁸ Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 129, Nr. 50.

⁶⁶⁹ Ebenda.

hinaus und deutet auf die weibliche Figur, die in ihren Gedanken oder Träumen versunken scheint. Neben ihm ist eine den Schlaf begünstigende, rote Mohnblume zu erkennen, die in der Tafelung darunter mit Knospen und Blättern nochmals dargestellt ist. Im Vordergrund befinden sich drei orange-farbige Schwertlilien in verschiedenen Wachstumsstadien vom Erblühen bis zum Verwelken. Das Blau, Rot und Orange der anscheinend bedeutungsvollsten Elemente des Bildes hebt sich deutlich von den übrigen, hauptsächlich blassen Grau-, Braun- und Schwarztönen des Gemäldes ab. Der offenbar steinerne, schwarz gedeckte Tisch im Vordergrund schafft sowohl eine visuelle als auch interpretative Barriere zwischen Gemälde und Betrachter.⁶⁷⁰

Rechts von der Mitte hängt eine Kette mit einem runden, mit Palmetten verzierten Anhänger. Räumlich gesehen befindet sich das Schmuckstück, das wie ein Fragment einer Spirale oder einer Zykloide wirkt, vor jedem anderen Element der Darstellung. Gegenstände mit symbolischem Gehalt, die an einem Faden frei im Raum hängen, sind auch in Werken von Piero della Francesca und Jan Vermeer anzutreffen. Im rechten unteren Bildfeld des Hintergrundes löst sich eine kleine Form aus drei konzentrischen Kreisen aus der dunklen grauen Fläche.⁶⁷¹

Die Bedeutung dieser verschiedenen Details, die bei Khnopff auch in anderen Arbeiten auftauchen, ist nicht klar. In gewisser Hinsicht erinnert dieses runde, kreisförmige Motiv an *Avec Grégoire Leroy. Mon coeur pleure d'autrefois (Mit Grégoire Leroy. Mein Herz weint um die Vergangenheit)* (Abb. 64), wo der Kuss der Dargestellten eine Kreise ziehende Bewegung der Oberfläche auslöst und sie sozusagen nicht an der Realität oder der Vergangenheit in der Form einer Brügge-Ansicht teilhaben kann, sondern von einer unsichtbaren Barriere zurückgeworfen wird.⁶⁷²

In der Literatur wurde die große, schwarze Fläche im Vordergrund mitunter als Sarg, Bahrtuch oder auch als Klavier gedeutet. Das Inkarnat der Dargestellten und das Rot ihres Haars korrespondiert mit den Stängeln beziehungsweise Blüten der Lilien im Vordergrund und suggeriert so eine symbolische Verbindung zwischen der weiblichen Gestalt und den Blumen. Im linken oberen Bereich des Hintergrundes sind zwei kreisrunde Öffnungen zu

⁶⁷⁰ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 19. Siehe auch Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 37- S. 39. Siehe auch Draguet 1995, S. 245.

⁶⁷¹ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 19

⁶⁷² Ebenda.

erkennen, von denen die linke offenbar den Blick auf einen Fassadenteil öffnet und die mittlere die Sicht auf ein Fenster freigibt. Diese Ansicht könnte man auch als Widerspiegelung eines Fensters deuten, das sich demnach genau gegenüber, auf der Seite des Betrachters befinden müsste. Die Häuserfront, zu der die Fenster gehören könnten, setzt sich im mittleren Paneel, allerdings von einer anderen Seite betrachtet, fort. Durch die rechteckige Öffnung im rechten oberen Feld blickt man auf eine Häuserreihe entlang eines ansteigenden Platzes, Feldes oder vielleicht eines Innenhofes. Die kleine schwarze Figur in der Darstellung erinnert dabei stark an die solitären Figuren Caspar David Friedrichs oder Arnold Böcklins. Es kommt in diesem Bild zu einem spannungsvollen Wechselspiel zwischen Innen- und Außenraum, zwischen Traum und Wirklichkeit. Die verschiedenen Stadien der Seinsebenen scheinen zu verschmelzen.⁶⁷³

Khnopff wurde bei diesem Werk von dem Gedicht *Who shall Deliver me? (Wer wird mich erlösen?)* von Christina Georgina Rossetti,⁶⁷⁴ der Schwester des präraffaelitischen Malers Dante Gabriel Rossetti inspiriert. Christina Rossetti galt als streng religiös. In ihrem Gedicht geht es um eine Person, die sich von allen Ablenkungen des Lebens aussperrt. Khnopff malte noch ein weiteres Werk, für das er den Titel dieses Gedichts *Who Shall Deliver Me?* übernahm. Für sein Gemälde *I lock my door upon myself* wählte Khnopff eine Strophe von *Who shall Deliver me*, in der deutlich eine verzweifelte Stimmung spürbar ist:⁶⁷⁵

I lock my door upon myself,
And bar them out; but sho shall wall
Self from myself, most loathed of all?⁶⁷⁶

Mit der Hoffnung auf Erlösung endet das Gedicht: “Yet One there is can curb myself/.../Break off the yoke and set me free.“ Die intensiv tragischen Gedanken einer Frau, die sich ganz in ihre innere Traumwelt zurückzieht, hatte stets eine enorme Faszination auf Khnopff ausgeübt.⁶⁷⁷

⁶⁷³ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 19 und Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 37. Draguet 1995, S. 310.

⁶⁷⁴ Christina Rossetti, *Who Shall Deliver Me?*, in : *The Poetical Works of Christina Georgina Rossetti*, London, 1906, S. 238. Siehe auch Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004, S. 29 und Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980, S. 37 sowie Draguet 1995, S. 304-306.

⁶⁷⁵ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 29 und Rapetti 2007, S. 259.

⁶⁷⁶ Zit. n. Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 29.

⁶⁷⁷ Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/McMullen Museum of Art 2004, S. 188.

Adolphe Stoclet war ein fleißiger Sammler von Khnopffs Werken gewesen und kaufte auch noch nach der Erbauung seiner Villa Arbeiten von ihm. Von den sich in seinem Besitz befindlichen Werken sind beispielsweise die Zeichnungen unter dem Titel *Le Passé (Fuisse nihil) (Die Vergangenheit)*, die 1909 beziehungsweise 1918 entstanden sind, zu nennen.⁶⁷⁸

7. 3. Gustav Klimt: Der Stoclet-Fries

1906 war Klimt vermutlich das erste Mal in Brüssel.⁶⁷⁹ 1906/07 waren vielleicht die ersten Entwürfe, 1911 der Fries selbst fertiggestellt.⁶⁸⁰ Zur Montierung besuchte der Künstler noch im selben Jahr die belgische Hauptstadt und dürfte noch einmal im Jahr 1914 das fertige *Palais Stoclet* besucht haben.⁶⁸¹ Partsch zufolge wäre der Grund für Klimts späten Brüssel-Aufenthalt auch ein Porträtauftrag des Ehepaars Stoclet gewesen, zu dessen Ausführung es allerdings nie kam.⁶⁸²

Für die Dekoration der Seitenwände des luxuriösen Speisezimmers des *Palais' Stoclet* dachte sich Klimt die Darstellung eines ornamental verästelten Lebensbaums aus, der spiegelgleich sieben Meter der linken und rechten Längsseite des Zimmers ausfüllt. (Abb. 184) Der großen Figur *Die Erwartung* (ursprünglich auch *Die Tänzerin* genannt) (Abb. 119) entspricht auf der gegenüberliegenden Seite die Gruppe *Die Erfüllung* (auch *Umarmung* genannt) (Abb. 120). Schmetterlinge und Falken beleben die Darstellung. Im unteren Bereich sind die Szenen von einem ornamental Blumenfries abgeschlossen. Das dritte Mosaikpaneel liegt gegenüber dem Fenster des Saals und zeigt ein abstrakt-dekoratives Muster. (Abb. 121) In diesem Sinne kann das Bild wie ein symbolisches Fenster in eine andere Welt gedeutet werden, in der es wie in den Seitenpaneelen einen Garten gibt, der aber im Gegensatz zu jenem hinter dem realen Fenster, niemals verblüht.⁶⁸³

Ähnlich wie im *Beethoven-Fries* (Abb. 177) ist das Liebespaar im *Stoclet-Fries* ganz sich selbst überlassen, aber in einen übergeordneten Zusammenhang integriert, der allerdings keine Handlung mehr erzählt. Schon zuvor hatte Klimt versucht, Spannung und Beziehung

⁶⁷⁸ Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 363f, Nr. 454 und S. 403, Nr. 609. Auf die farbige Studie von *Offrande*, die ihm gehörte, sowie seine Version von der *Maske* wurde bereits hingewiesen. Siehe dazu Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987, S. 267f, Nr. 186 und Kapitel 4. 3. 8 und 6. 3. 1.

⁶⁷⁹ Fliedl 1994, S. 232. Siehe auch 5. 1.

⁶⁸⁰ Fliedl 1994, S. 146.

⁶⁸¹ Fliedl 1994, S. 233, Nebehay 1992, S. 281f und Weidinger 2007, S. 134.

⁶⁸² Partsch 1992, S. 228.

⁶⁸³ Nebehay 1969, S. 382 und Nebehay 1992, S. 155. Siehe dazu auch Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 198f, Novotny/Dobai 1967, S. 35, Eisler 1920, S. 37 und Partsch 1990, S. 222. Siehe auch Kurrent/ Strobl 1991, S. 22.

zwischen den Figuren durch Leerräume zu schaffen. Hier, im *Stoclet-Fries* gestaltete er diese handlungsfreien Flächen ornamental aus. Weder mythologische Figuren noch historische Andeutungen spielen mehr eine Rolle. Die dekorative Gestaltung des Bildgrundes hat in ihrer Bedeutung gegenüber der inhaltlichen Aussage den Vorrang übernommen. Tatsächlich ist der „Spiralbaum“ das bestimmende Motiv der Komposition, in dessen ornamentale Verflechtungen die Figuren eingebunden werden und das sich selbst in den Dreiecksformen der Kleidung der „Tänzerin“ wiederholt. Aufgrund der inhaltlichen Unbestimmtheit lässt die Darstellung hier verschiedene Deutungen zu. Die von Klimt schlicht als „Tänzerin“ bezeichnete Figur der *Erwartung* könnte so als Allegorie der Kunst und das Paar als die der Liebe gedeutet werden.⁶⁸⁴

Bei einer weiteren Interpretation stellt die *Erfüllung* die Folge der *Erwartung* dar. Eine dritte Deutung sieht in dem Fries eine Art Paradiesgarten. Die spiralförmigen Verästelungen des Baumes, die die Figuren umgeben, erinnern an einen Lebensbaum, oder, im christlichen Sinne an den „Baum der Erkenntnis“, was wiederum die Deutung als „Garten der Kunst oder der Liebe“ nahe legen würde.⁶⁸⁵

Zeitlich und formal nähert sich die Paardarstellung im *Stoclet-Fries* dem Werk *Der Kuß* (Abb. 118) und jener des *Beethoven-Frieses* (Abb. 177) an. Beim *Stoclet-Fries* kommt es jedoch zu einer deutlichen Steigerung der ornamentalen Ausgestaltung und der Zweidimensionalität, einer Konzentration auf die Fläche. Nur durch die Farbigkeit und das rhythmische Abwechseln verschiedener geometrischer Formen heben sich die Figuren vom ornamental goldenen Spiralgeflecht des Baumes ab. Durch die Verwendung kostbarer Materialien wie Marmor, Kupfer, Gold, Halbedelsteinen, Fayencen, Korallen und anderem wird der Eindruck einer Trennung von Figur und Bildgrund noch zusätzlich abgeschwächt. Bildträger und Dargestellte sind aus ein und demselben Material. Einzig durch die gelblich-weiße Färbung des Marmors einerseits, das Gold des Spiralmusters und der unterschiedlichen, zueinander in Form und Farbe stark kontrastierenden Formen des Gewandes andererseits, ist eine Unterscheidung zwischen Hinter-, Mittel- und Vordergrund möglich.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Fliedl 1994, S. 145f. Siehe auch Comini, 1975, S. 27. Weidinger (2007, S. 128) beispielsweise deutet die Darstellung der *Erwartung* und der *Erfüllung* als Bezugnahme auf Klimts Beziehung zu Emilie Flöge.

⁶⁸⁵ Sekler 1982, S. 94. Siehe dazu auch Fliedl 1994, S. 145 und Fahr-Becker 2008, S. 55f sowie Partsch 1990, S. 227.

⁶⁸⁶ Fliedl 1994, S. 146 und Eisler 1920, S. 37f.

Ausschließlich die Hände und die Gesichter der Figuren sind annähernd naturalistisch dargestellt - der Rest des Körpers wird durch ein geometrisch abstraktes Flächenmuster gebildet - ein Verfahren, das Klimt auch bei einigen weiteren Werken wie beispielsweise dem *Kuß* oder dem Bildnis *Adele Bloch Bauers I* (Abb. 117) aus dem Jahre 1907 anwandte. Die von der ornamentalen Durchdringung verschont gebliebenen Köpfe und Hände, der Ausdrucksträger der Porträtkunst, heben sich deutlich vom Rest der Darstellung ab. Fragmentiert beziehungsweise vom restlichen Körper abgetrennt erscheinen diese leer gebliebenen Körperteile. Dabei sind die Hände häufig in einer inhaltlich kaum begründbaren, exaltiert gestikulierenden Weise dargestellt. Bei der Tänzerin sind sie beispielsweise wie bei einem orientalischen Bauchtanz wagrecht nach links gedreht, wobei ihr Kopf dieser Richtung folgt.⁶⁸⁷

Keine der drei Figuren kommuniziert mit dem Betrachter. Während der Kopf der *Erwartung*, wie bei ägyptischen Wandmalereien, fast bildparallel dargestellt ist, hält die Frau in *Die Erfüllung* ihre Augen geschlossen. Ihr Mann hingegen steht mit dem Rücken zum Betrachter, sein Kopf ist in der Umarmung ganz in ihrem Körper versunken. Auch die Teilnahmslosigkeit der Figuren trägt dazu bei, dass der ornamentalen Fläche die Hauptrolle zugeschrieben wird. Von der sinnlich luxuriös gestalteten Oberfläche geht ein stärkerer Reiz aus, als von der figuralen Darstellung und ihrer möglichen inhaltlichen Bedeutung. Sowohl die Ornamente, die als Blüten oder Blätter in den Zweigen aufwachsen, als auch jene der Gewänder tragen Augen, die den Betrachter sozusagen anstelle der Figuren anblicken.⁶⁸⁸

Am Mosaik der Schmalwand ist die Abstraktion am weitesten fortgeführt. Hier bleibt es unklar, ob es sich um ein rein dekoratives Muster oder noch um eine menschliche Figur handelt. Auf einer Postkarte, die Klimt im Jahre 1914 an Emile Flöge schickte, beklagte er sich darüber, dass sein „armer Ritter“ „ganz schwarz und grün“ würde und „das Design seines Kleides zuviel gebuckelt“⁶⁸⁹ wäre. Tatsächlich dürfte es sich bei dem kleineren, abstrakt dekorativen Paneel der Schmalwand also wie im *Beethoven-Fries* (Abb. 109) um einen Ritter handeln. Während Klimt die Rüstung des Ritters im Fries in Wien getreu einer Rüstung des Kunsthistorischen Museums darstellte, ließ er hier seiner Kreativität freien Lauf. Nur mit einiger Fantasie kann man oben einen weißen, gotischen Topfhelm ausmachen. Der darunter

⁶⁸⁷ Fliedl 1992, S. 146-148.

⁶⁸⁸ Ebenda. Siehe dazu auch Wagner 1993, S. 32 - S. 35: Formal lässt sich das Ornament des Auges auf eine Auseinandersetzung mit dem „magischen Auge“ der ägyptischen Kunst zurückführen.

⁶⁸⁹ Zitat in Nebel 1992, S. 155f. Siehe dazu auch Kurrent/ Strobl 1991, S. 81.

liegende Teil lässt sich nur schwer als sehr eckig entworfener männlicher Körper identifizieren, der von einem bunten Gewand bedeckt ist - und eigentlich in keiner Weise zu einem „Gerüsteten“ passt. In vollendeter Form hat Klimt sein ausgeführtes Werk anscheinend weder in Wien noch in Brüssel um 1911, sondern erst drei Jahre später bei einem neuerlichen Besuch der Stadt gesehen. – Woraufhin er die „Mängel“ des von Leopold Forstner ausgeführten Mosaiks in seiner Postkarte an Emilie Flöge beklagte.⁶⁹⁰

Tatsächlich wurde dieses von erstaunlicher Modernität geprägte Werk bereits zu Klimts Lebzeiten sehr unterschiedlich gedeutet. Alma Mahler, Tochter des Landschaftsmalers Emil Jacob Schindlers und Stieftochter Carl Molls, zufolge symbolisierte der Ritter einen Kämpfer für die moderne Musik wie jener Gustav Mahlers.⁶⁹¹ Er wurde aber mitunter auch als Selbstdarstellung Klimts gedeutet.⁶⁹² Während Fahr-Becker, Nebehay, Novotny und Dobai von einer rein dekorativ-abstrakten Komposition sprechen,⁶⁹³ dachte Strobl dabei hingegen an ein Symbol für die Verteidigung des schöpferischen Genies, als eine Überhöhung des Lebens durch die Kunst.⁶⁹⁴ Auch Fliedl hält die Komposition eher für eine menschliche Darstellung und glaubt in dem schwarzen Quer- und dem doppelten Senkrechtstrich im oberen Teil die Physiognomie eines menschlichen Antlitzes und in den parallelen, unterschiedlich gemusterten Ornamentbahnen darunter das Gewand einer Figur zu erkennen.⁶⁹⁵ Partsch zufolge hätte sich Klimt hier an das Vorbild einer ähnlichen Figur von Koloman Moser gehalten.⁶⁹⁶ Dieses Abwechseln von eckigen und runden Formen in dem mittleren, hochrechteckigen Bildstreifen, auf dem das „Haupt“ sitzt, hatte Klimt beim *Kuß* zur Geschlechterdifferenzierung angewandt.⁶⁹⁷ Auch dort ist die ornamentale Gestaltung Hauptträger der Szene.⁶⁹⁸

Leopold Forstner oblag bei der Ausführung des Mosaiks die Schattierung der Goldtöne, die Einschätzung von Licht- und Schattenwirkung, die im Material ganz anders als in der

⁶⁹⁰ Nebehay 1992, S. 146 und Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992, S. 199f.

⁶⁹¹ Information in Strobl 1980, IV, Nachtrag, S. 152: Der Ritter im *Beethoven-Fries* wäre in diesem Sinn als Verteidiger der Musik Beethovens zu deuten. Zur Person Alma Mahler siehe etwa Nebehay 1992, S. 157 und S. 250 und S. 255.

⁶⁹² Ebenda.

⁶⁹³ Fahr-Becker 2009, S. 58 und Nebehay 1969, S. 382 und Novotny/Dobai 1967, S. 32.

⁶⁹⁴ Siehe Alice Strobl 1980, IV, Nachtrag, S. 152. Information auch in Nebehay 1992, S. 157.

⁶⁹⁵ Fliedl 1992, S. 148.

⁶⁹⁶ Partsch 1990, S. 227.

⁶⁹⁷ Fliedl 1992, S. 149.

⁶⁹⁸ Ebenda.

Farbenzeichnung zum Ausdruck kam.⁶⁹⁹ Klimt selbst griff aber in die Durchführung bestimmend ein.⁷⁰⁰ Die Emailarbeiten, wie zum Beispiel die Blätter des Rosenbusches wurden von Frau Starck ausgeführt, die Metallarbeiten von der *Wiener Werkstätte*, keramische Elemente von Berthold Löffler (zum Beispiel der Schmetterlingsschwarm und die Falken).⁷⁰¹ An dem Entwurf für Klimts „abstrakten Ritter“ selbst soll Emilie Flöge mitgearbeitet haben.⁷⁰² Die Werkzeichnungen, die in Tempera, Aquarellfarben, Gold- und Silberbronze, Kreiden, Bleistift und Deckweiß auf festem Papier ausgeführt wurden, befanden sich lange im Besitz Otto Primavesis.⁷⁰³ Sie wurden erstmals 1920 in der Galerie Nebehay in Wien ausgestellt und befinden sich heute im Museum für angewandte Kunst in Wien.⁷⁰⁴ Ansonsten wurde der Fries nie der Öffentlichkeit gezeigt.⁷⁰⁵ Klimt hatte von den Anfeindungen, mit denen er bereits bei der Ausstellung seiner Fakultätsbilder konfrontiert gewesen war, genug: „Nein! Ich verzichte darauf, mein Werk, das wohl die letzte Konsequenz meiner ornamentalen Entwicklung sein dürfte und an dem so viele Jahre tastender, ringender Arbeit haften, ein Werk, an dem mit so viel stillem, aufopferndem Beharren Handwerkskünstler ihr Bestes gesetzt haben, von Beckmesser und Kompagnie verhöhnt und heruntergesetzt zu sehen. Meine Freunde werden den Fries in meinem Atelier besichtigen können. Im übrigen sage ich diesmal: Weg von Wien!...“⁷⁰⁶

Der so wandelbare Künstler war mit dem *Stoclet-Fries* also auf den Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung gelangt. Im Gegensatz zu Khnopff hatte er innerhalb kürzester Zeit mit einer Vielzahl von unterschiedlichsten avantgardistischen Stiltendenzen experimentiert, sich entscheidend weiterentwickelt und schließlich in der *Goldenen Stilperiode* zu seinem eingenen, unverwechselbaren, Stil, einer ornamental-flächig-abstrakten Kunst gefunden. – Mit den subtilen, in zarten Farbnuancen gehaltenen Frauengestalten Fernand Khnopffs, durch die ihm am Anfang seiner Karriere entscheidende Impulse vermittelt worden waren, hatten seine Darstellungen nun nichts mehr gemein.

⁶⁹⁹ Siehe dazu auch den Bericht Berta Zucker кандls, veröffentlicht in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* am 23.10.1911, in Nebehay 1992, S. 159 und Weidinger 2007, S. 121 und S. 132f. Zur Mosaikkunst Forstners und seinen Verbindungen zur Klimt-Gruppe siehe auch Mrazek 1981, S. 29 – S. 74.

⁷⁰⁰ Eisler 1920, S. 37f: So sind seine Entwürfe mit einer ganze Reihe von Vermerken über die vorgesehene Behandlung und Arbeitsweise versehen.

⁷⁰¹ Nebehay 1992, S. 161.

⁷⁰² Nebehay 1969, S. 382, Nebehay 1992, S. 156 und Kurrent/ Strobl 1991, S. 82.

⁷⁰³ Ebenda und Nebehay 1992, S. 161.

⁷⁰⁴ Nebehay 1992, S. 159.

⁷⁰⁵ Nebehay 1992, S. 162.

⁷⁰⁶ Berta Zucker кандl, *Erinnerungen an Gustav Klimt*, in: *Wiener Tageszeitung*, 06.02.1934. Zit. n. Nebehay 1992, S. 162. Siehe auch Partsch 1990, S. 227.

8. Conclusio

Das Jahr 1898 war mit Sicherheit der Höhepunkt von Fernand Khnopffs (1858 - 1921) Erfolg in Wien gewesen. Die zeitgenössische Kritik äußerte sich begeistert über seine Kunst und viele seiner Arbeiten konnte der Belgier dort verkaufen. Auf der ersten *Secessions-*Ausstellung war Khnopff mit insgesamt 21 Arbeiten vertreten, darunter Arbeiten wie *Maske einer jungen Engländerin*, *Rote Lippen*, *Blut der Medusa*, *Vivien*, *Königsidyllen*, *Der Argwohn* und *Die Einsamkeit*. Im selben Jahr präsentierte der Maler auf der zweiten Ausstellung der *Secession* sieben Werke, darunter auch die Landschaft *In Fosset*. *Unter den Tannen*. Weiters war 1898 eine ganze Ausgabe der Zeitschrift *Ver Sacrum* der Kunst des Belgiens gewidmet. Neben Arbeiten, die in Wien bereits ausgestellt waren, wurden durch Abbildungen in dieser Zeitschrift auch einige neue Werke Khnopffs bekannt.

Die Verbindung zu Wien war offenbar über das *Secessions-*Mitglied Josef Engelhart hergestellt worden, dessen Aufgabe es war, ausländische Künstler für die Beteiligung an den Ausstellungen dieser Vereinigung zu gewinnen. Engelhart unterhielt in der Folge einen regen Kontakt zu Khnopff und besuchte diesen 1906 sogar in Brüssel. Durch seinen Wien-Aufenthalt dürfte das Interesse des Belgiens an den Bauten der jungen österreichischen Architekten geweckt worden sein. In einem Artikel in der englischen Zeitschrift *The Studio* äußerte er sich sehr positiv über diese und fand vor allem für Josef Hoffmann und Josef Maria Olbrich lobende Worte. So kommt es, dass seine 1902 fertig gestellte Villa in Brüssel von einer sehr rationalistischen Stilauffassung geprägt war, die sehr an die Gestaltungsprinzipien Josef Hoffmanns, aber auch an jene Josef Maria Olbrichs, insbesondere an dessen *Villa Glückert I* erinnert.

Seine Beteiligung an den Ausstellungen der *Secession* verhalfen dem belgischen Maler 1899 auch zu zwei Aufträgen in Wien: Das Exlibris für Fritz Waerndorfers Frau Lili und für Kaiser Franz Josef ein Porträt seiner Frau Elisabeth. Im selben Jahr fand die fünfte Ausstellung statt, auf der Khnopff nur mehr sieben Werke zeigte. Auf der siebenten Ausstellung der *Secession* im Jahr 1900 präsentierte Khnopff vier seiner Arbeiten und auf der achten Ausstellung desselben Jahres war er mit fünf Werken vertreten.

Bisher unbeachtet war die Tatsache geblieben, dass Khnopff im Jahre 1911, in dem Josef Engelhart abermals als Präsident der *Secession* fungierte, offenbar noch einmal vier Werke in Wien zeigte, denn im Ausstellungskatalog der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs*

werden die Arbeiten *Ein Schleier*, *Haarstudie*, *Lira Halewyn* beziehungsweise *Sire Halewyn* und *Im Andenken* aufgelistet.

Gustav Klimt (1862 - 1918), der dieser Vereinigung am Anfang als Präsident vorstand und auch danach als eines der aktivsten Mitglieder für die *Secession* tätig war, hatte die in Wien ausgestellten und publizierten Arbeiten Khnopffs mit Sicherheit gekannt. Für ihn war die Zeit zwischen 1898 und 1903 eine Phase des Experimentierens und der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten künstlerischen Strömungen, ehe er zum *Goldenen Stil* und schließlich in seiner Spätphase zu einer malerischen, expressionistisch geprägten Stilauffassung fand. Ab der Mitte der 1890er Jahre ist in seinen Arbeiten eine Beschäftigung mit dem internationalen Symbolismus und dem Präraffaelismus festzustellen, wobei Fernand Khnopff sicherlich eine wichtige Vermittlerrolle zukam - auch wenn die beiden offenbar keinerlei persönlicher Kontakt verband.

Bereits zu Lebzeiten wiesen Kritiker wie Hermann Bahr oder Karl Kraus auf gewisse Übereinstimmungen der beiden Künstler hin. Für Fernand Khnopff, der generell einen sehr sparsamen, dünnen Farbauftrag bevorzugte, hatte neben der Form des Kreises und den Farben Blau und Rot, insbesondere das Symbol der Maske, der Sphinx und der Säule eine große Bedeutung - Zeichen, die bei Klimts frühen symbolistischen Arbeiten (zum Beispiel *Musik I* oder *Musik II*) stets eher dekorativen Prinzipien unterworfen waren.

Die Technik des scheinbar willkürlichen Beschneidens der Bildfläche wandte Fernand Khnopff sowohl bei seinen Landschaftsbildern, als auch bei seinen figürlichen Darstellungen an. Dieses Fragmentieren der Fläche ist auch in Klimts Arbeiten dieser Zeit feststellbar. Vergleichbar wären in diesem Sinn etwa Khnopffs Gemälde *Stilles Wasser* und Klimts *Stiller Weiher*. Auch die generellen Merkmale der symbolistischen Landschaften, das heißt hoch angelegte Horizonte und in den Walddarstellungen die Rhythmisierung durch senkrechte, parallel zueinander stehende Baumstämme, könnte Klimt durch Khnopff kennengelernt haben. (*In Fosset. Unter den Tannen* und Klimts *Tannenwaldbilder*) Auffällig ist auch, dass Klimts frühe Landschaftsdarstellungen häufig sehr ähnliche Titel tragen, wie Khnopffs Naturdarstellungen.

Durch das Fragmentieren der Stirn- beziehungsweise Kopfpattie der figuralen Darstellungen (zum Beispiel Khnopffs *Argwohn* und *Einsamkeit*) werden die frontale, ikonenhafte Haltung

und der maskenhafte, starre, betrachterbezogene Blick zur Geltung gebracht. Dadurch scheinen die Dargestellten wie von einer sphinxhaften, mysteriösen Aura und einer charakteristischen Mischung von sinnlicher Nähe und hieratischer Distanz geprägt. Bei Klimt ist die Anwendung dieses Kunstgriffs, der auch einem Näherrücken der Figur und einer strengen Fixierung dieser in ihr geometrisches Gefüge diene, besonders in seinen Studien für seine Porträt Darstellungen festzustellen (zum Beispiel *Studie für das Porträt Adele Bloch Bauer I*). Die Art und Weise, wie Khnopff seine Figuren häufig in enge, hohe Rahmen presste, ist mit der Komposition von Klimts frühen allegorischen Darstellungen (wie beispielsweise *Tragödie* oder *Nuda Veritas*) vergleichbar. Auch der in die Ferne gerichtete Blick wie etwa in Klimts Gemälde *Margaret Stonborough Wittgenstein* erinnert stark an Khnopffs Darstellungen tugendhafter Frauengestalten (zum Beispiel *Porträt von Marguerite*). In seinen gemalten Ausführungen wählte Klimt jedoch stets eine gemäßigttere Lösung dieser Technik, wie es etwa auch sein Werk *Pallas Athene* zeigt. Hier sind vor allem die gleißend hellen Augen mit den kleinen Pupillen mit Khnopffs Werk *Blut der Medusa* zu vergleichen. Das Prinzip der Enthauptung beziehungsweise der Autonomie des Kopfes gegenüber einem Körper, das Khnopff durch das starke Fragmentieren der Kopfpartie, aber auch durch die hohen Krägen, die den Hals beinahe zur Gänze bedecken, erreichte (zum Beispiel *Maske einer jungen Engländerin*), wandte auch Klimt in einigen Arbeiten wie beispielsweise *Tragödie* oder *Judith I* an.

Häufig wurde in der Literatur auch der Gesichtstypus mit dem starken Kinn und der gekräuselten, schummrig dargestellten Haarpracht wie etwa in Klimts *Tragödie*, *Musik II* oder in *Judith I* mit Frauendarstellungen Khnopffs in Zusammenhang gebracht.

Schlussendlich ist es aber vor allem die Aussagekraft der Lippen, die Klimt offensichtlich von Khnopff übernahm. Mit den dünnen, leicht geöffneten, meist roten Lippen (zum Beispiel *Rote Lippen* oder *Vivien*) deutete Khnopff sehr subtil Sinnlichkeit an. Dieser leicht geöffnete, rote Mund tritt bei Klimt erstmals in seiner Zeichnung *Die Hexe* auf, wie auch von Hermann Bahr nicht unbemerkt blieb. In weiterentwickelter Form sind diese dünnen, leicht geöffneten Lippen aber bald darauf in einer ganzen Reihe von Klimts fatalen Frauen wie etwa der *Nuda Veritas* oder im *Beethoven-Fries* zu erkennen. Sehr bald jedoch machte sich bei Klimt seine persönliche Obsession speziell an der weiblichen Erotik bemerkbar. So ist das zaghafte, sinnliche Lächeln in Werken wie *Judith I* bereits zu einem erotisch entspannten umgedeutet.

Ab 1903 hatte Klimt mit der *Goldenen Stilperiode* zu seinem eigenen, unverwechselbaren Stil gefunden, der in Werken wie dem Fries im *Palais Stoclet* in Brüssel seinen Höhepunkt fand. Dieser lineare und von geometrischen Mustern geprägte Stil ist schließlich nicht mehr mit Knopffs Formempfinden zu vergleichen. Er ist Zeugnis von Klimts eigentlichem Interesse: Der dekorativen Ausgestaltung der Fläche mittels Stilisierung, kräftiger Farben und kostbarer Materialien.

9. Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur

Bahr 1900

H. Bahr, *Secession*, Wien 1900.

Brandstätter 1994

Ch. Brandstätter, *Gustav Klimt und die Frauen*, Wien 1994.

Breicha 1978

O. Breicha (Hg.), *Gustav Klimt, Die goldene Pforte, Werk-Wesen-Wirkung, Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Salzburg 1978.

Comini 1975 a

A. Comini, *Gustav Klimt, Eros und Ethos*, Salzburg 1975.

Comini 1975 b

A. Comini, *Gustav Klimt*, New York 1975.

Culot 2007

M. Culot, *Vienne - Bruxelles: les années sécession*, Brüssel 2007.

Delevoy/De Croës/Ollinger-Zinque 1987

R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987.

Dobai 1978

J. Dobai, *L'opera completa di Klimt*, Mailand 1978.

Draguet 1995

M. Draguet, *Knopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995.

Draguet 2004

M. Draguet, *Le symbolisme en Belgique*, Antwerpen 2004.

Dumont-Wilden 1907

L. Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1907.

Eemans 1950

N. Eemans, *Fernand Khnopff*, Antwerpen 1950.

Eisler 1920

M. Eisler, *Gustav Klimt*, Wien 1920.

Fahr-Becker 2007

G. Fahr-Becker, *Jugendstil*, o. O. 2007.

Fahr-Becker 2008

G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte*, Köln 2008.

Fink 1993

G. Fink, *Who's who in der antiken Mythologie*, München 1993.

Fliedl 1994

G. Fliedl, *Gustav Klim 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994.

Frodl 1992

G. Frodl, *Gustav Klimt in der Österreichischen Galerie in Wien*, Salzburg 1992.

Hevesi 1906

L. Hevesi, *Acht Jahre Wr. Sezession*, Wien 1906.

Hofstätter 1963

H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Ein Entwurf*, Köln 1963.

Hofstätter 1987

H. Hofstätter, *Jugendstil, Graphik und Druckkunst*, Salzburg/Baden-Baden 1987.

Kallir 1980

J. Kallir, *Gustav Klimt, Egon Schiele*, New York/Wien/Hamburg 1980.

Karentzos 2005

A. Karentzos, *Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Sezessionen*, Marburg 2005.

Koja 1996

St. Koja, *Claude Monet*, München/New York 1996.

Koja 2002

St. Koja, *Gustav Klimt, Landschaften*, München/Berlin/London u.a. 2002.

Koja 2006

St. Koja (Hg.), *Gustav Klimt, Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, München/Berlin/London 2006.

Koreska-Hartmann 1969

L. Koreska-Hartmann, *Jugendstil - Stil der „Jugend“*, München 1969.

Kurrent/ Strobl 1991

F. Kurrent/ A. Strobl, *Das Palais Stoclet in Brüssel von Josef Hoffmann mit dem berühmten Fries von Gustav Klimt*, Salzburg 1991.

Laoureux 2008

D. Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image, Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Antwerpen 2008. .

Laoureux 2009

D. Laoureux, *Histoire de l'art, 20^e siècle, Clés pour comprendre*, Brüssel 2009.

Lucie-Smith 1999

E. Lucie-Smith, *Le Symbolisme*, Paris 1999.

Mrazek 1981

W. Mrazek, *Leopold Forstner, Ein Maler und Material-Künstler des Wiener Jugendstils*, Wien 1981.

Nebhay 1969

Ch. Nebhay, *Gustav Klimt, Dokumentation*, Wien 1969.

Nebhay 1979

Ch. Nebhay, *Josef Engelhart*, Wien 1979.

Nebhay 1992

Ch. Nebhay, *Gustav Klimt, Von der Zeichnung zum Bild*, Wien 1992.

Novotny/Dobai

F. Novotny/J. Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburg 1967.

Partsch 1992

S. Partsch, *Klimt, Leben und Werk*, München 1992.

Rapetti 2007

R. Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris 2007.

Robert-Jones 1989

Philippe Robert-Jones, *Image donnée, Image reçue*, Brüssel 1989.

Robert-Jones 1994

Ph. Robert-Jones, *Bruxelles, fin de siècle*, Paris 1994

Schorske 1983

C. Schorske, *Vienne, fin de siècle*, Paris 1983.

Sekler 1982

E. Sekler, *Josef Hoffmann, Das architektonische Werk, Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg/ Wien 1982.

Sterner 1975

G. Sterner, *Jugendstil, Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft*, Köln 1975.

Strobl 1980 I

A. Strobl, *Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1878 – 1903, I*, Salzburg 1980.

Strobl 1980 IV

A. Strobl, *Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1878 – 1903, IV*, Salzburg 1980

Vergo 1975

P. Vergo, *Art in Vienna 1898 - 1918, Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Oxford 1975.

Voos 1973

H. Voos, *Franz von Stuck 1863 – 1928, Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus*, München 1973.

Weidinger 2007

A. Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt*, München/Berlin/London 2007.

Wiltschnigg 2001

E. Wiltschnigg, „*Das Rätsel Weib*“, *Das Bild der Frau in Wien um 1900*, Berlin 2001.

Würtz 1991

H. Würtz, *Josef Engelhart. Ein Wiener Maler (1864-1941)*, Wien 1991.

Zednicek 2006.

W. Zednicek, *Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte*, Wien 2006.

Kataloge**Kat. Ausst. Fondation Beyeler 2010**

B. Steffen (Hg.), *Wien 1900: Klimt, Schiele und ihre Zeit, Ein Gesamtkunstwerk*, (Kat. Ausst., Fondation Beyeler, Basel 2011), Ostfildern 2010.

Kat. Ausst. Gebäude der Gartenbaugesellschaft 1898

Katalog der ersten Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst., Gebäude der Gartenbaugesellschaft, Wien 1898), Wien 1898.

Kat. Ausst. Gemeentemuseum 2006

M. Bisanz-Prakken (Hg.), *Klimt/ Toorop: Toorop en Wenen, inspiratie voor Klimt*, (Kat. Ausst., Gemeentemuseum, Den Haag 2006/2007), Zwolle 2006.

Kat. Ausst. Guggenheim Museum 1965

Gustav Klimt and Egon Schiele, (Kat. Ausst., Salomon R. Guggenheim Museum, New York 1965), o. O. 1965.

Kat. Auss. Hamburger Kunsthalle 1980

C. De Croës und G. Ollinger-Zinque (Kur.), *Fernand Khnopff 1858-1921, Im Lebensraum gefangen*, (Kat., Ausst., Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1980), München 1980.

Kat. Ausst. Hermesvilla 2009

E. Oehring (Hg.), *Josef Engelhart, Vorstadt und Salon*, (Kat. Ausst., Hermesvilla, Wien 2009), Wien 2009.

Kat. Ausst. Historisches Museum Wien/Villa Stuck/Neue Galerie Linz 1984

Gustav Klimt, 39. Sonderausstellung (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1984; Villa Stuck München, München 1985; Neue Galerie der Stadt Linz, Linz 1985), Wien 1984.

Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1992

T. Stooss/Ch. Doswald (Hg.), *Gustav Klimt*, (Kat. Ausst., Kunsthaus Zürich, Zürich 1992), Stuttgart 1992.

Kat. Ausst. Musée des Arts Décoratifs/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique/Kunsthalle Hamburg 1979

F. Boenders (Hg.), *Fernand Khnopff: 1858 – 1921*, (Kat. Ausst., Musée des Arts Décoratifs, Paris 1979; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1980; Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1980), Paris 1979.

Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts 1987

Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1987), Brüssel 1987.

Kat. Ausst. Musées royaux des Beaux-Arts/Rupertinum/ McMullen Museum of Art 2004

F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004.

Kat. Ausst. Neuer Berliner Kunstverein/Kunsthalle Hannover 1986

U. Prinz (Hg.), *Androgyn, Sehnsucht nach Vollkommenheit*, (Kat. Ausst., Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1986/1987; Kunstverein Hannover, Hannover 1987), Berlin 1986.

Kat. Ausst. Secession 1898

Katalog der zweiten Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst., Gebäude der Secession, Wien 1898), Wien 1898.

Kat. Ausst. Secession 1899

Katalog der fünften Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst., Gebäude der Secession, Wien 1899/1900), Wien 1899.

Kat. Ausst. Secession 1900 a

Katalog der siebenten Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst. Kat., Gebäude der Secession, Wien 1900), Wien 1900.

Kat. Ausst. Secession 1900 b

Katalog der achten Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst., Gebäude der Secession, Wien 1900), Wien 1900.

Kat. Ausst. Secession 1902

Katalog der 13. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst., Gebäude der Secession, Wien 1902), Wien 1902.

Kat. Ausst. Secession 1911

Katalog der 39. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, (Kat. Ausst., Gebäude der Secession, Wien 1911/1912), Wien 1911.

Kat. Ausst. Van Gogh Museum 1995

E. Becker (Hg.), *Franz von Stuck 1863-1928, Eros & Pathos*, (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995/1996), Zwolle 1995.

Zeitschriften

Mitteilungen der Österreichischen Galerie 1978

Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Klimt-Studien, 66/67, 22/23, Salzburg 1978.

Ver Sacrum 1898 a

Ver Sacrum, V-VI, I, (Mai/ Juni 1898).

Ver Sacrum 1898b

Ver Sacrum, XII, I, (Dezember 1898).

Ver Sacrum 1899

Ver Sacrum, I, II, (Jänner 1899).

Ver Sacrum 1900a

Ver Sacrum, I, III, (Jänner 1900).

Ver Sacrum 1900b

Ver Sacrum, III, III, (Februar 1900).

Ver Sacrum 1902

Ver Sacrum, V, V. (Mai 1902).

Artikel

Bisanz-Prakken 1978

M. Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt und die „Stilkunst“ Jan Toorops*, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Klimt-Studien*, 22/23, Salzburg 1978, S. 146 – S. 214.

Bisanz-Prakken 1992

M. Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries*, in: T. Stooss (Hg.)/Ch.Doswald (Hg.), *Gustav Klimt*, (Kat. Ausst., Kunsthau Zürich, Zürich 1992), Stuttgart 1992, S. 33 - S. 41.

Bisanz-Prakken 2000

M. Bisanz-Prakken, *Klimts Studien für die Porträtgemälde*, in: T. Natter (Hg.)/G. Frodl (Hg.), *Klimt und die Frauen*, Köln 2000, S. 198- S. 219.

Bisanz-Prakken 2004

M. Bisanz-Prakken, *Khnopff, Toorop, Minne und der Symbolismus bei Gustav Klimt*, in: A. Husslein-Arco (Hg.), *Intermezzo, Gustav Klimt und Wien um 1900*, (Kat. Ausst., Rupertinum, Salzburg 2005), Weitra 2004, S. 15 – S. 20.

Khnopff 1901

F. Khnopff, *Josef Hoffmann, Architect and Decorator*, in: *The Studio*, 98, XXII, (März 1901), S. 262.

Wagner 1993

M. Wagner, *Gustav Klimts ‚verruhtes Ornament‘*, in: S. Deicher (Hg.), *Die weibliche und die männliche Linie, Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin 1993, S. 27 – S. 50.

Weidinger 1992

A. Weidinger, *Der Landschaftsmaler*, in: T. Stooss(Hg.)/ Ch. Doswald (Hg.), *Gustav Klimt*, (Kat. Ausst., Kunsthaus Zürich, Zürich 1992), Stuttgart 1992, S. 53 – S. 69.

10. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 18, Nr. 10.

Abb. 2: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 84, Nr. 19.

Abb. 3: *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise* (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1987) Brüssel 1987, S. 51.

Abb. 4: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 82, Nr. 17.

Abb. 5: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 350, Nr. 340.

Abb. 6, 7, 8 und 9: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 193, Nr. 125; S. 148, Nr. 80; S. 77, Nr. 12 und S. 140, Nr. 68.

Abb. 10: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 284, Nr. 281.

Abb. 11, 12 und 13: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 99, Nr. 31 und S. 36 (o. Nr.).

Abb. 14: *Ver Sacrum*, XII, I (Dezember 1898), S. 12.

Abb. 15: Bilddatenbank der Österreichischen Galerie Belvedere:
[http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/0?t:state:flow=de1dc5e1-c07a-4236-9706-859622d17cf1](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/0?t:state:flow=de1dc5e1-c07a-4236-9706-859622d17cf1) - 20/04/11

Abb. 16: R. Delevoy /C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 22, (o. Nr.).

Abb. 17, 18, 19, 20 und 21: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 121, Nr. 51; S. 123, Nr. 52 und 53 und S. 124, Nr. 54 und 55.

Abb. 22 und 23: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 238, Nr. 241 und S. 302, Nr. 298.

Abb. 24 : *Ver Sacrum*, XII, I (Dezember 1898), S. 10.

Abb. 25, 26, 27, 28, 29 und 30: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum

of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 280, Nr. 213 und Nr. 214; S. 281 (o. Nr.); S. 169, Nr. 104; S. 168, Nr. 103 und S. 58, Kat. 5.

Abb. 31 und 32 : M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 130, Nr. 149 und S. 373, Nr. 361.

Abb. 33: Bilddatenbank der Österreichischen Galerie Belvedere:

Wien <http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=vorlage&reserve-mode=active&content-id=1169655776868&gid=1173178733652&imgid=1173538573013> – 20/04/11

Abb. 34: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 198, Nr. 129.

Abb. 35: *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise* (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1987), Brüssel 1987, S. 58, (o. Nr.).

Abb. 36: R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 302, Nr. 288.

Abb. 37: *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise* (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1987), Brüssel 1987, S. 198, Nr. 106.

Abb. 38: R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 264, Nr. 238.

Abb. 39: *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise* (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1987), Brüssel 1987, S. 98, Nr. 30.

Abb. 40: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 305, Nr. 300.

Abb. 41: *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise* (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1987), Brüssel 1987, S. 105, Nr. 35.

Abb. 42 und 43: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 175, Nr. 107 und 108.

Abb. 44: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 317, Nr. 310.

Abb. 45: R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 114.

Abb. 46: Bilddatenbank der Albertina:

http://www.albertina.at/jart/prj3/albertina/main.jart?rel=de&content-id=1212669381738&reserve-mode=active&images_id=1214208144660. – 20/04/11

Abb. 47: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 114, Nr. 128.

Abb. 48 und 49: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 240, Nr. 175 und S. 178, Nr. 112.

Abb. 50: *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise* (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1987), Brüssel 1987, S. 57.

Abb. 51: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 282, Nr. 215.

Abb. 52: R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 316, Nr. 331.

Abb. 53, 54, 55 und 56: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 126, Nr. 58 und S. 268, Nr. 200 und Nr. 199, S. 183, Nr. 119.

Abb. 57: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 203, Nr. 208.

Abb. 58, 59, 60 und 61: R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 311, Nr. 315a, 315b und 315c und S. 288, Nr. 250.

Abb. 62, 63, 64 und 65: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 279, Nr. 212, S. 95, Nr. 26, S. 222, Nr. 159 und S. 136, Nr. 64.

Abb. 66 und 67: Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 271, Nr. 272 und S. 283, Nr. 280.

Abb. 68: *Ver Sacrum*, XII, I (Dezember 1898), Titelblatt.

Abb. 69 und 70: R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 309, Nr. 309 und 310.

Abb. 71, 72 und 73: Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 272, Nr. 204 und S. 273, Nr. 205 und Nr. 206.

Abb. 74, 75 und 76: R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 279, Nr. 220; S. 316, Nr. 329 und S. 322, Nr. 348.

Abb. 77: E. Oehring (Hg.), *Josef Engelhart, Vorstadt und Salon*, (Kat. Ausst., Hermesvilla, Wien 2009), Wien 2009, S. 161, Nr. 7/10.

Abb. 78, 79 und 80: M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 340, Nr. 328 und S. 339, Nr. 326 und Nr. 327.

Abb. 81: W. Zednicek, *Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte*, Wien 2006, S. 60, Nr. 48.

Abb. 82, 83, 84, 85 und **86:** M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 338, Nr. 325; S. 341, Nr. 330; S. 348, Nr. 337; S. 343, Nr. 331 und S. 344, Nr. 332.

Abb. 87: *Ver Sacrum*, V-VI, I (Mai/Juni 1898), S. 7.

Abb. 88, 89 und **90:** M. Draguet, *Khnopff ou l'ambigu poétique*, Paris 1995, S. 234, Nr. 334; S. 346, Nr. 335 und S. 234, Nr. 333.

Abb. 91: Wikipedia:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Wiensecessionportal.jpg> - 20/04/11

Abb. 92 und **93:** F. Boenders (Hg.), *Fernand Khnopff: 1858 – 1921*, (Kat. Ausst., Musée des Arts Décoratifs, Paris 1979 ; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1980; Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1980), Paris 1979, S. 42, (o. Nr.).

Abb. 94 und **95:** C. Nebehay, *Gustav Klimt, Von der Zeichnung zum Bild*, Wien 1992, S. 88, Nr. 92 und S. 286, Nr. 370.

Abb. 96: G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862 - 1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 30, (o. Nr.).

Abb. 97: P. Vergo, *Art in Vienna 1898 - 1918, Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Oxford 1975, S. 26, Nr. 16.

Abb. 98, 99 und **100:** F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 101, Nr. 33; S. 102, Nr. 34 und S. 100, Nr. 32.

Abb. 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123 und **124:** G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 55, (o. Nr.); S. 46, (o. Nr.); S. 47 (o. Nr.); S. 48, (o. Nr.); S. 87, (o. Nr.); S. 136, (o. Nr.); S. 104, (o. Nr.); S. 9, (o. Nr.); S. 108, (o. Nr.); S. 79, (o. Nr.); S. 80, (o. Nr.); S. 83, (o. Nr.); S. 98; (o. Nr.) S. 142, (o. Nr.); S. 222, (o. Nr.); S. 217, (o. Nr.); S. 218, (o. Nr.); S. 117, (o. Nr.); S. 152, (o. Nr.); S. 153 (o. Nr.); S. 151, (o. Nr.); S. 205, (o. Nr.); S. 123, (o. Nr.); S. 229, (o. Nr.).

Abb. 125, 126: C. Nebehay, *Gustav Klimt, Von der Zeichnung zum Bild*, 1992 Wien, S. 224, Nr. 168, S. 216, Nr. 255.

Abb. 127 und **128:** G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 210, (o. Nr.); S. 90, (o. Nr.);

Abb. 129: St. Kojas, *Gustav Klimt, Landschaften*, München/Berlin/London 2002, S.62, Nr. 7.

Abb. 130 und **131:** G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 93, (o. Nr.); S. 91, (o. Nr.).

Abb. 132, 133 und **134.:** St. Kojas, *Gustav Klimt, Landschaften*, München/Berlin/London u.a. 2002, S. 63, Nr. 8., S. 60, (o. Nr.) und S. 71, Nr. 9.

Abb. 135: R. Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris 2007, S. 190, Fig. 126.

Abb. 136 und 137: G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 176, (o. Nr.) und S. 174, (o. Nr.).

Abb. 138, 139 und 140: St. Koja, *Gustav Klimt, Landschaften*, München/Berlin/London 2002, S. 31, (o. Nr.), S. 78, Nr. 16 und S. 79, Nr. 17.

Abb. 141 und 142: G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 94 (o. Nr.) und S. 95, (o. Nr.).

Abb. 143, 144 und 145: St. Koja, *Gustav Klimt, Landschaften*, München/Berlin/London 2002, S. 35 (o. Nr.) und S. 34 (o. Nrn.).

Abb. 146: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 208, Nr. 143.

Abb. 147: G. Fliedl, *Gustav Klimt, 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 13, (o. Nr.).

Abb. 148: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 238, Nr. 172.

Abb. 149: A. Strobl, *Gustav Klimt, Die Zeichnungen 1878 – 1903, I*, Salzburg 1980, S. 113, (o. Nr.).

Abb. 150: F. Boenders (Hg.), *Fernand Khnopff: 1858 – 1921*, (Kat. Ausst., Musée des Arts Décoratifs, Paris 1979 ; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1980; Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1980), Paris 1979, S. 165, Nr. 108.

Abb. 151: G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 34.

Abb. 152 und 153: M. Bisanz-Prakken (Hg.), *Klimt/Toorop: Toorop en Wenen, inspiratie voor Klimt* (Kat. Ausst., Gemeentemuseum, Den Haag 2006/2007) Den Haag 2006, S. 93, Cat. 32 und S. 92, Cat. 30.

Abb. 154: F. Boenders (Hg.), *Fernand Khnopff: 1858 – 1921*, (Kat. Ausst., Musée des Arts Décoratifs; Paris 1979, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1980; Kunsthalle Hamburg, Hamburg 1980), Paris 1979, S. 134, Nr. 57.

Abb. 155 : F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 75, Nr. 10.

Abb. 156: C. Nebehay, *Gustav Klimt, Von der Zeichnung zum Bild*, 1992 Wien, S. 50, Nr. 46.

Abb. 157: M. Bisanz-Prakken (Hg.), *Klimt/Toorop: Toorop en Wenen, inspiratie voor Klimt* (Kat. Ausst., Gemeentemuseum, Den Haag 2006/2007) Den Haag 2006, S. 102, Nr. 85.

- Abb. 158:** P. Vergo, *Art in Vienna 1898-1918, Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Oxford 1975, S. 39, Nr. 30.
- Abb. 159:** E. Becker (Hg.), *Franz von Stuck 1863-1928, Eros & Pathos*, (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995/1996), Zwolle 1995, S. 59, Fig. 24.
- Abb. 160:** M. Bisanz-Prakken (Hg.), *Klimt/Toorop: Toorop en Wenen, inspiratie voor Klimt* (Kat. Ausst., Gemeentemuseum, Den Haag 2006/2007) Den Haag 2006, S. 97, Nr. 82.
- Abb. 161, 162, 163, 164, 165, 166 und 167:** C. Nebehay, *Gustav Klimt, Von der Zeichnung zum Bild*, 1992 Wien, S. 208, Nr. 244; S. 221, Nr. 262; S. 222, Nr. 263; S. 222, Nr. 264; S. 222, Nr. 266; S. 227, Nr. 271; S. 225, Nr. 269.
- Abb. 168:** M. Bisanz-Prakken (Hg.), *Klimt/Toorop: Toorop en Wenen, inspiratie voor Klimt* (Kat. Ausst., Gemeentemuseum, Den Haag 2006/2007) Den Haag 2006, S. 91, Nr. 28.
- Abb. 169:** G. Fahr- Becker, *Jugendstil*, o. O. 2007, S. 165, (o. Nr.)
- Abb. 170 und 171:** G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 74, (o. Nr.) und S. 75 (o. Nr.).
- Abb. 172, 173 und 174:** G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 209, (o. Nr.); 65, (o. Nr), und S. 64, (o. Nr.)
- Abb. 175:** Ch. Nebehay, *Gustav Klimt, Dokumentation*, Wien 1969, S. 234, Nr. 331.
- Abb. 176:** Nebehay, *Gustav Klimt, Von der Zeichnung zum Bild*, 1992 Wien, S. 117, (Nr. 125).
- Abb. 177:** G. Fliedl, *Gustav Klimt 1862-1918, Die Welt in weiblicher Gestalt*, Köln 1994, S. 113, (o. Nr.).
- Abb. 178:** E. Becker (Hg.), *Franz von Stuck 1863-1928, Eros & Pathos*, (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995/1996), Zwolle 1995, S. 20, Fig. 16.
- Abb. 179:** H. Voos, *Franz von Stuck 1863 – 1928, Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus*, München 1973, S. 121, Nr. 104/164.
- Abb. 180, 181 und 182:** G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte*, Köln 2008, S. 42, (o. Nr.); S. 46, (o. Nr.) und S. 48, (o. Nr.)
- Abb. 183:** Ch. Torra (Hg.), Viena 1900, (Kat. Ausst., Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1993/1994) Madrid 1993, S. 137.
- 184:** C. Nebehay, *Gustav Klimt, Von der Zeichnung zum Bild*, 1992 Wien, S. 154, Nr. 179.
- Abb. 185:** G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte*, Köln 2008, S. 63, (o. Nr.).
- Abb. 186 und 187:** R. Delevoy/C. De Croës/G. Ollinger-Zinque, *Fernand Khnopff*, Brüssel 1987, S. 342, Nr. 407 und S. 343, Nr. 408.

Abb. 188: F. Leen (Hg.), *Fernand Khnopff*, (Kat. Ausst., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; Brüssel 2004; Rupertinum, Salzburg 2004; McMullen Museum of Art, Boston 2004), Ostfildern-Ruit 2004, S. 20, (o. Nr.)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

11. Abbildungen



Abb. 1: Fotografie von Fernand Khnopff (1958- 1921),
fotografiert ca. zwischen 1885 und 1887.



Abb. 2: Fernand Khnopff, *À Fosset. Le village (In Fosset. Das Dorf bzw. Der Weiler)*, 1883, Öl auf Holz, 14, 4 x 22, 2, unsigniert, undatiert. Hearn Family Trust, New York.



Abb. 3: Fernand Khnopff, *À Fosset. De la pluie (In Fosset. Regen)*, ca. 1890, Öl auf Holz, 19 x 23, 5, Signatur unten links: FERNAND KHNOPFF, undatiert. Hearn Family Trust, New York.

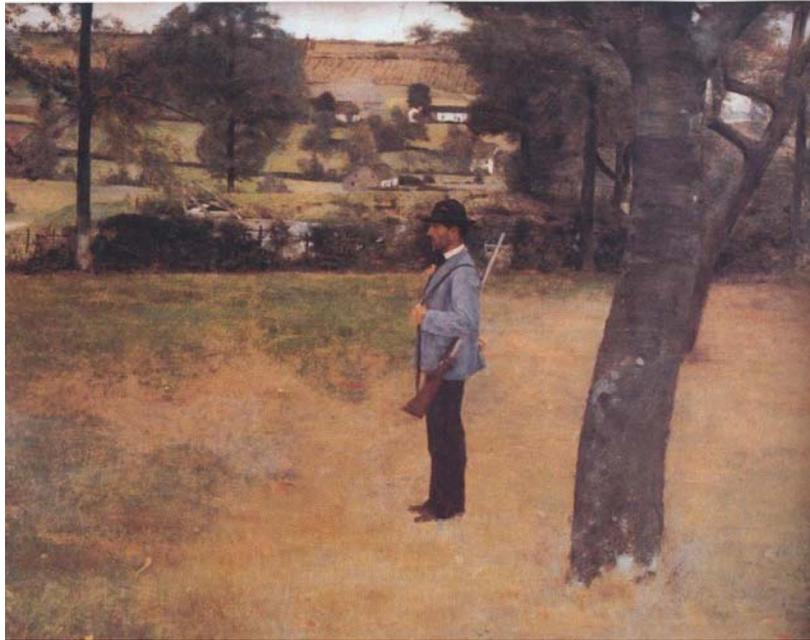


Abb. 4: Fernand Khnopff, *À Fosset. Le garde qui attend (In Fosset. Der Jagdaufseher)*, 1883, Öl auf Leinwand, 151 x 175, 5, Signatur und Datum unten rechts: FERNAND KHNOPFF 1883. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main. Inv. Nr. 1805.



Abb. 5: Fernand Khnopff, *Souvenir de Bruges. L'entrée du béguinage (Erinnerungen an Brügge. Der Eingang des Beginenhofs)*, 1904, Schwarze Kreide und Pastell auf Papier, 27 x 43, 5. Signatur unten links: FERNAND KHNOPFF. Hearn Family Trust, New York.

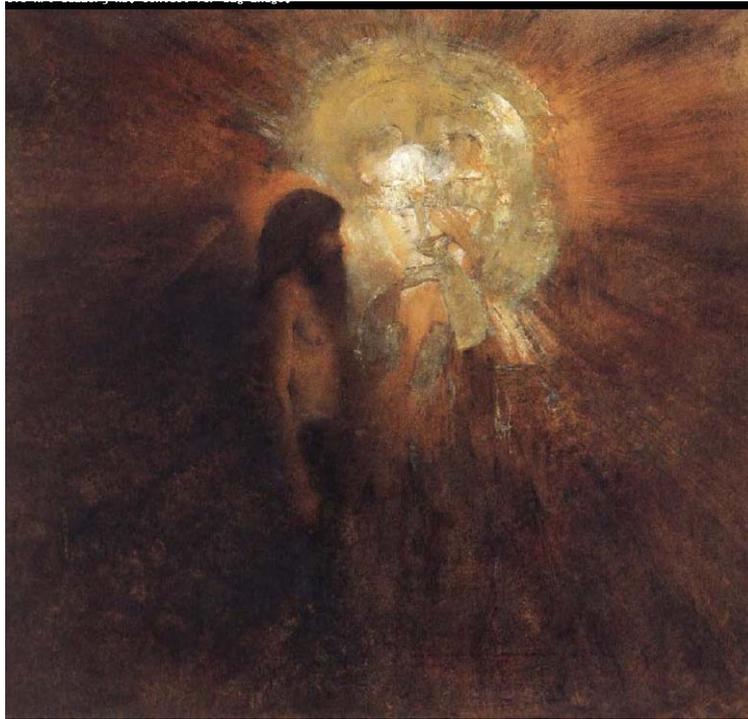


Abb. 6: Fernand Khnopff, *D'après Flaubert. La Tentation de Saint Antoine* (Nach Flaubert. Die Versuchung des Hl. Antonius), 1883, Öl auf Papier, 85 x 85, Signatur und Datum unten links (senkrecht): FKHNOPFF 1883. Privatsammlung.



Abb. 7: Fernand Khnopff, *Portrait de Gabrielle Braun* (Porträt von Gabrielle Braun), 1886, Öl auf Leinwand, 31,5 x 26,5, Signatur und Datum oben links: FERNAND KHNOPFF 1886. Dexia Bank, Brüssel.



Abb. 8: Fernand Khnopff, *Portrait de Marguerite Khnopff* (Porträt von Marguerite Khnopff), 1887, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 96 x 74, 5, Signatur oben links: FERNAND KHNOPFF. König Baudouin-Stiftung, Dauerleihgabe an die Königlich-Belgischen Kunstmuseen, Brüssel.

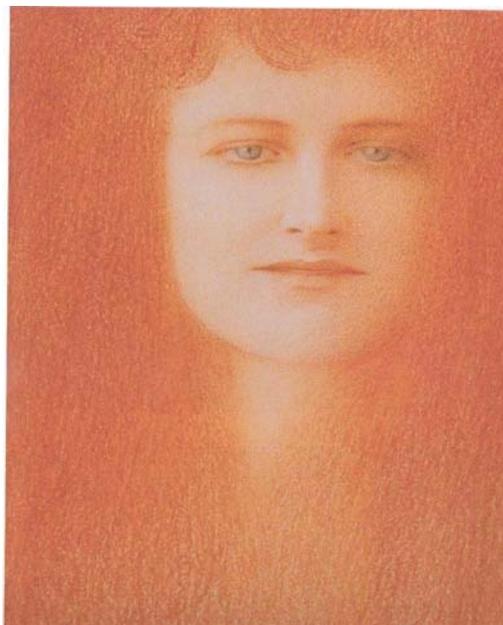


Abb. 9: Fernand Khnopff, *Etude de femme* (Studie einer Frau), ca. 1890 - 1892, Röteln und Blauhöhen auf Papier, 20, 5 x 14, 5. Monogramm unten rechts: FK (ineinander verschlungen). Triton Foundation Niederlande.



Abb. 10: Fernand Khnopff, *Avec Verhaeren. Un ange (Mit Verhaeren. Ein Engel)*, 1889, Fotografie von Arsène Alexandre, von Khnopff gehöht, 19, 5 x 18, 4. Kupferstichkabinett der Königlichen Bibliothek Albert I., Brüssel.



Abb. 11: Fernand Khnopff, *Le Secret (Das Geheimnis)*, ca. 1902, Pastell und Kohle auf Papier, Durchmesser 30, Signatur unten rechts: FERNAND/KHNOPFF und auf dem Passepartout: Fernand Khnopff. Privatsammlung.



Abb. 12: Detail des *Hypnos*-Altars mit Greifen in der *Villa Knopff*.

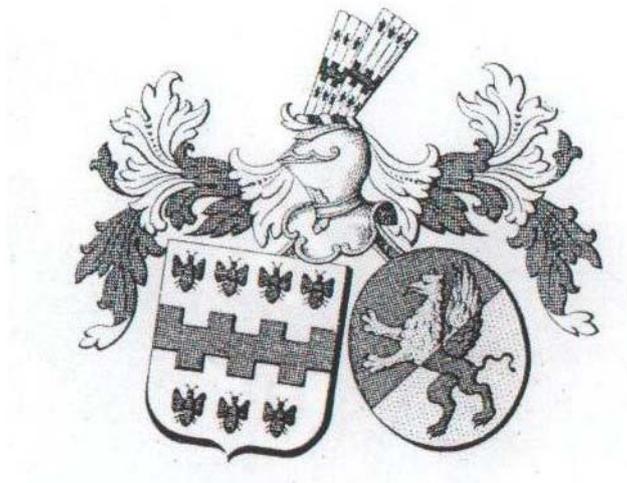


Abb. 13: Wappen der Vorfahren von Fernand Knopff väterlicherseits mit Greifen (auf einer Grabinschrift auf dem Friedhof der Liebfrauenkirche in Brügge).

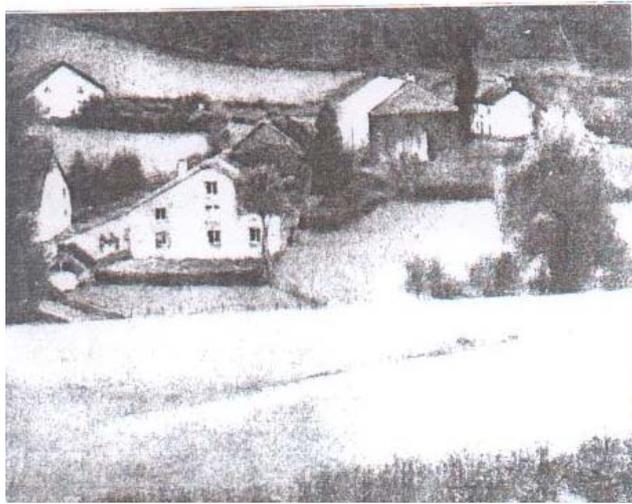


Abb. 14: Fernand Khnopff, *À Fosset. De la bruine* oder *Dans la pluie* (*In Fosset. Nieselregen* bzw. *Im Regen*), 1884, Pastell. Aufbewahrungsort unbekannt. Das Werk ist heute vermutlich zerstört. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 15: Fernand Khnopff, *À Fosset. De l'eau immobile* (*In Fosset. Stilles Wasser*), 1894, Öl auf Leinwand, 53, 5 x 114, 5. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.

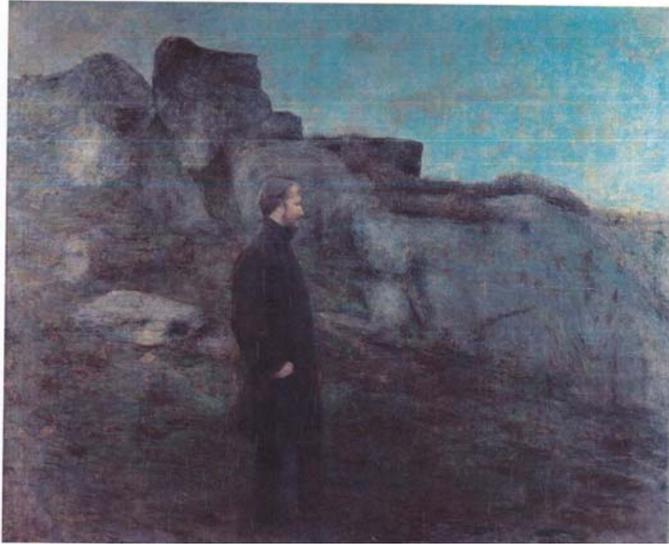


Abb. 16: Fernand Khnopff, *Une Crise* (*Eine Krise* oder auch *Vor der Entscheidung*), 1887, Öl auf Leinwand, 114 x 175. Privatsammlung, Brüssel. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 17: Fernand Khnopff, *Memories* (*Erinnerungen*), 1889, Pastell auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 127 x 200, Signatur unten rechts: FERNAND KHNOFF. Königlich-Belgische Kunstmuseen, Brüssel, Inv. Nr. 3528. 1895 im Künstlerhaus ausgestellt.

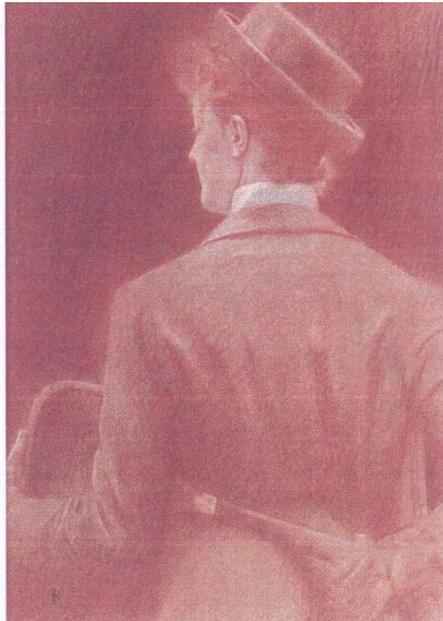


Abb. 21 und 22: Fernand Khnopff, *Etudes pour Memories: joueuse de tennis (Studie zu Erinnerungen: Tennisspielerin)*, **Links:** 1888, Rötel auf Papier 20 x 10. Monogramm unten links: FK (ineinander verschlungen). Privatsammlung. **Rechts:** 1888 - 1889, Farbstift auf Papier, 32, 5 x 17. Sammlung Patrick Derom. Vielleicht war eine dieser Studien auf der ersten *Secessions-*Ausstellung 1898 zu sehen.

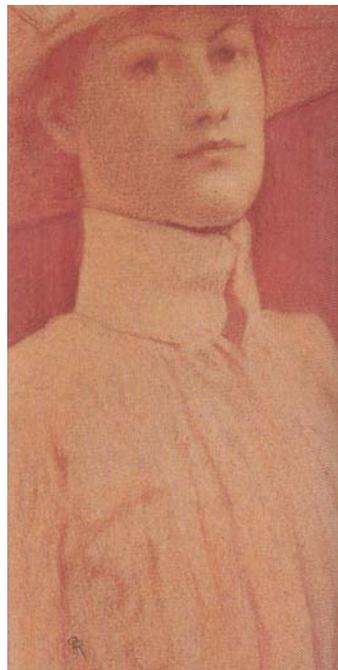


Abb. 18, 19, 20: Fernand Khnopff, *Etudes pour Memories: joueuse de tennis (Studie zu Erinnerungen: Tennisspielerin)*, 1888. **Links:** Tusche auf Papier, 20, 6 x 10. Signatur unten rechts: FERNAND KHNOPFF/ Bruxelles. Hearn Trust Family, New York. **Mitte:** Bleistift auf Papier, 32, 5 x 17. Signatur unten links: FERNAND KHNOPFF und Monogramm: FK (ineinander verschlungen) in einem dreiblättrigen Kleeblatt. Privatsammlung. **Rechts:** Rötel auf Papier, 39, 5 x 31, 7. Sammlung Peter Marino, New York. Vielleicht war eine dieser Studien auf der ersten *Secessions-*Ausstellung 1898 ausgestellt.

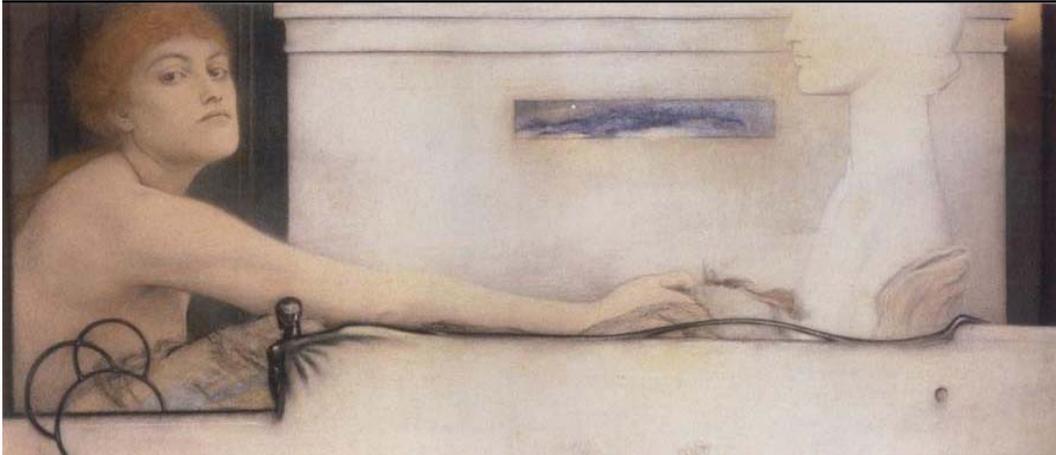


Abb. 23: Fernand Khnopff, *L'offrande* (*Das Opfer* bzw. *Die Opfergabe*), 1891, Pastell auf Papier, 31, 2 x 71, 2, in einer blauen Kartusche im Hintergrund schlecht lesbar: NEVER MORE. Dauerleihgabe an das Museum of Modern Art, New York. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 24: Fernand Khnopff, *Profil*, 1898, Tinte und Bleistift auf Papier. Privatsammlung, Paris. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 25: Fernand Khnopff, *The Hour*, (*Die [letzte] Stunde*), 1891, Bleistift, Weiß- und Rothöhlungen auf Papier, 22, 7 x 11, 7, Widmung und Monogramm oben in der Mitte: to F. N. / L. G. / FK (ineinander verschlungen). Privatsammlung, Brüssel. Vielleicht auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 ausgestellt.

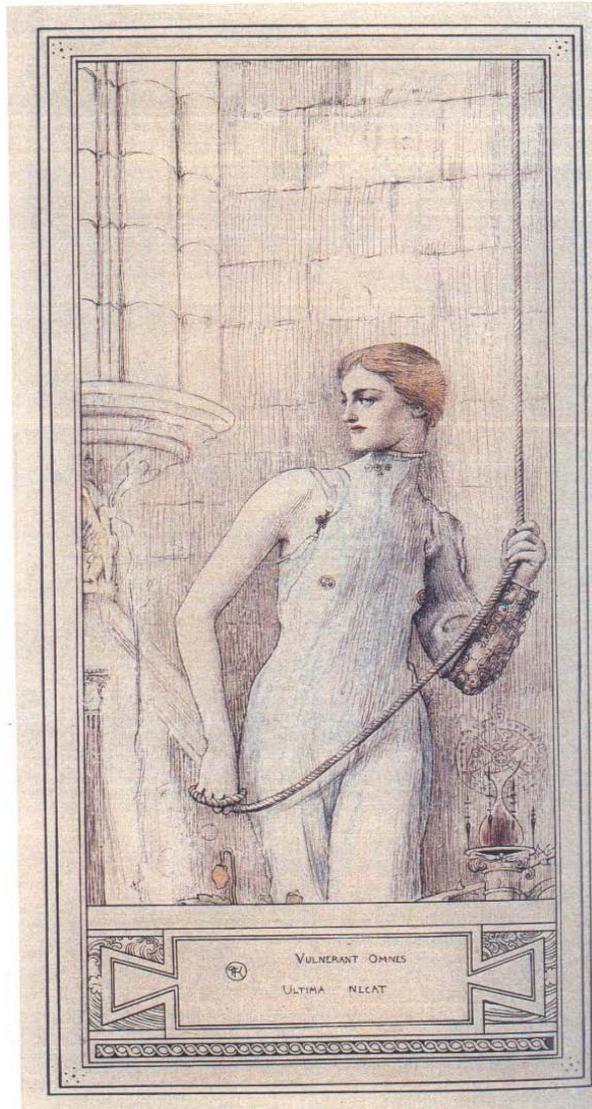


Abb. 26: Fernand Khnopff, *The Hour*, (*Die [letzte] Stunde*), 1891, Bleistift, Tinte und Pastell auf Papier, 29,3 x 13, 7, Monogramm und Aufschrift in einer Kartusche unter der Zeichnung: FK (ineinander verschlungen) VULNERANT OMNES/ULTIMA NECAT. Grafische Sammlung des Kunsthhauses Zürich, Zürich. Vermutlich ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898.



Abb. 27: Fernand Khnopff, *The Hour*, (Die [letzte] Stunde), 1898, Zeichnung, Aufschrift in einer Kartusche unter der Zeichnung: VULNERANT OMNES/ULTIMA NECAT. Heute verschollen. Abgebildet in *Ver Sacrum* 1898. Vielleicht auf der ersten *Secessions-*Ausstellung 1898 ausgestellt.



Abb. 28: Fernand Khnopff, *Masque de jeune femme anglaise* (*Maske einer jungen Engländerin*), 1891, polychromierter Gips, 40,5 x 21,5 x 18. Monogramm unten links, auf der Basis: FK (ineinander verschlungen), in einem dreiblättrigen Kleeblatt. Königlich-Belgische Kunstmuseen, Brüssel. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 29: Fernand Khnopff, *Buste de marbre*, (*Marmorbuste* oder auch *Eine junge Engländerin*), 1898, polychromierter Marmor, 45 x 28 x 17, Monogramm auf der Basis: FK (ineinander verschlungen), Signatur auf der Rückseite: F. KHNOFFF. Privatsammlung. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und auf der achten *Secessions*-Ausstellung 1900.

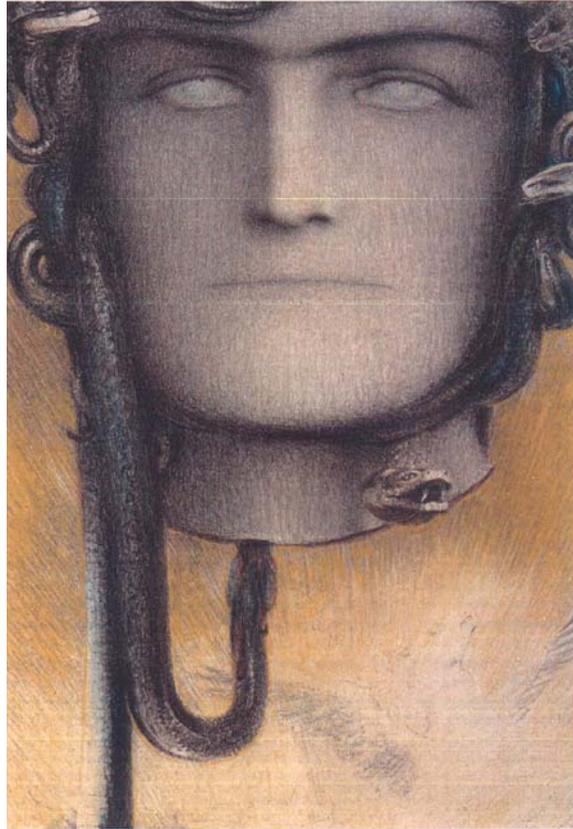


Abb. 30: Fernand Khnopff, *Le sang de Méduse* oder *Tête de Méduse* (*Blut der Medusa* bzw. *Medusen-Haupt*), 1898, Farbstift auf Papier, 21, 2 x 13, 4. Privatsammlung. Eine Version davon war auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 ausgestellt.



Abb. 31: *Un masque* (*Maske*), 1897, polychromierter Gips, 18,5 x 6,5. Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Hier allerdings eine Fotografie des Werks von Arsène Alexandre, anschließend gehöht, 1897, 29, 2 x 21, 5. Kupferstichkabinett der Königlichen Bibliothek Albert I., Brüssel. Die Gipsversion war auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 ausgestellt und in *Ver Sacrum* 1898 abgebildet.



Abb. 32: Fernand Khnopff, *Les lèvres rouges (Rote Lippen)*, 1897, Blei-, Farb- und Wachsstift auf Fotopapier, 25, 2 x 17,2. Privatsammlung, Brügge. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 33: Fernand Khnopff, *Vivien, Idyll of the King (Vivien bzw. Halbfigur einer Nymphe)*, 1896, polychromierter Gips auf vergoldetem Holzsockel, Höhe: 99 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.

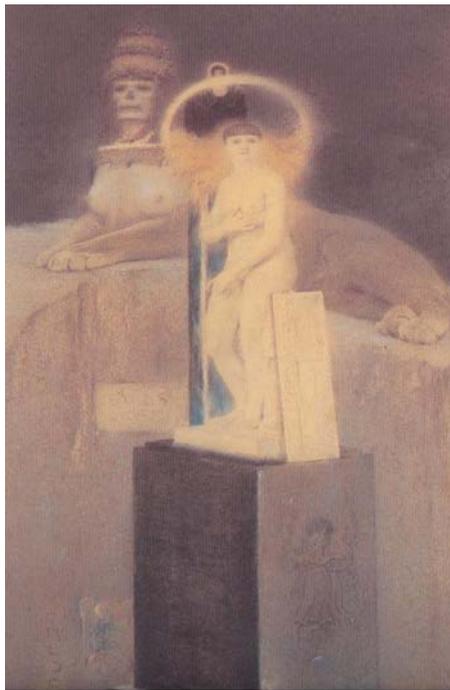


Abb. 34 : Fernand Khnopff, *D'après Joséphin Péladan. Le vice suprême* oder *Venus* (Nach Joséphin Péladan. *Das höchste Laster* bzw. *Venus*), 1885, Pastell, Bleistift, Kohle und Weißhöhlungen auf Papier, 23 x 12,2. Privatsammlung, Brüssel. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.

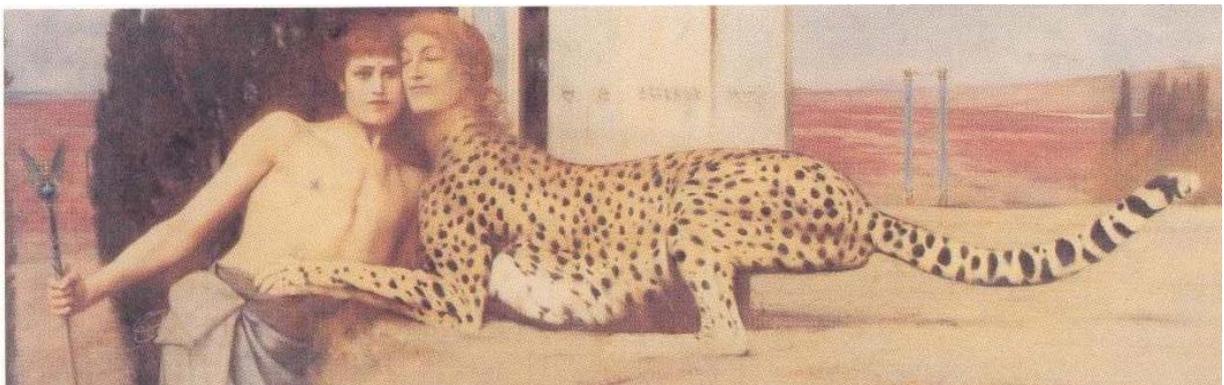


Abb. 35: Fernand Khnopff, *Des Caresses* (Liebkosungen), 1896, Öl auf Leinwand, 50, 5 x 150, Signatur und Datum unten rechts: FERNAND KHNOPFF 1896. Königlich-Belgische Kunstmuseen, Brüssel, Inv. 6768. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898.



Abb. 36: Fernand Khnopff, *La défiance (Der Argwohn)*, 1897, Aquarell. Aufbewahrungsort unbekannt. Vermutlich verschollen. Ausgestellt auf der ersten *Secessions-* Ausstellung 1898 und abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 37: Fernand Khnopff, *Isolement (Abgeschiedenheit)*: **Links:** *Acrasia*, 1890 - 1894, Kohle und Weißhöhungen auf Papier, 150 x 43, Signatur unten links: FERNAND KHNOPFF. Sammlung der französischen Gemeinschaft Belgiens, Dauerleihgabe im Museum für zeitgenössische Kunst, Lüttich. **Mitte:** *La Solitude* oder *L'Isolement (Einsamkeit)*, 1890 - 1891: Pastell und Wachs auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 150 x 43, Monogramm unten links: FK (ineinander verschlungen) in einem Rechteck. Stiftung Neumann, Gingsins. **Rechts:** *Britomart*, 1890 - 1894, Kohle und Weißhöhungen auf Papier, 150 x 43, Signatur und Datum unten rechts: FERNAND KHNOPFF 1894. Sammlung der französischen Gemeinschaft Belgiens, Dauerleihgabe im Museum für zeitgenössische Kunst, Lüttich. Der Mittelteil (*La Solitude*) war auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898 ausgestellt und in *Ver Sacrum* 1898 abgebildet.



Abb. 38: Fernand Khnopff, *Hirsute Adornments and their lore (Borstige Verzierungen und ihre Verschlingung)*, 1894, Zeichnung, Monogramm und Datum oben rechts: FK (ineinander verschlungen) 9/4, Aufschrift in einer Kartusche: HIRSUTE ADORNMENTS AND THEIR LORE. Aufbewahrungsort unbekannt. Ausgestellt auf der ersten *Secessions*-Ausstellung 1898.



Abb. 39: Fernand Khnopff, *L'encens (Weihrauch)*, 1898, Pastell und Kohle auf Papier, 89 x 29, 5, Signatur und Monogramm unten rechts: FERNAND KHNOPFF, FK (ineinander verschlungen). Museum für Schöne Künste, Gent. Vermutlich auf der zweiten *Secessions*-Ausstellung 1898 ausgestellt. Vielleicht auch auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung 1900 ausgestellt.



Abb. 40: Fernand Khnopff, *L'encens (Weihrauch)*, 1898, Öl auf Leinwand, 86 x 50, Musée d'Orsay, Paris. Vielleicht auf der zweiten *Secessions*-Ausstellung 1898 ausgestellt. Vermutlich auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung 1900 ausgestellt.

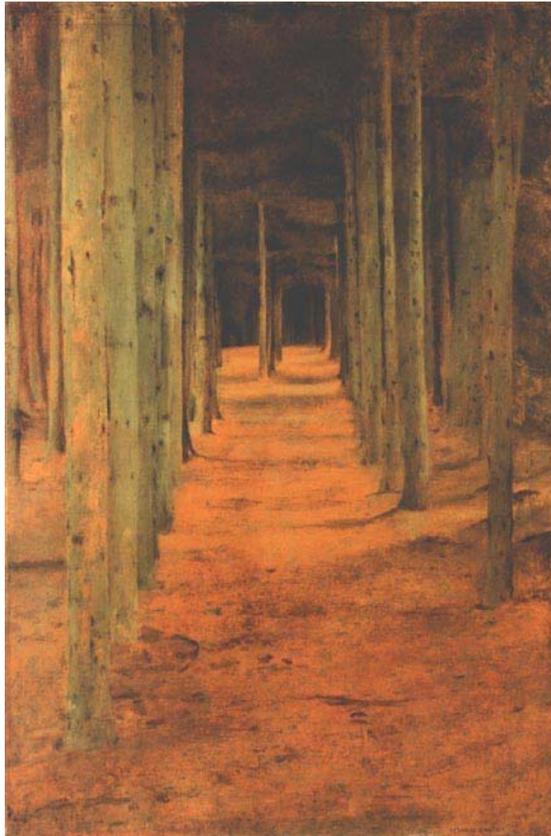


Abb. 41: Fernand Khnopff, *À Fosset. Sous les sapins* (In Fosset. Unter den Tannen oder auch Unter den Fichten) bzw. *Dans la forêt (Im Wald)*, 1894, Öl auf Leinwand, 65, 5 x 44, Signatur unten rechts: FERNAND KHNOPFF. Königlich-Belgische Kunstmuseen, Brüssel, Inv. Nr. 12086. Ausgestellt auf der zweiten *Secessions*-Ausstellung 1898.



Abb. 42: Fernand Khnopff, *Acrasia. The Faerie Queen (Acrasia. Die Feenkönigin)*, 1897, Öl auf Leinwand, 150, 8 x 45, Signatur unten in der Mitte: FERNAND KHNOPFF. Privatsammlung. Ausgestellt auf der zweiten *Secessions-*Ausstellung 1898.



Abb. 43: Fernand Khnopff, *Britomart. The Faerie Queen (Britomart. Die Feenkönigin)*, 1897, Öl auf Leinwand, 150, 8 x 44, 5, Signatur unten rechts: FERNAND KHNOPFF. Privatsammlung. Ausgestellt auf der zweiten *Secessions-*Ausstellung 1898.

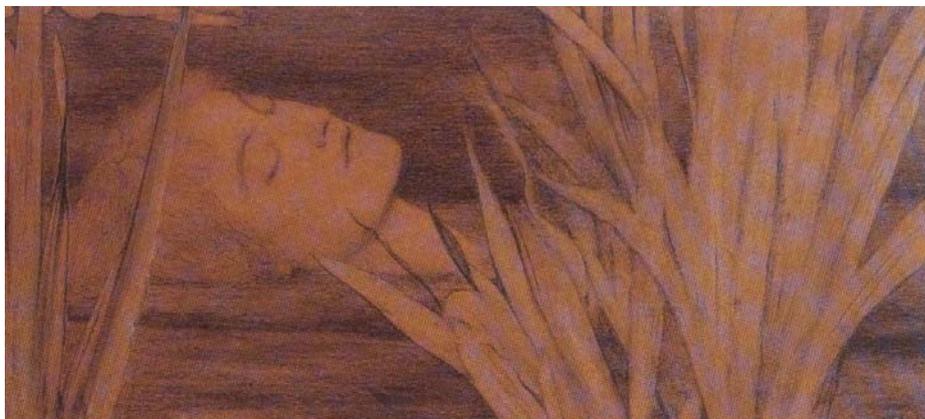


Abb. 44: Fernand Khnopff, *Iris* (Frontispiz für Pol de Mont), 1894, Zeichnung. Grafische Galerie, Tokyo. Ausgestellt auf der fünften *Secessions-*Ausstellung 1899/ 1900.



Abb. 45: Fernand Khnopff, *Le petit sceptre* (*Das kleine Szepter*), 1899, unbekannte Technik. Aufbewahrungsort unbekannt. Ausgestellt auf der fünften *Secessions-*Ausstellung 1899/ 1900.

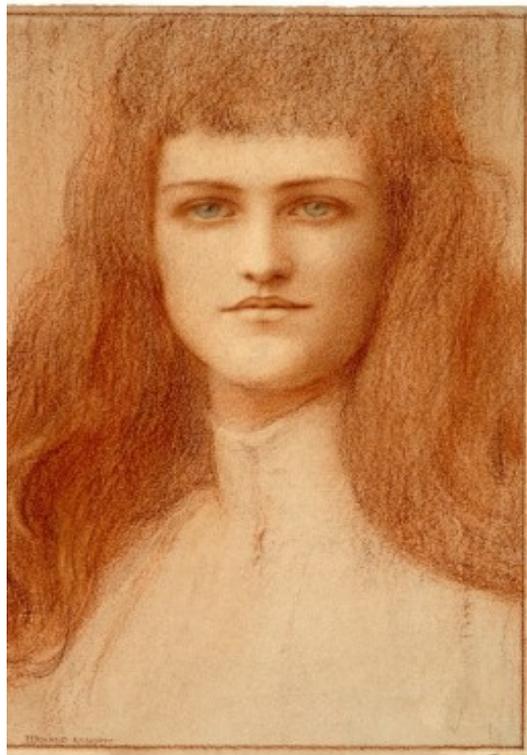


Abb. 46: Fernand Khnopff, *Une tête de jeune fille anglaise* (*Haupt einer jungen Engländerin* oder auch *Bildnis eines Mädchens mit langen Haaren* bzw. *Gesicht einer jungen Engländerin*), 1895. Röteln, dunkelbraune und blaue Kreide auf Papier, teilweise gewischt, 40,8 x 26, 6, Signatur links oben: FERNAND KHNOPFF. War in Besitz Kaiser Franz Josephs. Heute in der Grafischen Sammlung der Albertina Wien, Inv. Nr. 24879. Ausgestellt auf der fünften *Secessions-*Ausstellung 1899/ 1900.



Abb. 47: Fernand Khnopff, *Un page* (*Ein Page*), 1899, Öl auf Holz, 18, 2 x 12, 9, Monogramm oben rechts: FK (ineinander verschlungen), undatiert. Privatsammlung. Ausgestellt auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung 1900.

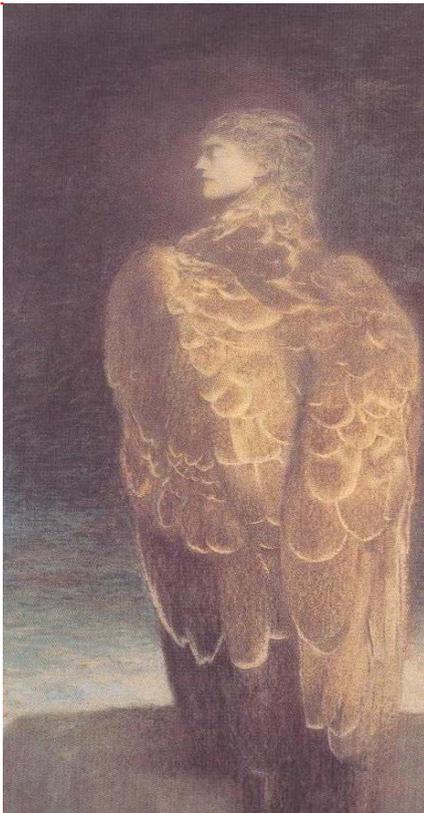


Abb. 48: Fernand Khnopff, *Sleeping Medusa* (*Schlafende bzw. Schlummernde Medusa*), 1896, Pastell auf Papier, 72 x 29. Signatur und Datum unten links: FERNAND KHNOFFF/ 1896, Privatsammlung, München. Ausgestellt auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung 1900.

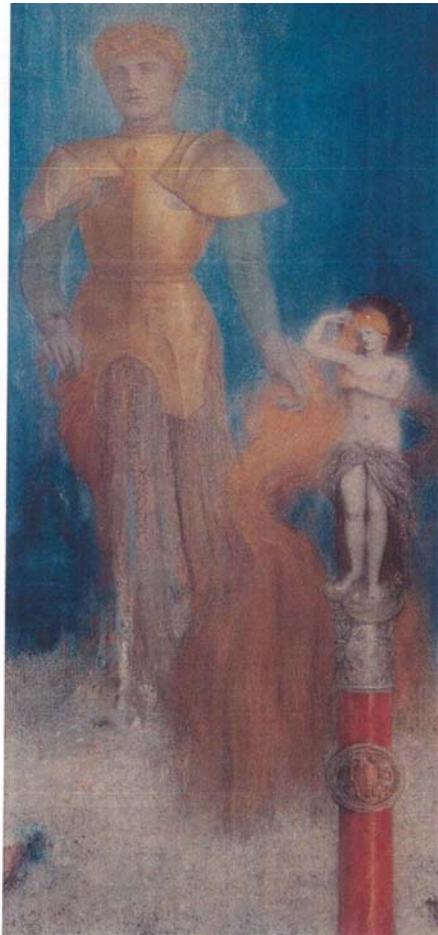


Abb. 49: Fernand Khnopff, *Victoria*. *Comme des flammes les longs cheveux roux léchaient...* (*Victoria. Wie Flammen leckten die langen roten Haare...*), 1892, Pastell auf Papier, 70,5 x 28,5, Monogramm unten links: FK (ineinander verschlungen), in einem dreiblättrigen Kleeblatt, Aufschrift auf dem Passepartout. Privatsammlung. Ausgestellt auf der siebenten *Secessions*-Ausstellung 1900.



Abb. 50: Fernand Khnopff, *Une violoniste* (*Violinspielerin*), 1898, Pastell auf Papier, auf Leinwand geleimt, 73 x 60, Signatur unten links: Fernand Khnopff, undatiert. Privatsammlung. Ausgestellt auf der achten *Secessions*-Ausstellung 1900.

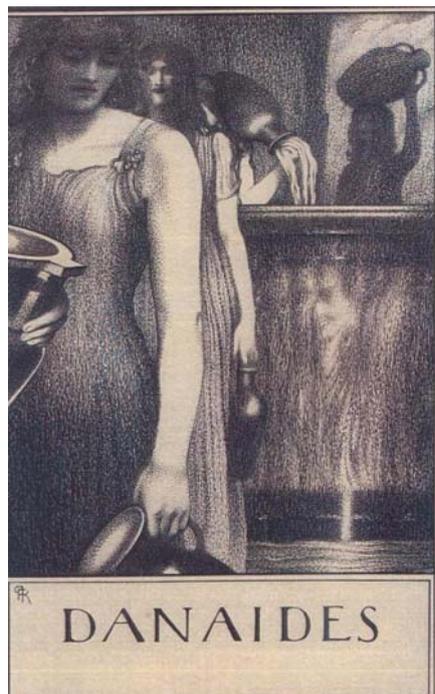


Abb. 51: Fernand Khnopff, *Danaïdes* (*Danaiden*), 1892, Tusche und Weißhöhlungen auf Papier, 29 x 18, Monogramm und Aufschrift in einer Kartusche unten: FK (ineinander verschlungen) DANAIDES. Privatsammlung. Ausgestellt auf der achten *Secessions*-Ausstellung 1900.



Abb. 52: Fernand Khnopff, *Étude de cheveux* (*Haarstudie*), 1899, Kaltnadelradierung, 24,2 x 17. Kupferstichkabinett der Königlichen Bibliothek Albert I., Brüssel. Ausgestellt auf der 39. *Secessions*-Ausstellung 1911/1912?



Abb. 53: Fernand Khnopff, *Le voile* (*Der Schleier*), ca. 1887, Bleistift auf Papier, 40 x 21. Art Institute, Chicago. Ausgestellt auf der 39. *Secessions*-Ausstellung 1911/1912?

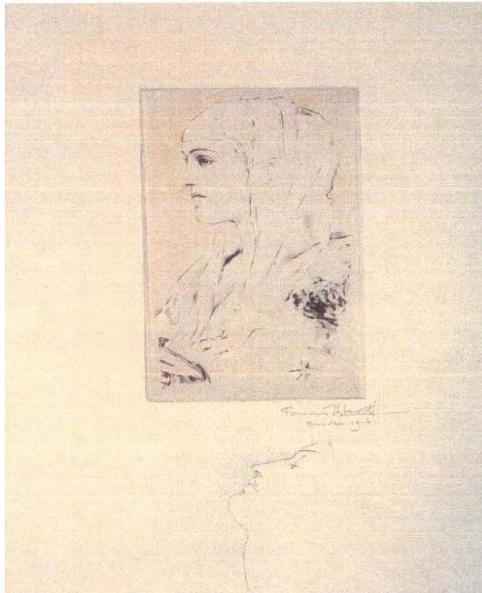


Abb. 54: Fernand Khnopff, *Un voile. Profil* (Ein Schleier. Profil), 1902, Kaltnadel-radierung auf Papier mit Farbstift gehöht, 17, 7 x 10. Signatur, Ort und Datum unten rechts: Fernand Khnopff/ Bruxelles 1916. Im Rand unter dem Abzug Zeichnung mit dem Conté-Bleistift, mit Farbstift gehöht. Kupferstichkabinett der Königlichen Bibliothek Albert I., Brüssel. Ausgestellt auf der 39. *Secessions*-Ausstellung 1911/1912?



Abb. 55: Fernand Khnopff, *En/ Un souvenir* (Im/ Ein Andenken), 1901, Kaltnadel-radierung auf Papier, 30 x 20. Signatur unter dem Abzug: Fernand Khnopff, Kupferstichkabinett der Königlichen Bibliothek Albert I, Brüssel. Ausgestellt auf der 39. *Secessions*-Ausstellung 1911/1912?

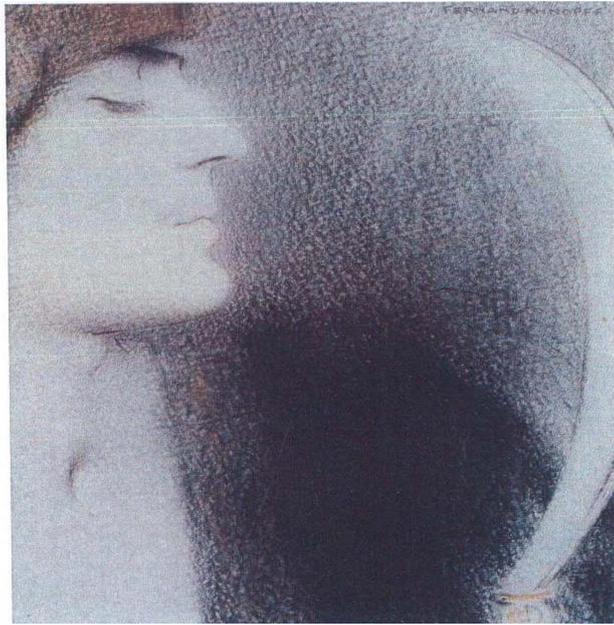


Abb. 56: Fernand Khnopff, *Sire Halewyn*, oder *La Légende de Sire Halewyn* (*Sire Halewyn* od. *Légende von Sire Halewyn*), ca. 1903, Bleistift und Gelb-, Braun- und Rothöhungen auf Papier, 14,3 x 10,4, Signatur oben rechts: FERNAND KHNOPFF, undatiert. Peter Marino, New York.

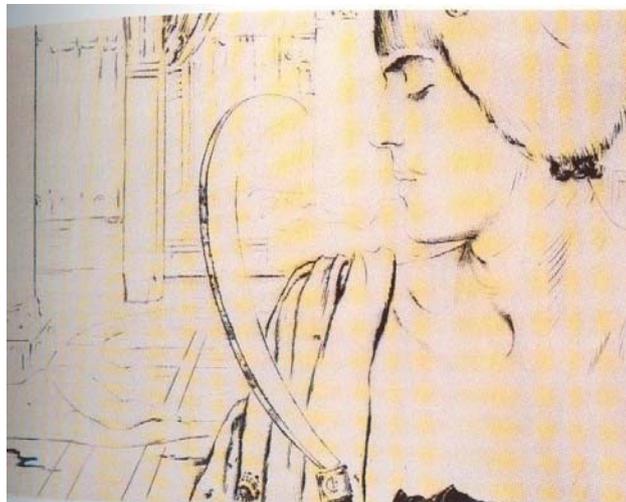


Abb. 57: Fernand Khnopff, *Sire Halewyn* oder *Légende de Sire Halewyn* (*Légende von Sire Halewyn*), 1903, Kaltnadelradierung, 17 x 24,2, Inschrift unten rechts: Sté/ AQVAF/ BELGES. Privatsammlung. Ein Exemplar im Kupferstichkabinett der Königlichen Bibliothek Albert 1., Brüssel. Inv. F 18744. Ausgestellt auf der 39. *Secessions*-Ausstellung 1911/1912?



Abb. 58: Fernand Khnopff, *Tintagiles tenant la main de sa soeur Ygraine* (*Tintagiles an der Hand seiner Schwester Ygraine*), 1898. Pastell auf Papier. Signatur unten rechts: FERNAND KHNOPFF, undatiert. Aufbewahrungsort unbekannt. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 59: Fernand Khnopff, *Ygraine à la porte* (*Ygraine an der Tür*), 1898, Pastell und Weißhöhungen auf Papier, 23 x 39. Signatur unten rechts: FERNAND KHNOPFF, undatiert. Wolf Uecker, Lausanne. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.

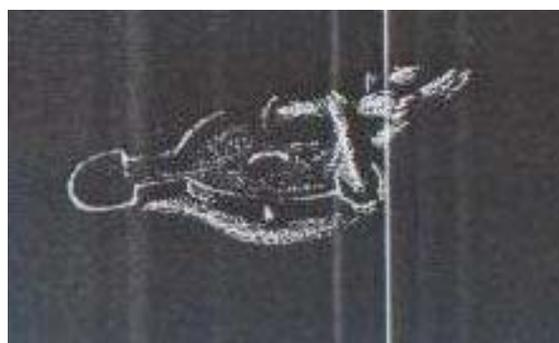


Abb. 60: Fernand Khnopff, *Lampe à huile* (*Öllampe*), 1898, Pastell auf Papier. Signatur unten rechts: FERNAND KHNOPFF, undatiert. Aufbewahrungsort unbekannt. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.

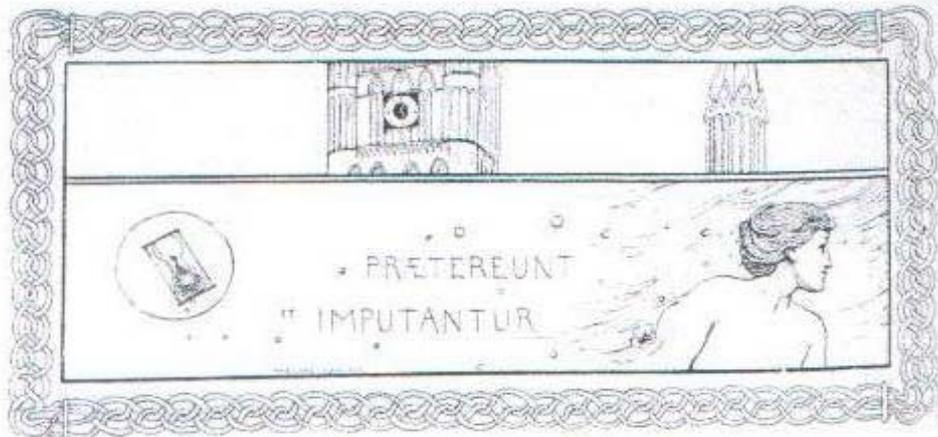


Abb. 61: Fernand Khnopff, *Praeterunt et Imputantur* (Sie verstreichen und werden uns angerechnet), 1894, Zeichnung. Signatur unten links: FERNAND KHNOFF. Aufschrift unten in der Mitte: PRAETERUNT/ ET IMPUTANTUR. Abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.

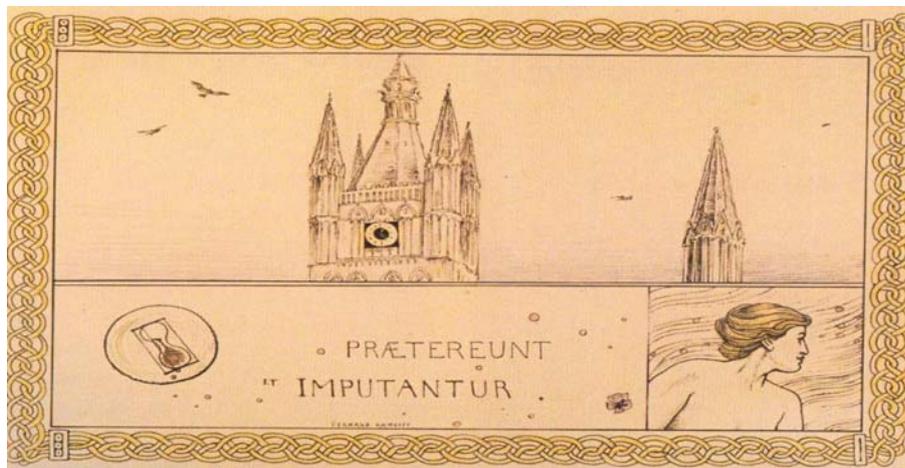


Abb. 62: Fernand Khnopff, *Praeterunt et Imputantur* (Sie verstreichen und werden uns angerechnet), Originalversion, 1894, Tinte und Farbstift auf Papier, 17,6 x 20, 7, Signatur unten in der Mitte: FERNAND KHNOFF, Aufschrift unten in der Mitte: PRAETERUNT/ ET IMPUTANTUR, Privatsammlung.



Abb. 63: Fernand Khnopff, *La poésie de Stéphane Mallarmé* (Die Poesie von Stéphane Mallarmé oder auch *Den Blumen lauschen*), 1895, Bleistift und Farbstift auf Karton, 29,5 x 10,5, Signatur unten in der Mitte: FERNAND KHNOPFF, kleeblattförmiges Monogramm auf dem Passepartout: FK, Privatsammlung, Brüssel. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.

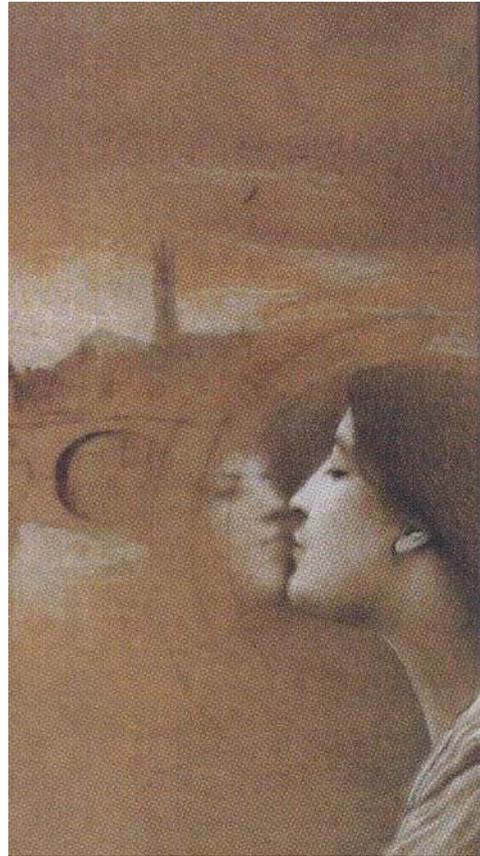


Abb. 64: Fernand Khnopff, *Avec Grégoire Leroy. Mon cœur pleure d'autrefois* (Mit Grégoire Leroy. Mein Herz weint um die Vergangenheit), 1889, Schwarzer Bleistift, Kreide und Farbstift auf graublauem Papier, 23, 5 x 14, 5. Hearn Family Trust., New York. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.

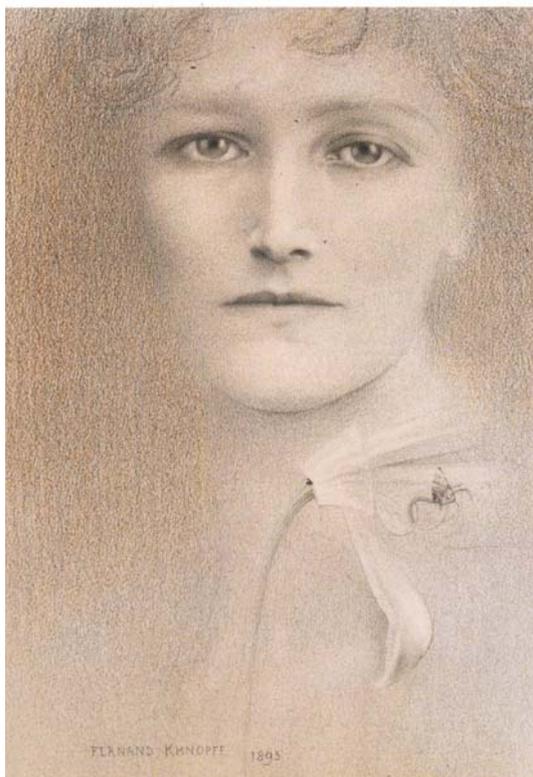


Abb. 65: Fernand Khnopff, *Diffidence* (*Argwohn* od. auch *Lilie*), 1893, Bleistift und Farbstift auf Papier, 25, 5 x 17, 5, Signatur und Datum unten links: FERNAND KHNOPFF 1893. Privatsammlung. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.

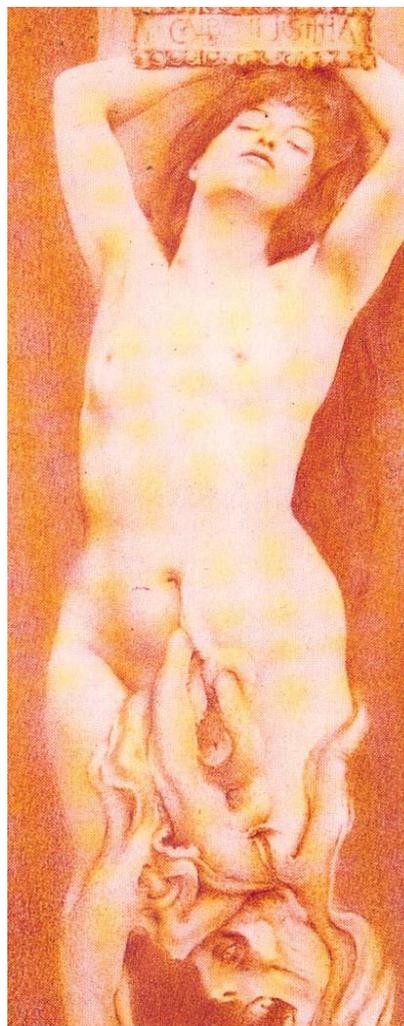


Abb. 66: Fernand Khnopff, *Avec Joséphin Péladan. Istar* (Mit Joséphin Péladan. *Istar*), 1888, Frontispiz für Joséphin Péladan, Röteln auf Papier, 16, 5 x 7. Privatsammlung. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 67: Fernand Khnopff, *Avec Verhaeren. Un ange (Mit Verhaeren. Ein Engel)*, Bleistift und Weißhöhungen auf Papier, 33,1 x 19, 8. Privatsammlung. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.

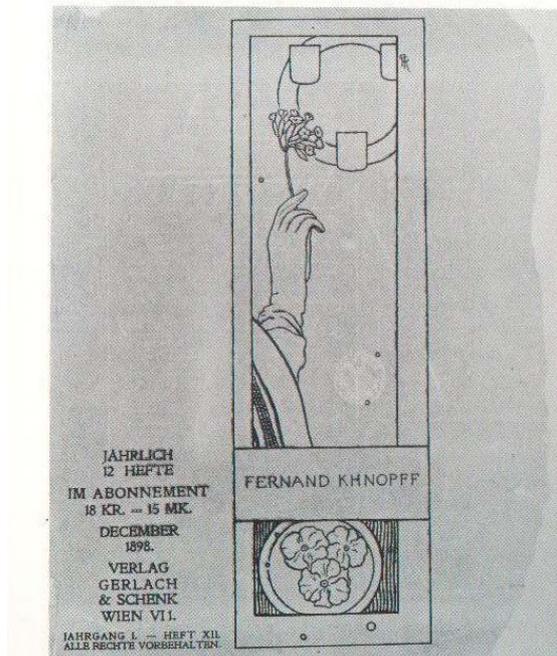


Abb. 68: Fernand Khnopff, *Titelblatt* von *Ver Sacrum* 1898, 1898, Zeichnung. Monogramm unten rechts: FK (ineinander verschlungen), Aufschrift in einer Kartusche: FERNAND KHNOPFF.

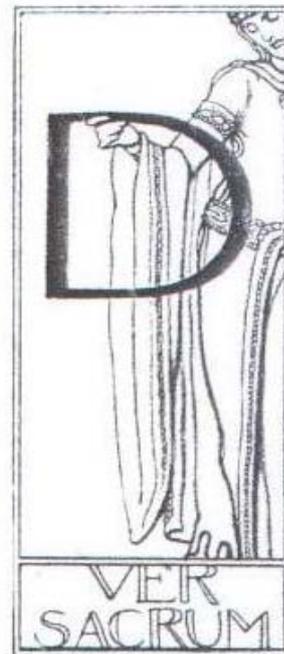


Abb. 69: Fernand Khnopff, *Initiale D*, Zeichnung für *Ver Sacrum* 1898, unsigniert, undatiert. Aufschrift unten in einer Kartusche: VER/SACRUM.

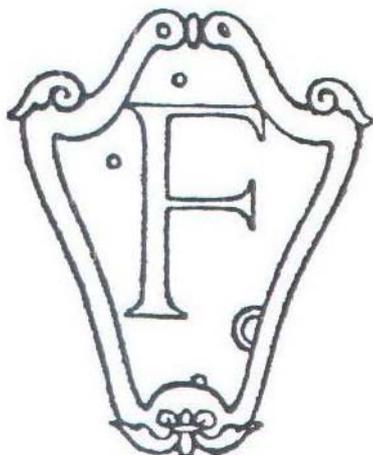


Abb. 70: Fernand Khnopff, *Initiale F*, Zeichnung für *Ver Sacrum* 1898, unsigniert, undatiert.



Abb. 71: Fernand Khnopff, *Exlibris des Herausgebers Edmond Deman*, ca. 1887, Tusche auf Papier, 17, 15, 5, Monogramm unten rechts: FK (ineinander verschlungen) in einem halben Kreis, Privatsammlung. Abgebildet in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 73: Fernand Khnopff, *Exlibris: Mihi*, 1892, Tusche auf Papier, 8,1 x 5, 4, Aufschrift auf dem Passepartout: MIHI, Kupferstichkabinett der Königlichen Bibliothek Albert I., Brüssel.



Abb. 72: Fernand Khnopff, *Exlibris: On n'a que soi*, (Man hat nur sich selbst), 1892, Tusche auf Papier, 8 x 6, Signatur und Datum unten links: FERNAND KHNOPFF 92, Aufschrift in einer Kartusche unten: ON N' A QUE SOI, Kupferstichkabinett der Königlichen Bibliothek Albert I., Brüssel. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 74: Fernand Khnopff, *Claribella* (Frontispiz für Pol de Mont), 1893, Zeichnung, Signatur und Datum unten links: FERNAND KHNOPFF 1893. Aufbewahrungsort unbekannt. Abbildung in *Ver Sacrum* 1900.



Abb. 75: Fernand Khnopff, *Portrait de L' Impératrice Elisabeth d' Autriche* oder *L' Impératrice* (Porträt der Kaiserin Elisabeth), 1899, Bleistift auf Papier, 37, 2 x 31, 5, Monogramm unten rechts: FK (ineinander verschlungen), Aufschrift unten in der Mitte: 1837 – 1898, auf der Rückseite Signatur, Ort und Datum: Fernand Khnopff/ Bruxelles 1899. Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

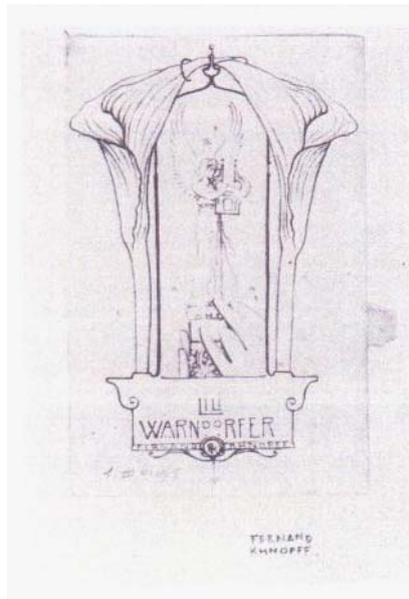


Abb. 76: Fernand Khnopff, *Exlibris für Lili Warndorfer* bzw. *Waerndorfer*, ca. 1899, Zeichnung, Signatur und Monogramm unten in der Mitte: FERNAND FK (ineinander verschlungen, in einem Kreis) KHNOPFF. Aufschrift unten im Zentrum: LILI/WARNDORFER. Signatur unten rechts: FERNAND/KHNOPFF, undatiert. Unbekannte Sammlung.



Abb. 77: Josef Engelhart, *Loge im Sophiensaal*, 1903, Öl auf Leinwand, 100 x 95, Datum und Signatur rechts unten: 1903 Engelhart, Wien Museum, Wien. Inv. Nr. 45.641.

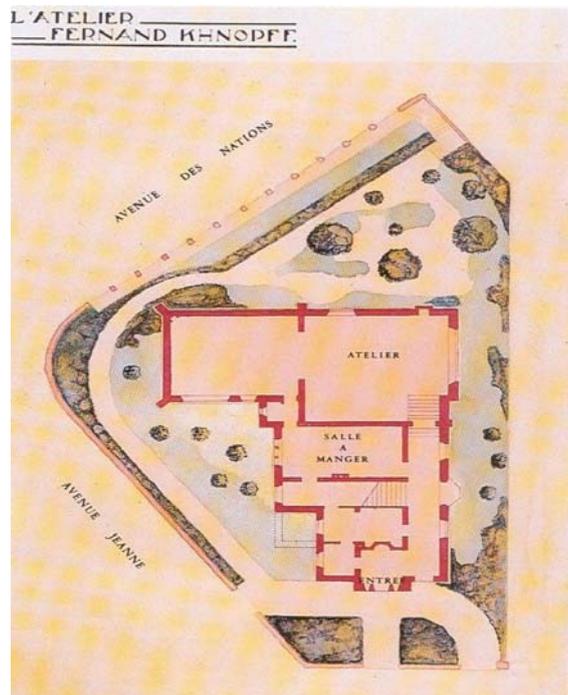


Abb. 78: Grundriss der *Villa Knopff* mit umgebendem Garten, 1899 - 1902, Avenue des Courses 41, Brüssel, . (Zeichnung von Patrice Neinrinck)

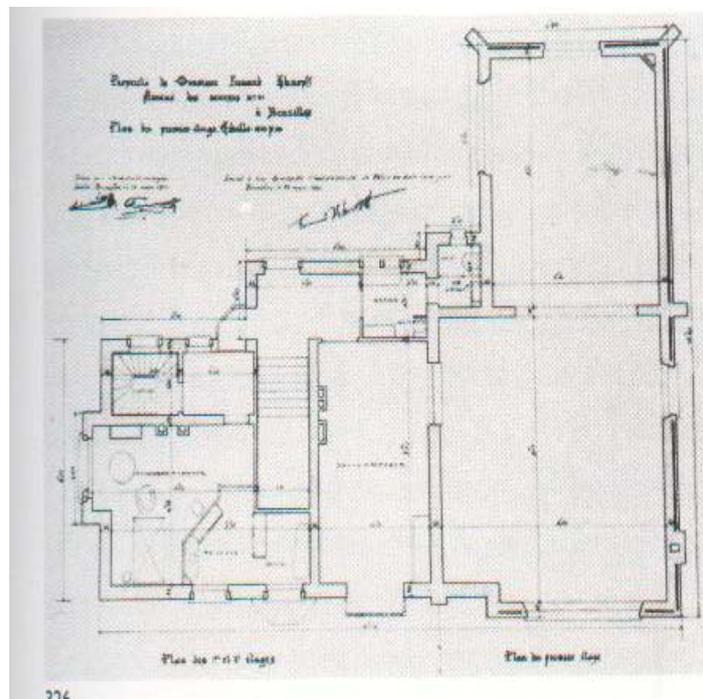


Abb. 79: Edmond Pelseneer und Fernand Knopff, Grundriss des ersten und zweiten Stocks der *Villa Knopff*, 1899 - 1902. Archiv der Stadt Brüssel, Dossier-9666.

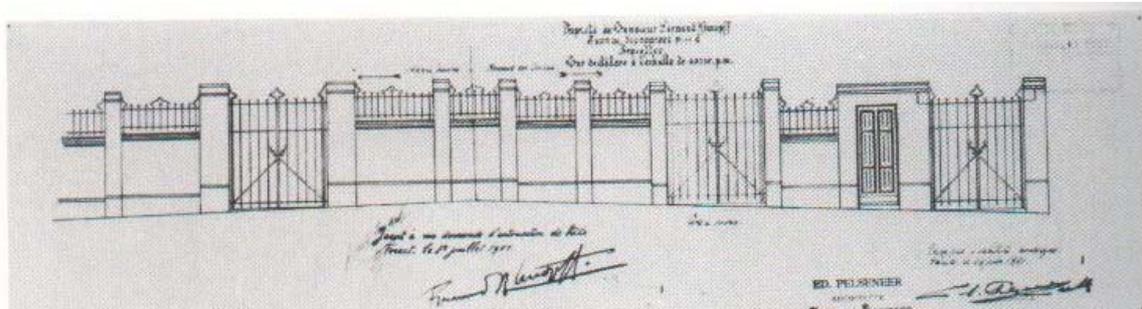


Abb. 80: Edmond Pelsener und Fernand Khnopff, Plan der Umfassungsmauer der *Villa Khnopff*, 1899 - 1902. Archiv der Stadt Brüssel, Dossier-9666.



Abb. 81: Josef Hoffmann, *Doppelhäuser Koloman Moser und Carl Moll*, 1900 - 1901. Hohe Warte, Steinfeldgasse 6, 1190 Wien.

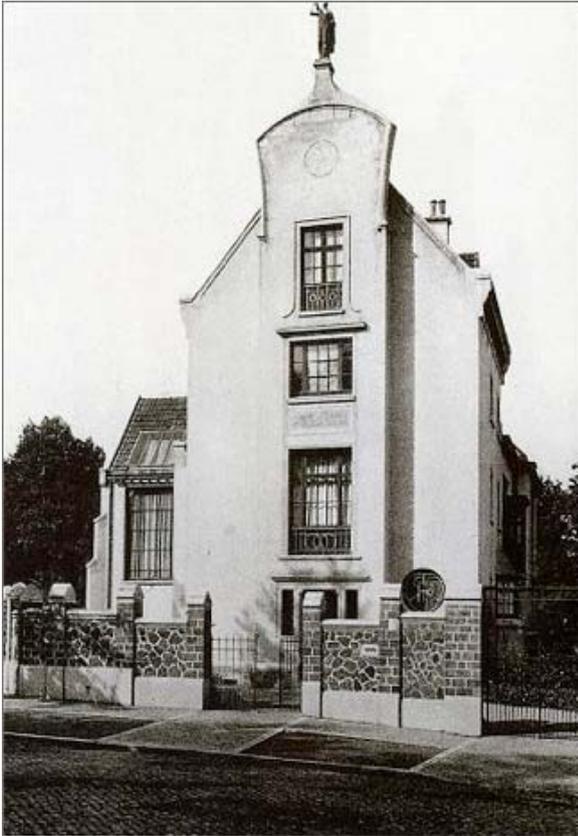


Abb. 82: Edmond Pelseneer und Fernand Knopff, Fassade der *Villa Knopff*, 1899 - 1902, 1937 zerstört. Foto aus dem Archiv der Stadt Brüssel, Dossier-9666.

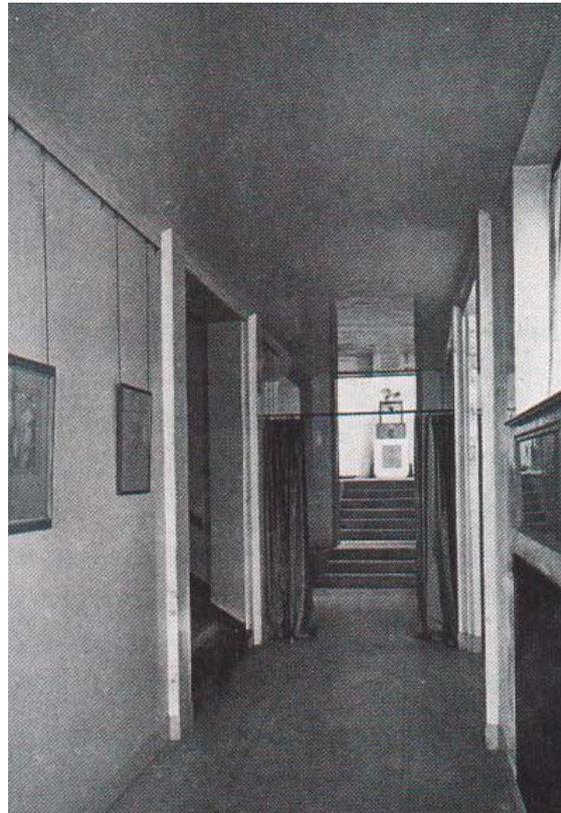


Abb. 83: Edmond Pelseneer und Fernand Knopff, *Villa Knopff*, 1899 - 1902, 1937 zerstört. Innenansicht des Erdgeschoßes: Korridor.



Abb. 84: Edmond Pelseneer und Fernand Knopff, *Villa Knopff*, 1899 -1902, 1937 zerstört, *Salon bleu* (Blauer Salon) mit dem Porträt von Marguerite Knopff, davor ein kleiner Altar mit einem Tennisschläger von *Memories*.



Abb. 85: Edmond Pelseneer und Fernand Knopff, *Villa Knopff*, 1899 - 1902, 1937 zerstört, *Salon blanc* (Weißer Salon), über dem Kamin eine Reproduktion von *The Wheel of fortune* (Glücksrad) von Edward Burne-Jones.

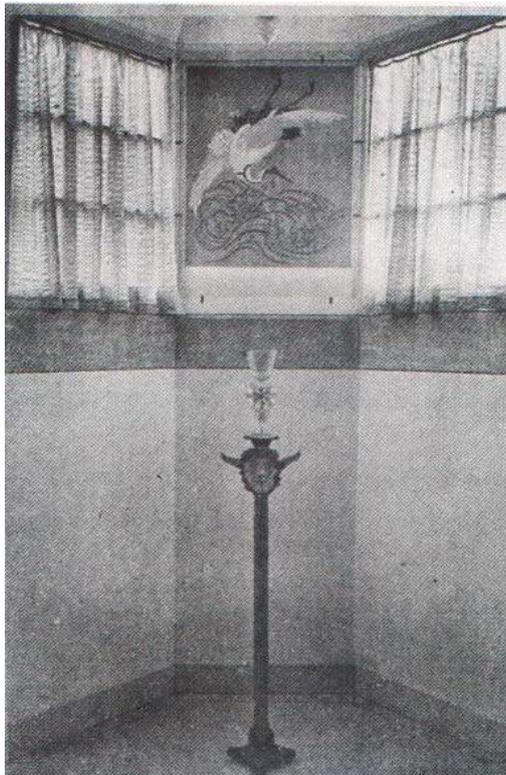


Abb. 86: Edmond Pelseneer und Fernand Knopff, *Villa Knopff*, 1899 - 1902, 1937 zerstört, polygonale Nische mit dem Werk *Un masque (Eine Maske)*. Dahinter an der Wand ein japanisierender Vogel, der an Whistlers Dekoration des *Peacock Room (Pfaunzimmer)* erinnert.



Abb. 87: Josef Hoffmann, *Ver Sacrum-Zimmer*, gestaltet für die erste *Secessions-*Ausstellung 1898 im Gebäude der Gartenbaugesellschaft, Parkring 12, 1010 Wien.

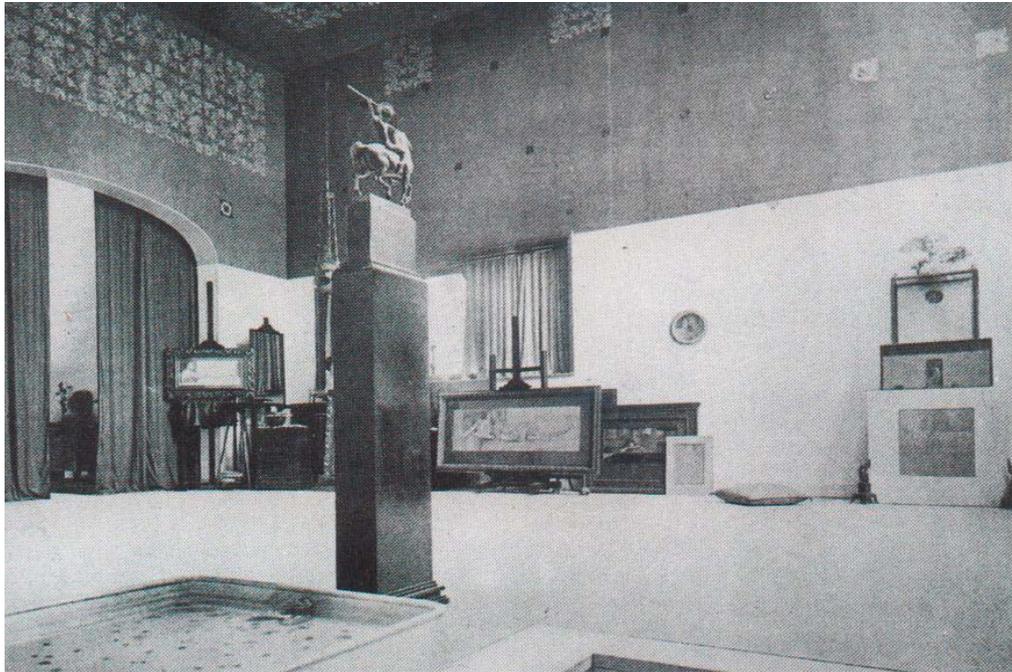


Abb. 88: Edmond Pelseneer und Fernand Knopff, *Villa Knopff*, 1899 - 1902, 1937 zerstört, Atelier im ersten Stock. Im Zentrum eine Skulptur von Franz Stuck. Hinten rechts der *Hypnos*-Altar, Links daneben die Gemälde *I lock my door upon myself* (*Ich schließe mich selbst ein*), *Des Caresses* (*Liebkosungen*) und *Offrande* (*Die Opfergabe* bzw. das *Opfer*).



Abb. 89: Fernand Knopff im Atelier seiner Villa, am Bild *Avec Verhaeren. Un ange* (*Mit Verhaeren. Ein Engel*) malend.



Abb. 90: Edmond Pelseneer und Fernand Khnopff, *Villa Knopff*, 1899 – 1902, Atelier im ersten Stock. Einheitlicher Ornamentfries. Im Zentrum des Bodens ein goldener Kreis. Links dahinter das Werk *Avec Verhaeren. Un ange (Mit Verhaeren. Ein Engel)*, rechts die Werke *Offrande (Opfergabe)* und *Des Caresses (Liebkosungen)*.

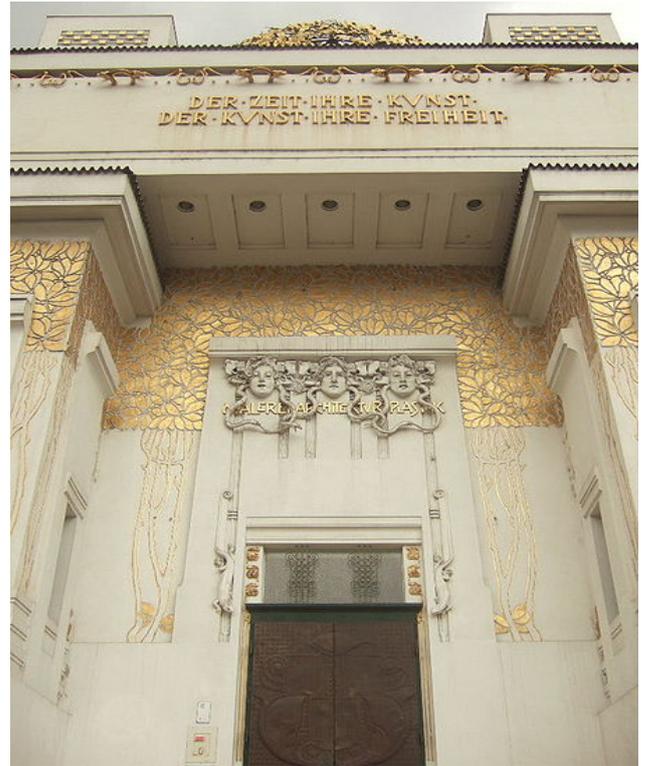


Abb. 91: Josef Maria Olbrich, *Gebäude der Wiener Secession*, Friedrichsstraße 12, 1010 Wien, 1898. Haupteingang mit goldenem Ornamentfries, darüber die goldene Kuppel.

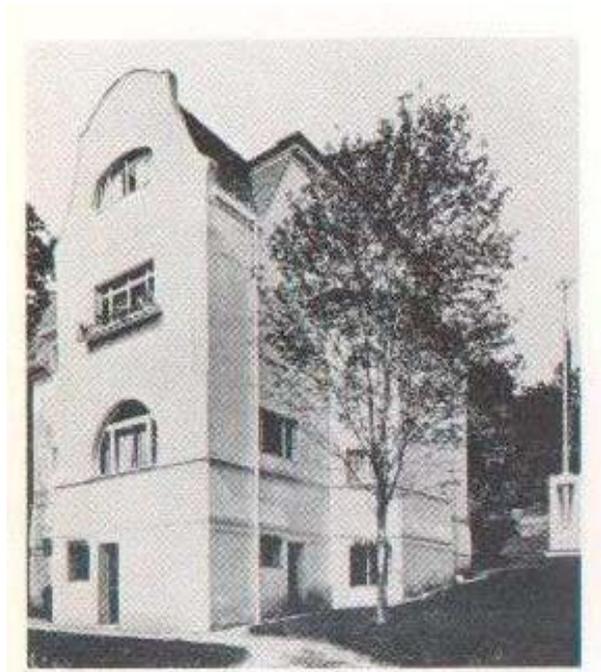


Abb. 92: Joseph Maria Olbrich, *Villa des Dr. Stöhr*, 1899, Kremser Gasse 41, St. Pölten. Zeichnung publiziert in *Ver Sacrum* 1899.

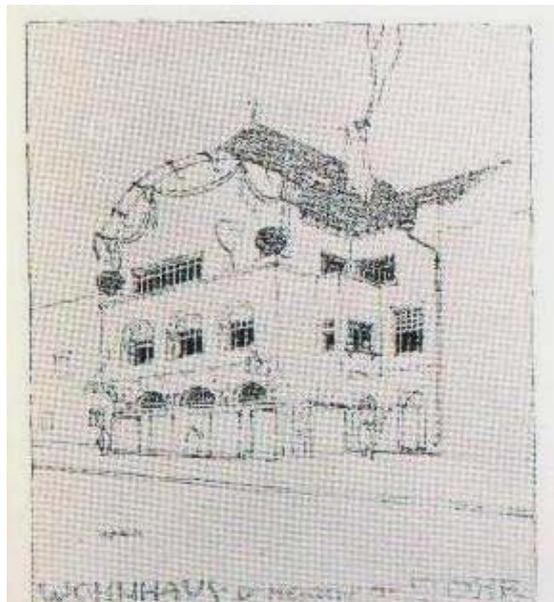


Abb. 93: Joseph Maria Olbrich, *Villa Glückert I*, 1900, Mathildenhöhe, Alexandraweg 28, Darmstadt.



Abb. 94: Joseph Maria Olbrich, *Villa Hermann Bahr*, 1899 - 1900. Winzerstraße 22, 1130 Wien. Fotografie um 1905.

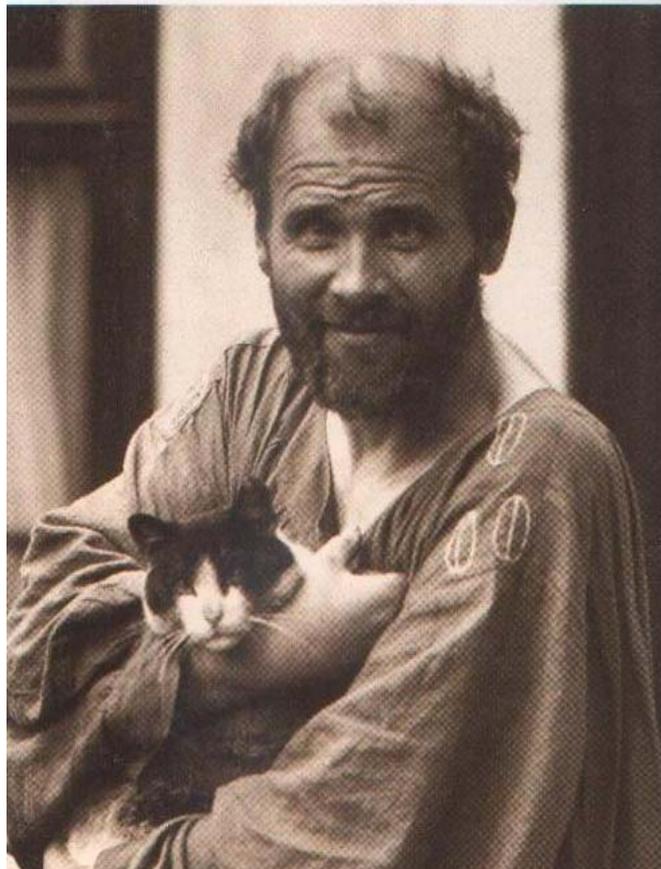


Abb. 95: Fotografie von Gustav Klimt (1862 – 1918) mit einer seiner Katzen im Arm haltend, vor seinem Atelier in der Josefstädter Straße 21, 1080 Wien. Fotografie um 1912 von Moriz Nähr.

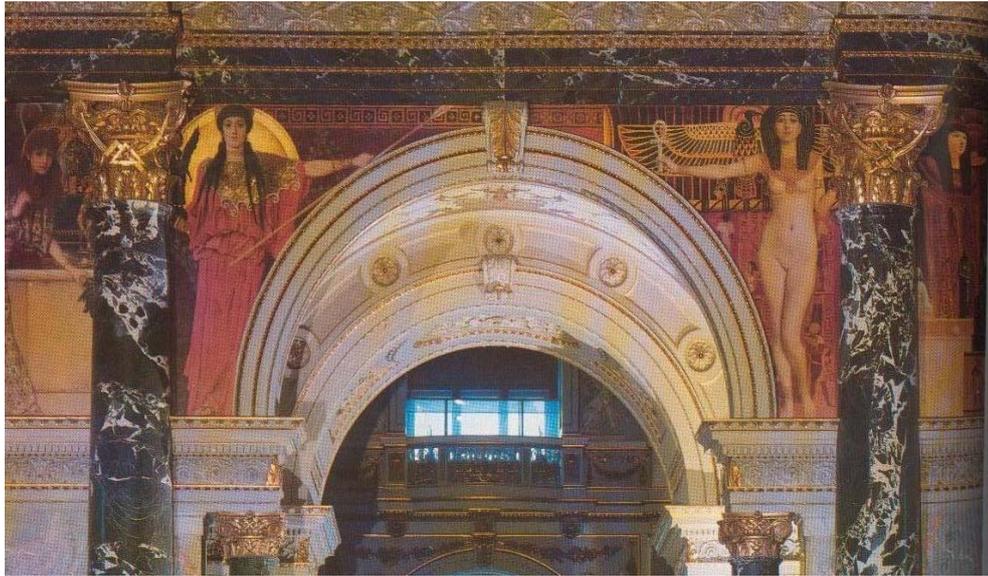


Abb. 96: Gustav Klimt (und Künstlercompagnie), *Griechische Antike II und I, Ägyptische Kunst I und II*, 1890 - 1891, Öl auf Stukkaturgrund, jedes Zwickelbild ca. 230 x 230, jedes Interkolumnienbild ca. 230 x 80, im Interkolumnienbild Monogramm jeweils rechts unten bzw. links unten: G. K., in den Zwischelbildern Signatur jeweils rechts oben bzw. links oben: GUSTAV KLIMT. Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 97: Gustav Klimt, *Dionysus Altar* (Detail), 1886 – 1888, Öl auf Stukkaturgrund, insgesamt 160 x 1200, Signatur unten rechts: GUS. KLIMT. Deckengemälde des südlichen Stiegenhauses des Burgtheaters Wien (heute zerstört).

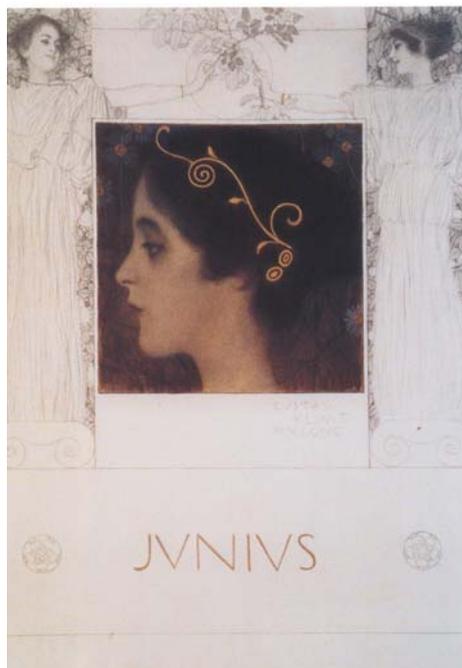


Abb. 98: Gustav Klimt, *Junius* (*Allegorien Neue Folge*), 1896, Schwarze Kreide, Blei-stift gewischt, laviert, mit Gold gehöht, 41, 5 x 31, Signatur und Datum in der Mitte: GUSTAV/ KLIMT/ MDCCIVC, Aufschrift: JUNIUS, Museen der Stadt Wien.



Abb. 99: Gustav Klimt, *Skulptur* (*Allegorie neue Folge*), 1896, Gewischte schwarze Kreide, Belistift, laviert, mit Gold gehöht, 41,8 x 31,3, Signatur und Datum rechts oben: GUSTAV/ KLIMT/ MDCCIVC, Aufschrift: SCULPTUR, Museen der Stadt Wien.

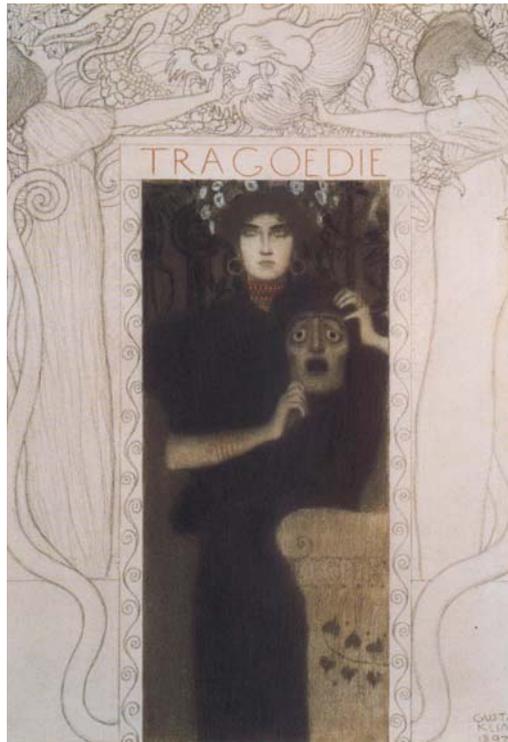


Abb. 100: Gustav Klimt, *Tragödie* (*Allegorie neue Folge*), 1897, Gewischte Kreide, Bleistift, laviert, mit Weiß und Gold gehöht, 41,9 x 30,8. Signatur und Datum rechts unten: GUSTAV/ KLIMT/ 1897, Aufschrift: TRAGOEDIE, Museen der Stadt Wien.



Abb. 101: Gustav Klimt, *Bildnis Sonja Knips*, 1898, Öl auf Leinwand, 145 x 146, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT, Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. Nr. 4403.



Abb. 102: Gustav Klimt, *Die Musik II*, 1897 - 1898 (Supraportenbild im Musikzimmer des Palais Nikolaus Dumba, Parkring 4, 1010 Wien), Öl auf Leinwand, 150 x 200, Signatur unten rechts: GUSTAV KLIMT, 1945 im Schloß Immendorf verbrannt.

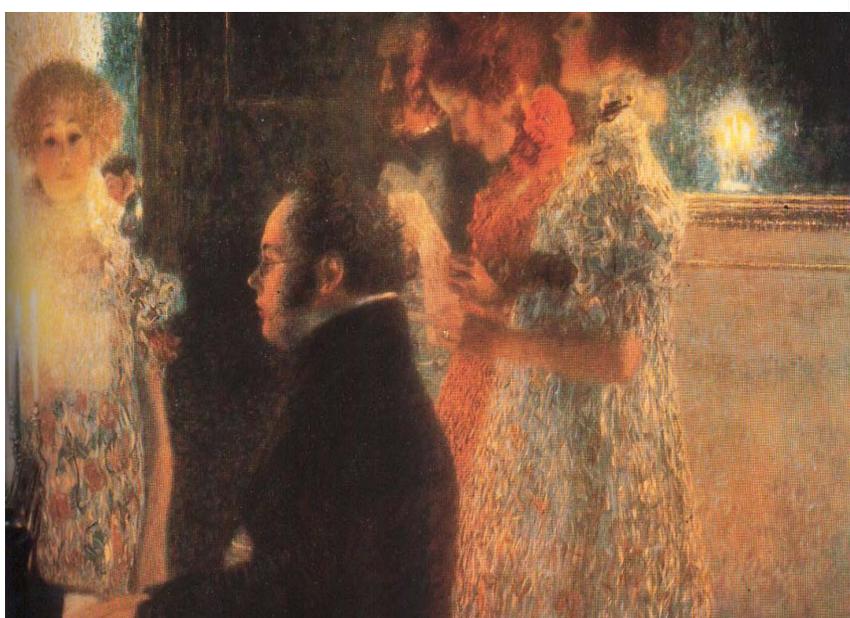


Abb. 103: Gustav Klimt, *Schubert am Klavier* (Supraportenbild im Musikzimmer des Palais Nikolaus Dumba, Parkring 4, 1010 Wien), 1898 - 1899, Öl auf Leinwand, 150 x 200, Signatur auf der Rückseite in der Mitte. GUSTAV KLIMT. 1945 im Schloß Immendorf verbrannt.



Abb. 104: Gustav Klimt, *Pallas Athene*, 1898, Öl auf Leinwand, 75 x 75, Signatur und Datum links oben: GUSTAV/ KLIMT/ 1898. Bildbezeichnung auf dem Rahmen: PALLAS ATHENE. Historisches Museum, Wien. Inv. Nr. 100.680.



Abb. 105: Gustav Klimt, *Bewegtes Wasser*, 1898, Öl auf Leinwand, 52 x 65. Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Privatbesitz, New York.



Abb. 106: Gustav Klimt, *Goldfische*, 1901 - 1902, Öl auf Leinwand, 181 x 67, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Dübi-Müller-Stiftung, Kunstmuseum, Solothurn.

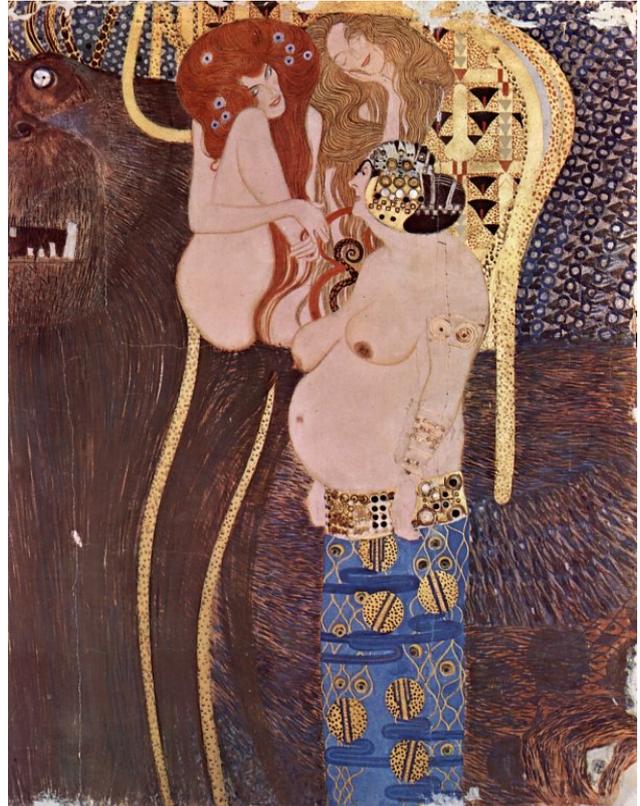


Abb. 107: Gustav Klimt, *Beethoven-Fries* (Detail der mittleren Schmalwand: *Unkeuschheit, Wollust, und Unmäßigkeit*), 1902, Kaseinfarbe, Gold und verschiedene Applikationen (Glas, Perlmutter etc.) auf Stuckgrundierung, Höhe 2, 15 m, Länge insgesamt: 34, 14 m. Österreichische Galerie, *Souterrain-Saal* der *Secession*, Wien. Inv. Nr. 5987.



Abb. 108: Gustav Klimt, *Wasserschlangen II*, 1904 - 1907, Öl auf Leinwand, 80 x 145, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Privatbesitz, Wien.



Abb. 109: Gustav Klimt, *Beethoven-Fries* (Linke Seitenwand, Detail: Gruppe links: *Die Leiden der schwachen Menschheit* und *Ritter*), 1902, Kaseinfarbe, Gold und verschiedene Applikationen (Glas, Perlmutter etc.) auf Stuckgrundierung, Höhe 2, 2 m, Länge: 13, 78 m (insgesamt: 34, 14 m), Österreichische Galerie, *Souterrain*-Saal der *Secession*, Wien. Inv. Nr. 5987.



Abb. 110: Gustav Klimt, *Übertragungsskizze für die Philosophie*, 1900 - 1907, Schwarze Kreide, Bleistift, Vergrößerungsnetz, 89, 6 x 63, 2 cm. Historisches Museum, Wien.



Abb. 111: Gustav Klimt, *Philosophie*, Endzustand, 1899 - 1907, Öl auf Leinwand, 430 x 300, Signatur rechts unten: GUSTAV KLIMT. 1945 im Schloß Immendorf verbrannt.



Abb. 112: Gustav Klimt, *Medizin*, Endzustand, 1900 - 1907, Öl auf Leinwand, 430 x 300, Signatur links unten: GUSTAV/ KLIMT. 1945 im Schloß Immendorf verbrannt.

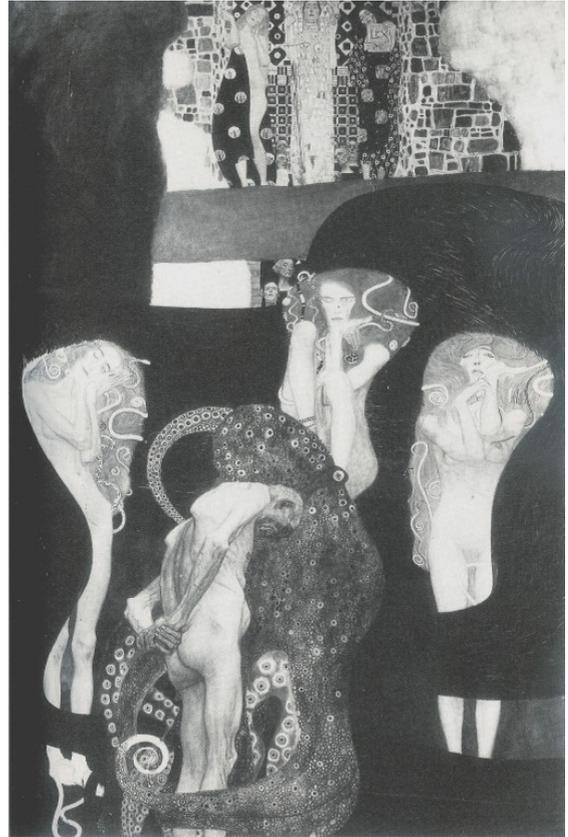


Abb. 113: Gustav Klimt, *Jurisprudenz*, Endzustand, 1903 - 1907, Öl auf Leinwand, 430 x 300, Signatur unten rechts: GUSTAV KLIMT. 1945 im Schloß Immendorf verbrannt.

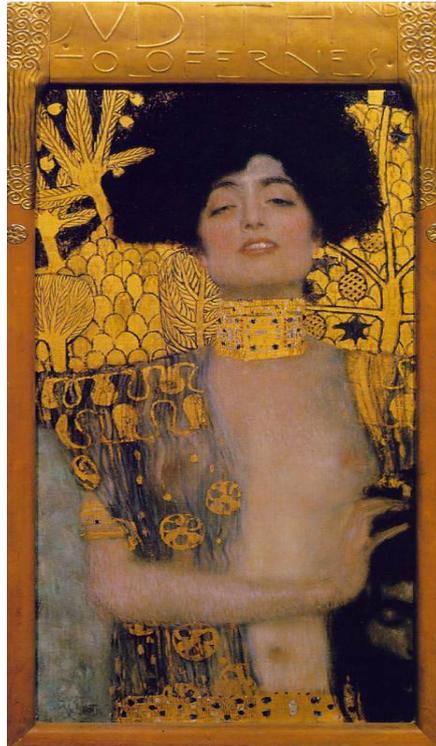


Abb. 114: Gustav Klimt, *Judith I*, 1901, Öl auf Leinwand, 84 x 42, Signatur unten links: GUSTAV/ KLIMT, Aufschrift auf dem Rahmen: JUDITH HOLOFERNES, Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. Nr. 4737

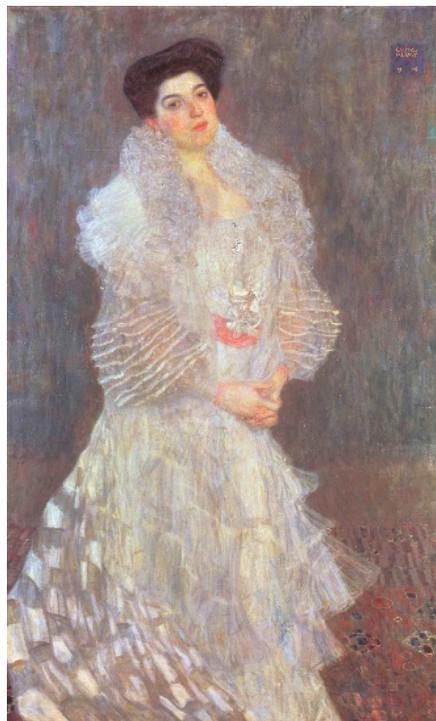


Abb. 115: Gustav Klimt, *Bildnis Hermine Gallia*, 1903 - 1904, Öl auf Leinwand, 170,5 x 96,5, Signatur und Datum rechts oben: GUSTAV/ KLIMT 1904. National Gallery, London. Inv. Nr. Nr. 6434.



Abb. 116: Gustav Klimt, *Bildnis Margaret Stonborough-Wittgenstein*, 1905, Öl auf Leinwand, 180 x 90, Signatur und Datum links unten: GUSTAV/ KLIMT 1905, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München. Inv. Nr. 13074.



Abb. 117: Gustav Klimt, *Bildnis Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Öl und Gold auf Leinwand, 138 x 138, Signatur und Datum rechts unten: GUSTAV/ KLIMT 1907. Neue Galerie, New York. (Ehemals Österreichische Galerie Belvedere, Wien)



Abb. 118: Gustav Klimt, *Der Kuss*, 1907- 1908, Öl auf Leinwand, 180 x 180. Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. Nr. 912.



Abb. 119: Gustav Klimt, *Die Erwartung* (Werkvorlage zum *Stoclet-Fries*), 1905 - 1909, Tempera, Aquarell, Goldfarbe, Silberbronze, Kreiden, Bleistift, Deckweiß auf Papier, 193 x 115. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien.

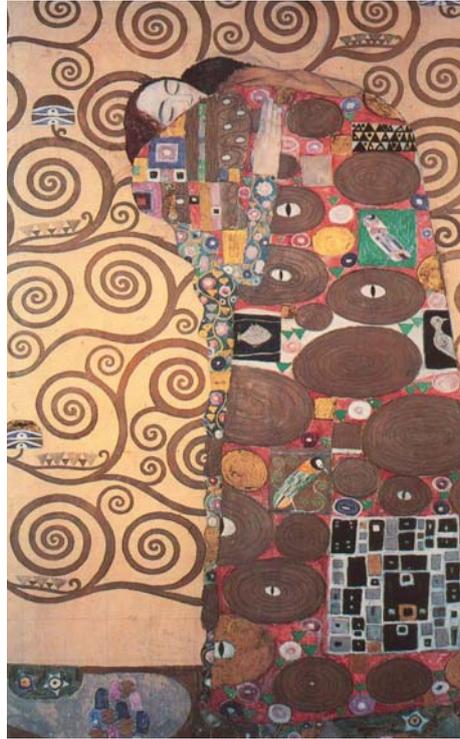


Abb. 120: Gustav Klimt, *Die Erfüllung*, (Werkvorlage zum *Stoclet-Fries*), 1905 - 1909, Tempera, Aquarell, Goldfarbe, Silberbronze, Kreiden, Bleistift, Deckweiß auf Papier. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien.



Abb. 121: Gustav Klimt, *Abstrakt-dekoratives Muster, bzw. Ritter*, (Werkvorlage zum *Stoclet-Fries*), 1905 - 1909, Tempera, Aquarell, Goldfarbe, Silberbronze, Kreiden, Bleistift, Deckweiß auf Papier. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien.



Abb. 122: Gustav Klimt, *Die Jungfrau*, 1913, Öl auf Leinwand, 190 x 200. Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Národní Galerie, Prag. Inv. Nr. 04152.



Abb. 123: Gustav Klimt, *Tod und Leben*, 1916 vollendet, Öl auf Leinwand, 178 x 198, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT, Leopold Museum, Wien.



Abb. 124: Gustav Klimt, *Adam und Eva* (unvollendet), 1917- 1918, Öl auf Leinwand, 173 x 60. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. Nr. 4402.



Abb. 125: Gustav Klimt, *Bildnis Adele Bloch-Bauer II*, 1912, Öl auf Leinwand, 190 x 120. Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Privatsammlung. (Ehemals Österreichische Galerie Belvedere, Wien.)

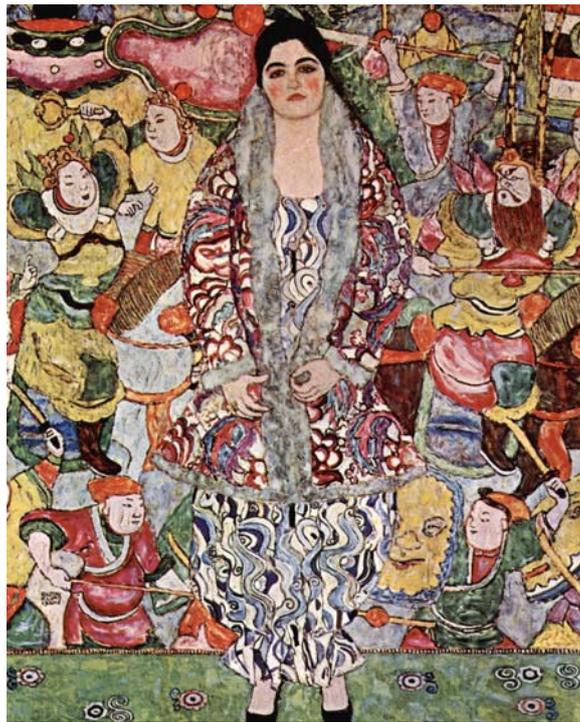


Abb. 126: Gustav Klimt, *Bildnis Friederike Maria Beer*, 1916, Öl auf Leinwand, 168 x 130, Signatur und Datum links unten: GUSTAV/ KLIMT 1916, Aufschrift oben rechts: FRIEDERICKE/ MARIA BEER. Mizne-Blumenthal Sammlung, Museum of Art, Tel Aviv.

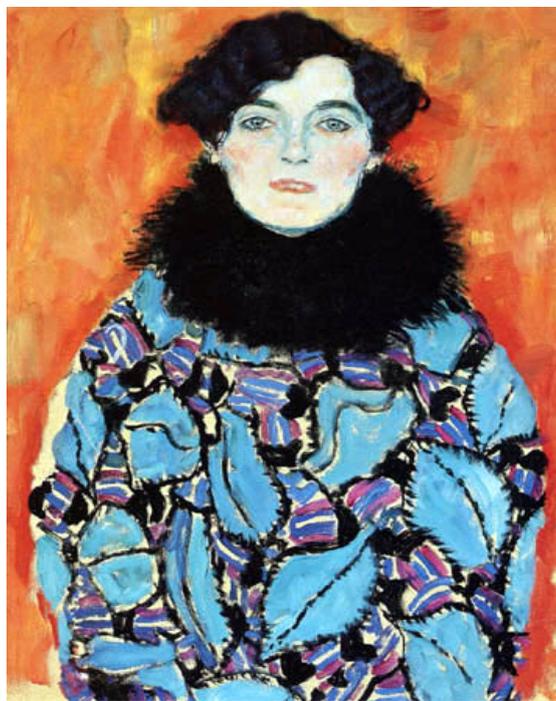


Abb. 127: Gustav Klimt, *Bildnis Johanna Staude* (unvollendet), 1917 - 1918, Öl auf Leinwand, 70 x 50, Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. Nr. 5551.



Abb. 128: Gustav Klimt, *Obstgarten*, um 1898, Öl auf Karton, 39 x 28. Privatsammlung, Wien.

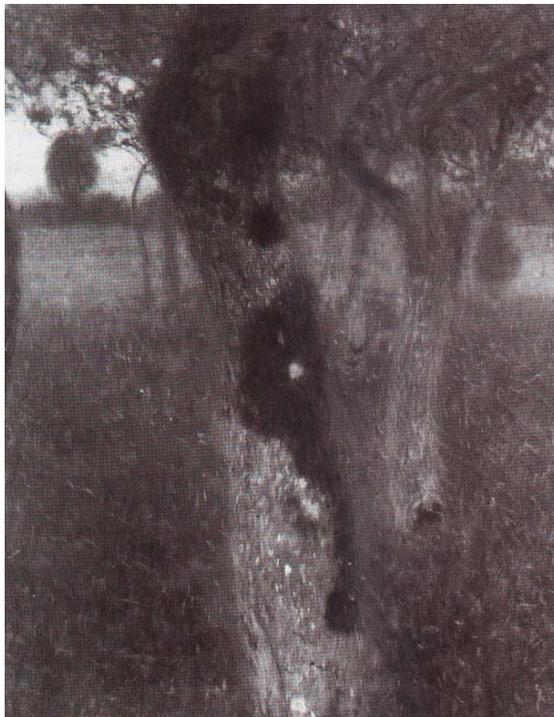


Abb. 129: Gustav Klimt, *Obstgarten am Abend*, 1898 - 1899, Öl auf Leinwand, 69 x 55, Signatur rechts unten: GUSTAV / KLIMT. Privatsammlung.

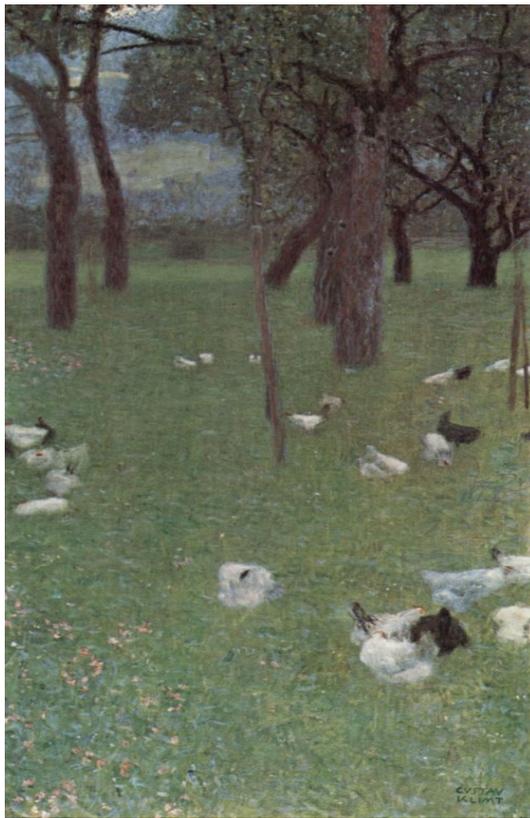


Abb. 130: Gustav Klimt, *Nach dem Regen* (auch *Garten mit Hühnern in St. Agatha*), 1898 - 1899, Öl auf Leinwand, 80 x 40, Signatur unten rechts: GUSTAV/ KLIMT, Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. Nr. 374.



Abb. 131: Gustav Klimt, *Bauernhaus mit Birken* (auch *Junge Birken*), 1900, Öl auf Leinwand, 80 x 80, Signatur unten rechts: GUSTAV/ KLIMT. Privatsammlung.



Abb. 132 Gustav Klimt, *Stiller Weiher* bzw. *Ein Morgen am Teich im Schloßpark von Kammer*, 1899, Öl auf Leinwand, 74 x 74, Signatur unten links: GUSTAV/ KLIMT. Leopold Museum, Wien. Inv. Nr. 2007.



Abb. 133: Claude Monet, *Bras de Seine près de Giverny* (*Seine-Arm bei Giverny*), 1897, Öl auf Leinwand. Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 134 Gustav Klimt, *Der Sumpf*, 1900, 80 x 80, Öl auf Leinwand, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Privatsammlung.



Abb. 135: Gustav Klimt, *Am Attersee I*, 1900, Öl auf Leinwand, 80, 2 x 80, 2, Signatur links unten: GUSTAV/ KLIMT. Leopold Museum, Wien. Inv. Nr. 4148.



Abb. 136: Gustav Klimt, *Mohnwiese* (auch *Blühender Mohn*), 1907, Öl auf Leinwand, 110 x 110, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Inv. Nr. 5166.

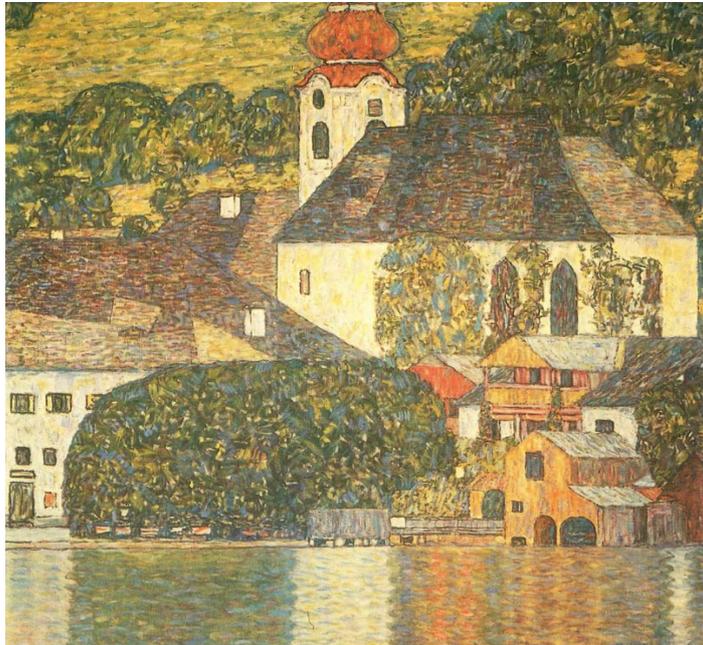


Abb. 137: Gustav Klimt, *Kirche in Unterach am Attersee*, 1915 - 1916, Öl auf Leinwand, 110 x 110, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Privatsammlung.



Abb. 138: Gustav Klimt, *Zwei Mädchen mit Oleander*, um 1890 - 1892. Öl auf Leinwand, 55 x 128, 5. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford. Inv. Nr. 1993.96.



Abb. 139: Gustav Klimt, *Tannenwald I*, 1901. Öl auf Leinwand, 90 x 90. Stiftung Sammlung Kamm, Kunsthaus Zug, Zug. Inv. Nr. K. G. 1.



Abb. 140: Gustav Klimt, *Tannenwald II*, 1901, 91, 5 x 89, Öl auf Leinwand. Privatsammlung.



Abb. 141: Gustav Klimt, *Buchenwald I*, um 1902, Öl auf Leinwand, 100 x 100, Signatur rechts unten: GUSTAV / KLIMT. Moderne Galerie, Dresden.



Abb. 142: Gustav Klimt, *Birkenwald*, 1903. Öl auf Leinwand, 110 x 110, Signatur links unten: GUSTAV/ KLIMT. Privatsammlung (ehemals Österreichische Galerie Belvedere, Wien.).

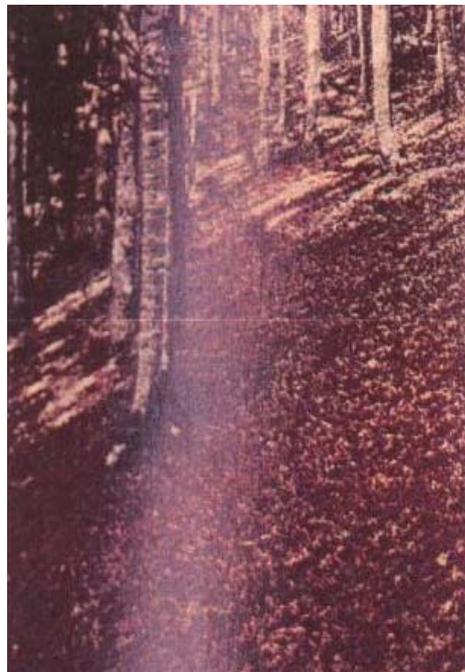


Abb. 143: Hugo von Henneberg, *Buchenwald im Herbst*, um 1898, Fotografie. Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Berlin.



Abb. 144: Edouard Hannon. *Waldlichtung*, 1897, Heliogravur. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

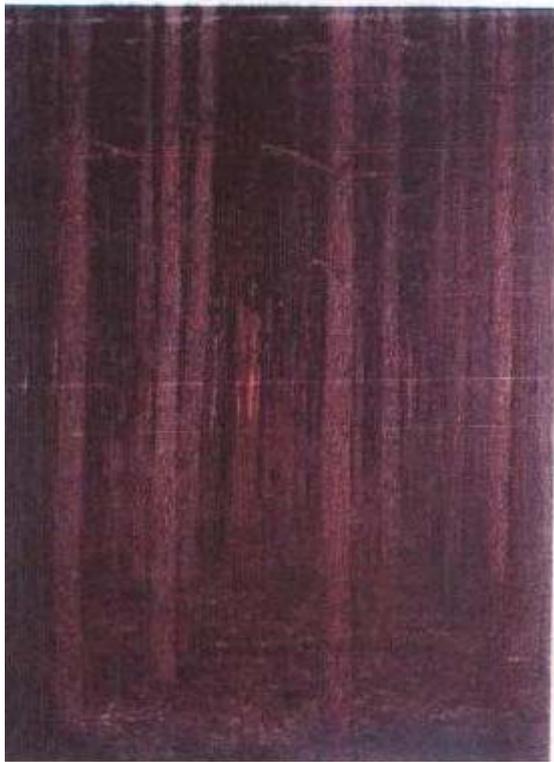


Abb. 145: Prins Eugen, *Der Wald*, 1892, Öl. Göteborgs Konstmuseum, Göteborg.

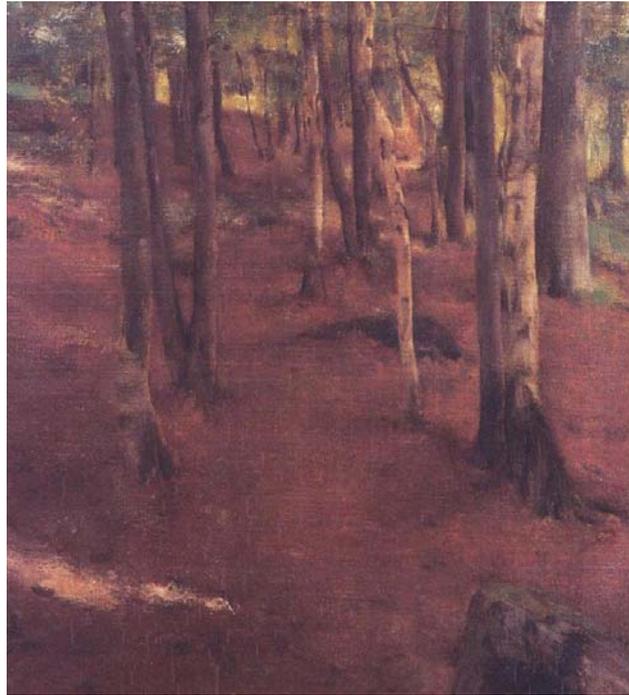


Abb. 146: Fernand Khnopff, *A Fosset. Paysage (In Fosset. Landschaft)*, ca. 1894, Öl auf Leinwand, 34,2 x 37, 2. Signatur unten links: FERNAND KHNOPFF. Stedelijke Musea, Dendermonde. Inv. Nr. 1051.

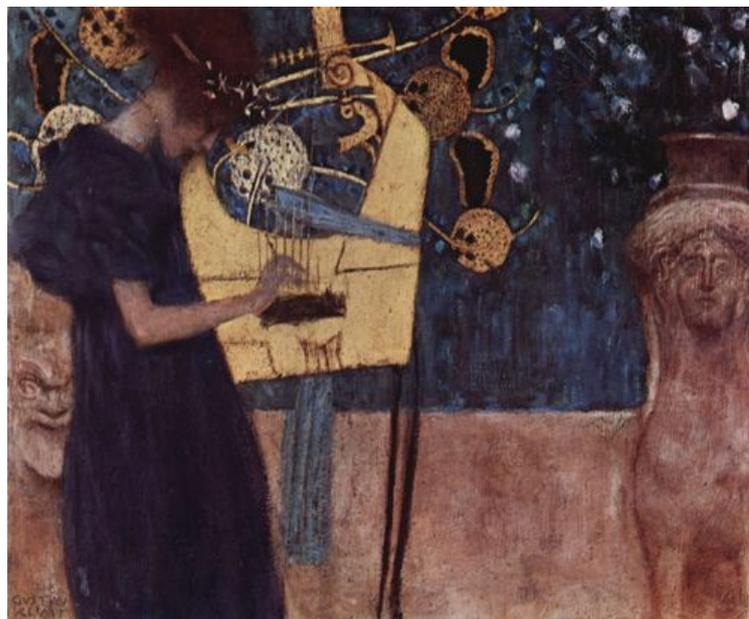


Abb. 147: Gustav Klimt, *Musik I*, 1895, Öl auf Leinwand, 37 x 44, 5, Signatur und Datum links unten: GUSTAV/ KLIMT/ 95. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München. Inv. Nr. 8195.

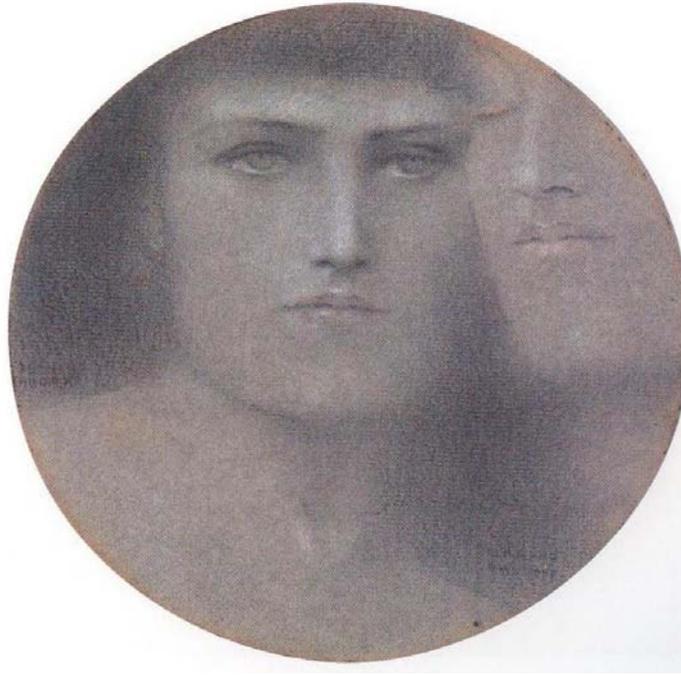


Abb. 148: Fernand Khnopff, *Studie zu Des Caresses (Liebkosungen bzw. Zärtlichkeiten)*, 1896, Farbstift und weiße und rosafarbene Höhungen auf Papier, Durchmesser 14, 8, Signatur unten rechts: FERNAND/ KHNOPFF, unten in der Mitte links: FERNAND/ KHNOPFF. Hearn Family Trust, New York.



Abb. 149: Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Syriaca*, 1877, Öl auf Leinwand. City Art Galleries, Manchester.

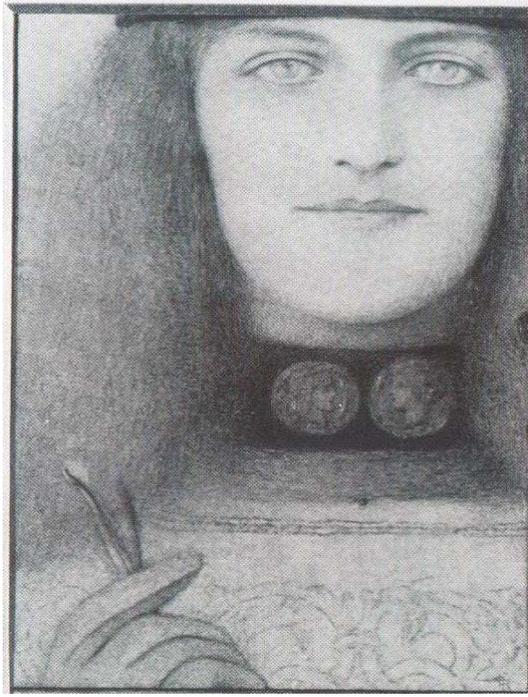


Abb. 150: Fernand Khnopff, *Le collier de médailles (Halskette mit Medaillen)*, 1899, Bleistift und Pastellhöhlungen (Firnisschicht) auf Karton, 18, 5 x 13, 5, Monogramm unten rechts: FK (ineinander verschlungen), Signatur unten in der Mitte: FERNAND KHNOPFF, Monogramm auf dem Passepartout in der Mitte: FK (ineinander verschlungen) in einem dreiblättrigen Kleeblatt mit weißer Kreide gehöht. Privatsammlung.



Abb. 151: Gustav Klimt, *Liebe*, 1895, Öl auf Leinwand, 60 x 44, Signatur rechts unten: GUSTAV KLIMT/ MDCCCVC. Historisches Museum, Wien. Inv. Nr. 25005.



Abb. 152: Gustav Klimt, *Thaleia und Melpomene*, 1898 - 1899, Bleistift auf Papier, 37, 6 x 44, 7, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT, Aufschrift: THALEIA UND MELPOMENE. Albertina, Wien. Inv. Nr. 36059.



Abb. 153: Jan Toorop, *De Zaaier (Der Sämann)*, 1893. Lithographie in hellbraun auf Papier (1. Version), 21, 8 x 33,1, Signatur rechts unten: TOOROP, Aufschrift links unten entlang des Papiers: proefdruk. Gemeentemuseum, Den Haag. Inv. Nr. Pre-M. 1200.



Abb. 154: Fernand Khnopff, *Etude pour l'offrande* (*Studie zur Opfergabe*), 1891, Bleistift und Weiß- und Gelbhöhungen auf Papier, 16, 7 x 30, 4, Signatur unten rechts: Fernand Khnopff, undatiert. Graphische Sammlung Albertina, Wien. Inv. Nr. 28555.



Abb. 155: Fernand Khnopff, *En écoutant du Schumann* (*Schumanns Werken zuhörend*), 1883, Öl auf Leinwand, 101, 5 x 116, 5, Signatur und Datum oben links: FERNAND KHNOPFF 1883. Königlich-Belgische Kunstmuseen, Brüssel. Inv. Nr. 6366.



Abb. 156: Gustav Klimt, *Plakat für die erste Secessions-Ausstellung (zensurierte Fassung)*, 1898, Farblithografie, 64 x 47. Albertina, Wien.



Abb. 157: Franz von Stuck, *Plakat für die siebente Ausstellung der Münchner Secession*, 1897, Autotypie, 39 x 52. Albertina, Wien. Inv. Nr. DG 2003/2342.



Abb. 158: Franz von Stuck, *Pallas Athene*, Öl auf Leinwand, 43 x 40, 5. Hans G. Neef, Köln.

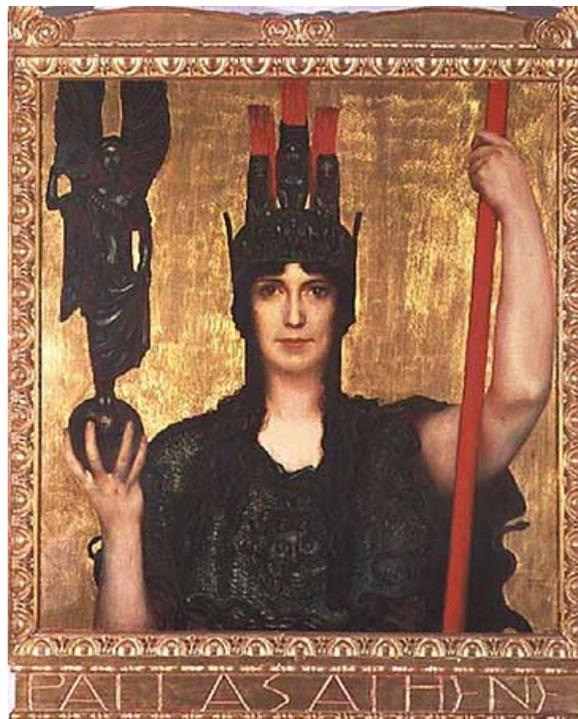


Abb. 159: Franz von Stuck, *Pallas Athene*, ca. 1898, Öl auf Holz, 77 x 69, 5, Signatur rechts unten: FRANZ/ STUCK, Aufschrift auf dem Rahmen unten: PALLAS ATHENE. Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurth.

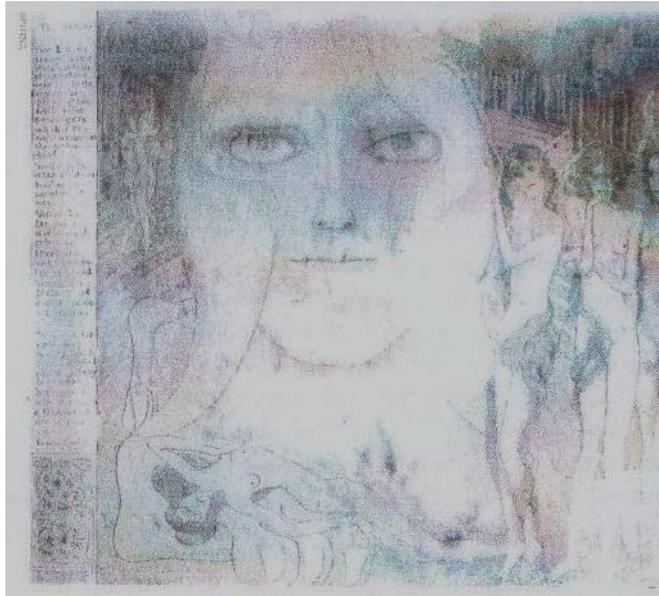


Abb. 160: Jan Toorop, *The Sphinx (Die Sphinx)*, um 1883, Bleistift und Feder in Braun, 30, 5 x 37, 5. Rijksmuseum, Amsterdam. Abbildung in der Mai/Juni-Nummer von *Bouw-en Sierkunst* 1898.



Abb. 161: Gustav Klimt, *Studie für das Gemälde Margaret Stonborough-Wittgenstein*, 1904 - 1905. Schwarze Kreide auf Japanpapier, 55 x 35. Grafische Sammlung Albertina, Wien.

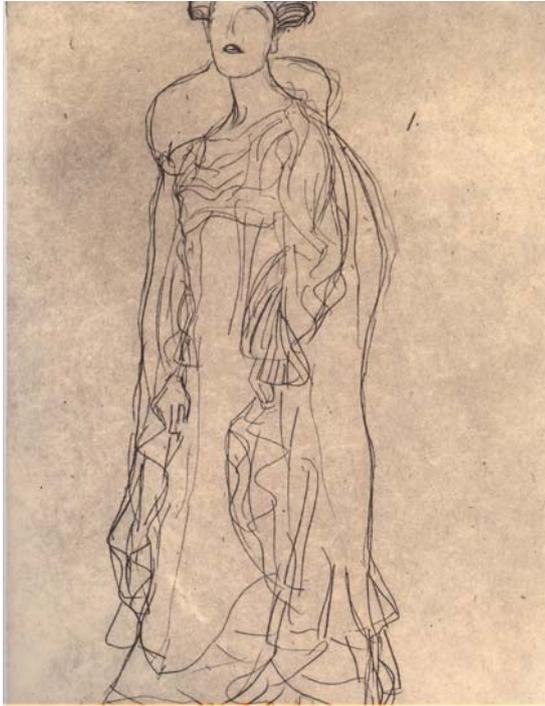


Abb. 162: Gustav Klimt, *Studie für das Gemälde Adele Bloch- Bauer I*, 1903 - 1904, Schwarze Kreide, 46 x 31,5.



Abb. 163: Gustav Klimt, *Studie für das Gemälde Adele Bloch-Bauer I*, 1903, Schwarze Kreide, 45 x 31,5.



Abb. 164: Gustav Klimt, *Studie für das Gemälde Adele Bloch-Bauer I*, 1903, Schwarze Kreide, 45 x 32.



Abb. 165: Gustav Klimt, *Studie für das Gemälde Adele Bloch-Bauer I*, 1903, Schwarze Kreide. 45 x 31,7. Grafische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 166: Gustav Klimt, *Studie zum Bildnis Hermine Gallia*, 1903 - 1904, Schwarze Kreide. 45,2 x 31.



Abb. 167: Gustav Klimt, *Studie zum Bildnis Adele Bloch-Bauer II*, 1911, Bleistift, 56,7 x 37,2, Grafische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 168: Gustav Klimt, *Die Hexe*, 1897 - 1898. Rote Kreide auf Papier, 16 x 16, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT, Aufschrift links oben: HEXE. Österreichisches Theaternuseum, Wien, Inv. Nr. 0-1640. Abbildung in *Ver Sacrum* 1898.



Abb. 169: Jan Toorop, *De drie bruiden* (*Die drei Bräute*), 1892 - 1893, Bleistift, Kohle, Farbe und Weißhöhungen auf braunem Papier, 78 × 97,8. Kröller-Müller Museum, Otterlo.



Abb. 170: Gustav Klimt, *Nuda Veritas* (*Nackte Wahrheit*), 1899, Öl auf Leinwand, 252 x 56, 2, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT, Aufschrift auf dem Rahmen oben: KANNST DU NICHT ALLEN/GEFALLEN DURCH/DEINE THAT UND DEIN KUNSTWERK- / MACH ES/WENIGEN RECHT./ VIELEN GEFALLEN IST SCHLIMM.- / SCHILLER, unten in der Mitte: NUDA VERITAS. Österreichisches Theatrumuseum, Wien.



Abb. 171: Gustav Klimt, *Nuda Veritas* (*Nackte Wahrheit*, Detail), 1899, Öl auf Leinwand, 252 x 56. Österreichisches Theatrumuseum, Wien.



Abb. 172: Gustav Klimt, *Danae*, 1907 - 1908, Öl auf Leinwand, 77 x 83. Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Privatbesitz, Wien..



Abb. 173: Gustav Klimt, Reinzeichnung für *Nuda Veritas* (*Nackte Wahrheit*), 1898, Schwarze Kreide, Bleistift, Feder und Pinsel in Tusche, 41 x 10, Historisches Museum, Wien.

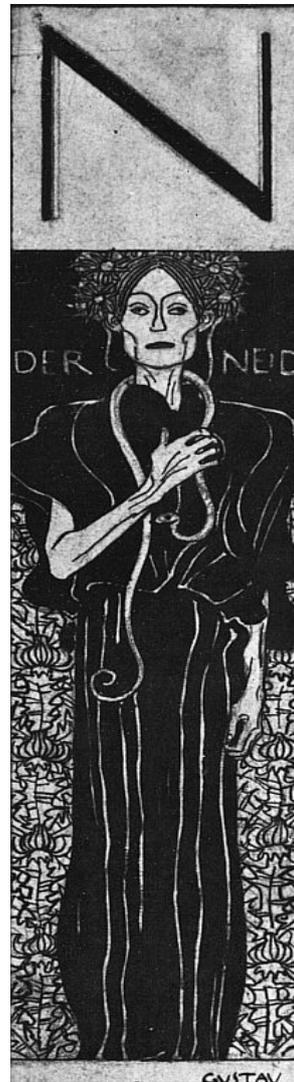


Abb. 174: Gustav Klimt, Reinzeichnung für *Der Neid*, 1898, Schwarze Kreide, Bleistift, Feder und Pinsel in Tusche, 41 x 10, Signatur rechts unten: GUSTAV/ KLIMT. Historisches Museum, Wien.

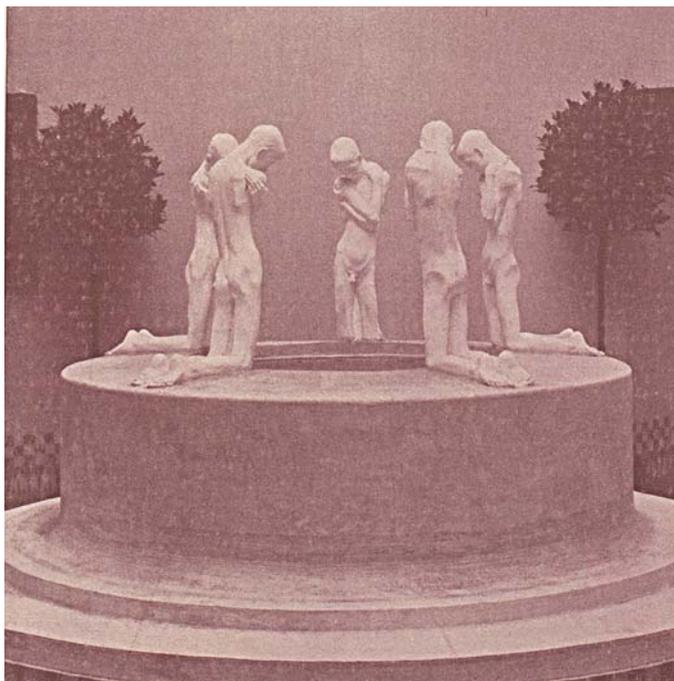


Abb. 175: George Minne, *Brunnen der Knienden*, 1898, Gipsmodell, Figuren 80 cm hoch. Ausgestellt auf der achten *Secessions*-Ausstellung 1900. Original in Marmor im Karl Ernst Osthaus Museum (ehemals Folkwang Museum), Hagen. Abbildung in *Ver Sacrum* 1901.



Abb. 176: Ferdinand Hodler, *Der Auserwählte*, 1893 – 1894, Tempera und Öl auf Leinwand, 219 x 296. Kunstmuseum, Bern.



Abb. 177: Gustav Klimt, *Beethoven-Fries*, Rechte Seitenwand (Detail): *Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie und Dieser Kuss der ganzen Welt*, 1902, Kaseinfarbe, Gold und verschiedene Applikationen (Glas, Perlmutter etc.) auf Stuckgrundierung, Höhe: 2,2, Länge: 13, 81, (insgesamt: 34, 14 m). Österreichische Galerie, im *Souterrain*-Saal der *Secession*, Wien.



Abb. 178: Franz von Stuck, *Die Sünde*, 1893, Öl auf Leinwand, 95 x 59,7, Aufschrift auf dem Rahmen unten: DIE SÜNDE. Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München.



Abb. 179: Franz von Stuck, *Das Laster bzw. Die Sünde oder Sinnlichkeit*, 1894, Öl auf Leinwand, Signatur rechts unten: FRANZ STUCK. Abgebildet in *Ver Sacrum* 1902.

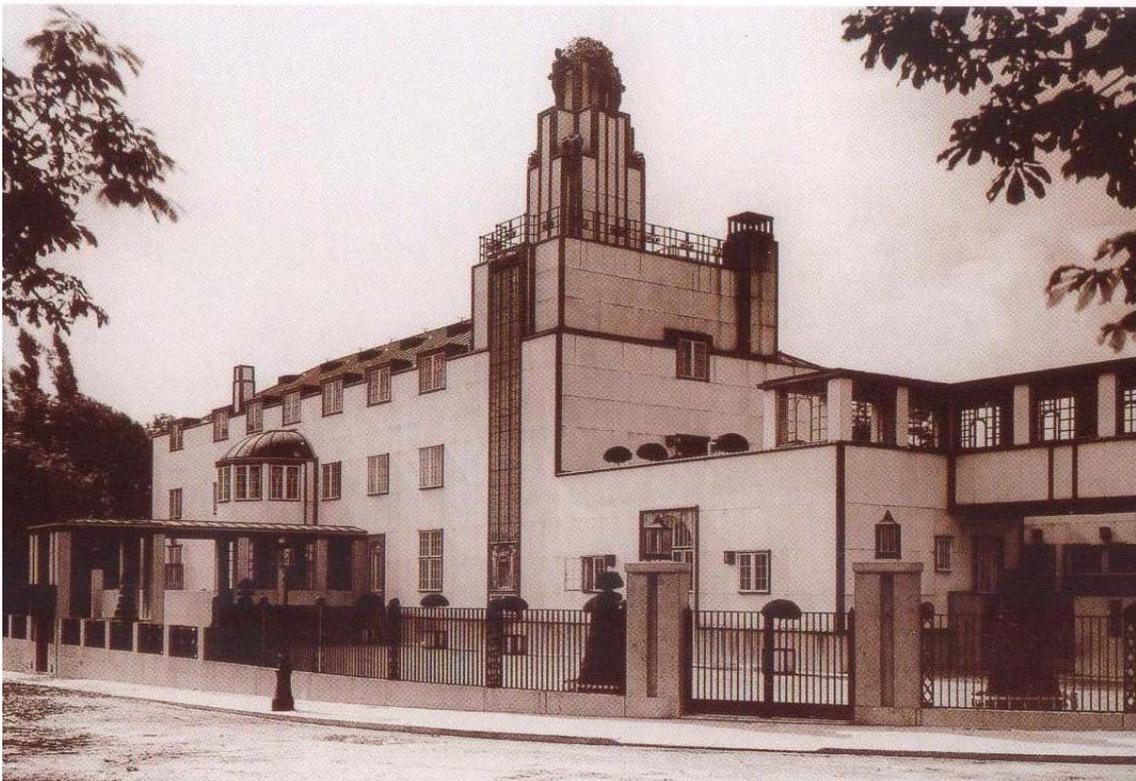


Abb. 180: Josef Hoffmann, *Palais Stoclet*, 1905 - 1911, Ansicht der Straßenseite von Nordwest. *Avenue de Tervuren*, Brüssel.

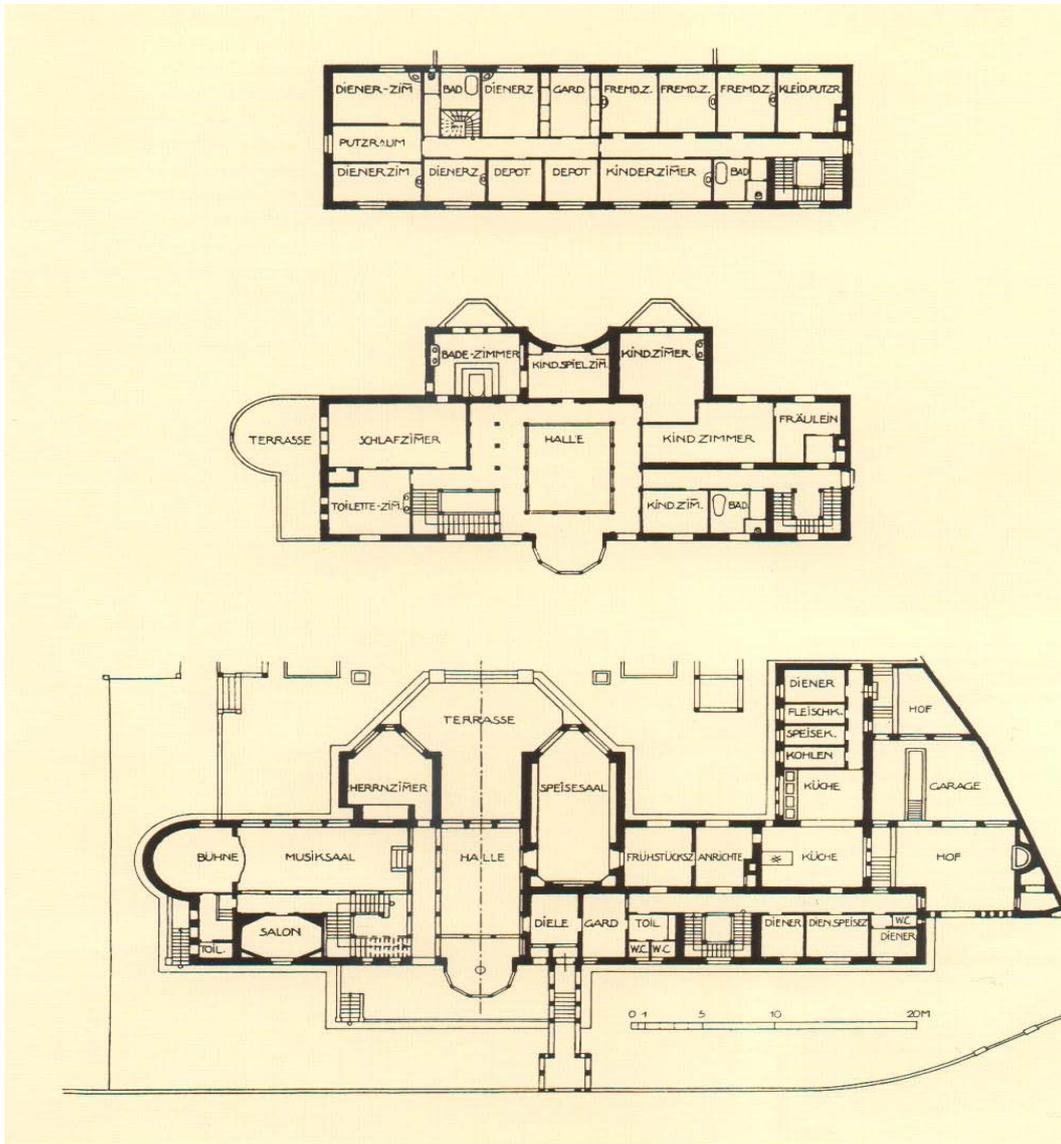


Abb. 181: Josef Hoffmann, *Palais Stoclet, Planzeichnungen, 1905-1911*, Grundriss und Erdgeschoß, unten: Erdgeschoß, Mitte: erster Stock, oben: Obergeschoß.



Abb. 182: Josef Hoffmann, *Palais Stoclet, Eingangshalle*, 1905-1911. In der Mitte des straßenseitigen Erker ein Marmorbrunnen mit einer Plastik von George Minne.



Abb. 183: Josef Hoffmann, *Palais Stoclet, Musik- und Theatersaal*, 1905 - 1911 (Glasfenster nach Entwürfen von Carl Otto Czeschka).

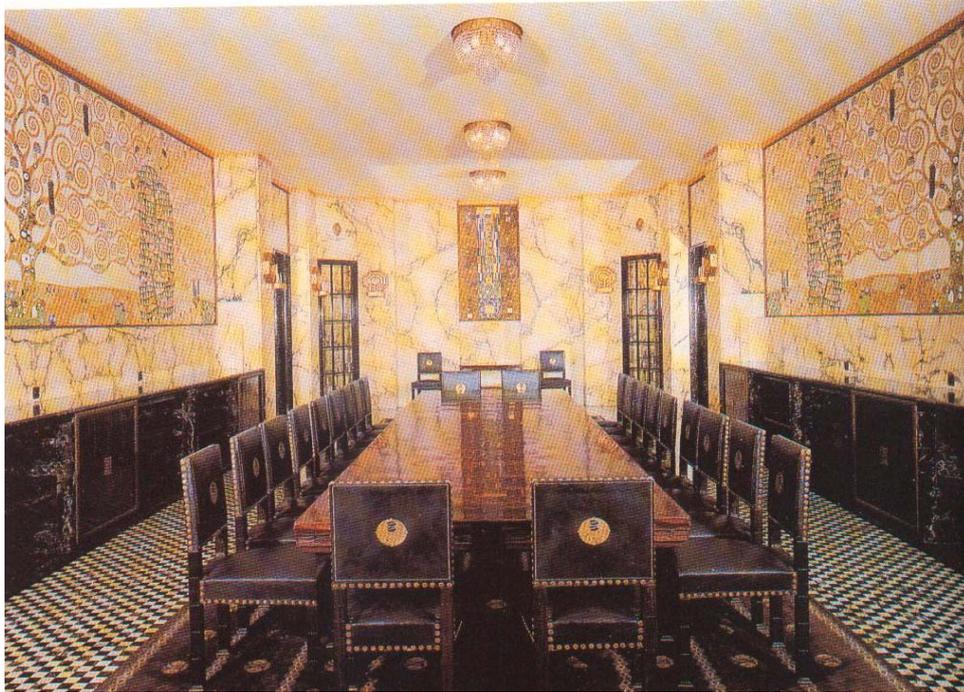


Abb. 184: Josef Hoffmann, *Palais Stoclet*, 1905 – 1911, *Speisesaal* mit Klimts *Stoclet-Fries*, Blick gegen die dem Fenster gegenüberliegende Schmalwand: 1905 - 1911, Seitenpaneele 200 x 738, der „Ritter“ 200 x 89, Marmor, goldene, silberne und farbige Mosaiksteine, Keramik, Permutter, Halbedelsteine, Kupfer, Blattgold u. a. Blick gegen die dem Fenster gegenüberliegende Schmalwand.

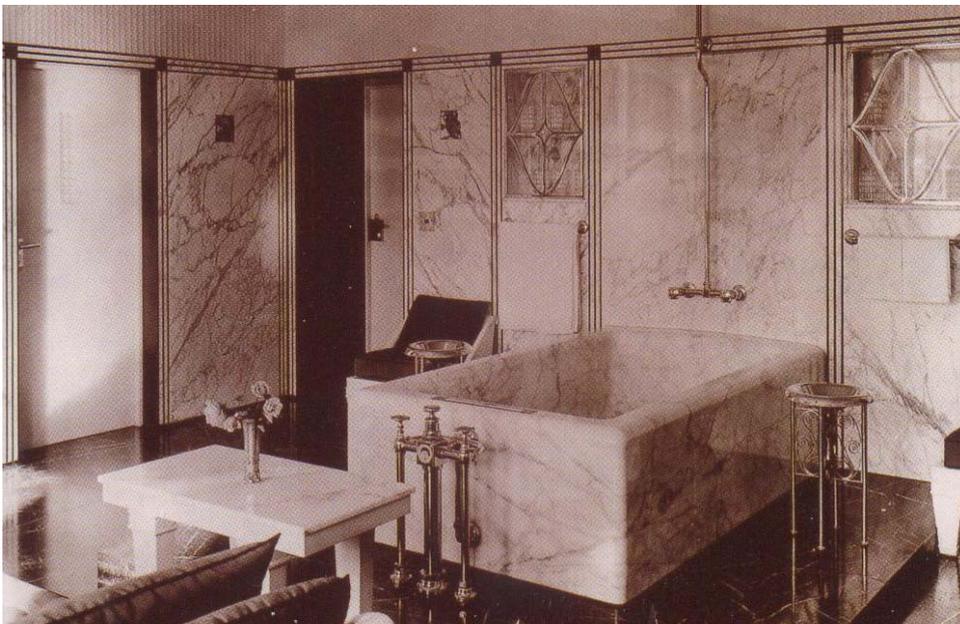


Abb. 185: Josef Hoffmann, *Palais Stoclet*, *Badezimmer*, 1905-1911.

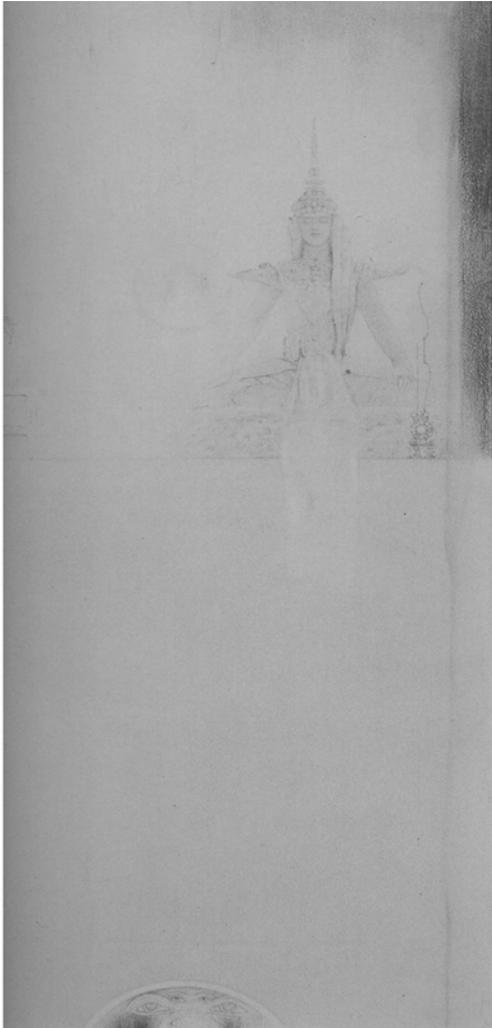


Abb. 186: Fernand Khnopff, *Méditation orientale* bzw. *Projet de décoration pour l'Hôtel Stoclet* (orientalische Meditation, Entwurf für die Wandgestaltung des Palais' Stoclet), 1904, Pastell und Farbstift auf Papier, auf Leinwand aufgeleimt, 110,7 x 45,7, unsigniert, undatiert. Königlich-Belgische Kunstmuseen, Brüssel. Inv. Nr. 7031.

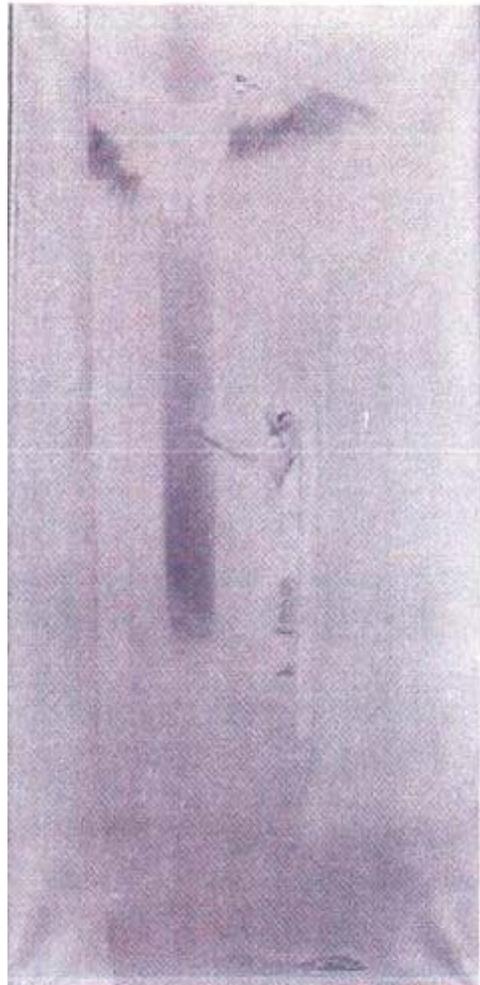


Abb. 187: Fernand Khnopff, *Entwurf für die Wanddekoration des Palais' Stoclet*, 1904, Pastell und Buntstifte auf Papier, auf Leinwand aufgeleimt, 110,7 x 45,7, unsigniert, undatiert. Königlich-Belgische Kunstmuseen, Brüssel, Inv. Nr. 7032.



Abb. 188: Fernand Khnopff, *I lock my door upon myself* (*Ich schließe mich selbst ein*), 1891, Öl auf Leinwand, 72 x 140, Signatur und Datum unten links: FERNAND KHNOPFF 1891, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München. Eine Kopie davon war im Musiksaal des *Palais Stoclets* in der Form eines Retabels integriert.

Abstract

In dieser Arbeit werden die Vielzahl künstlerischer Beziehungen zwischen der *Wiener Secession* und den Künstlern aus Brüssel am Beispiel des Belgiers Fernand Khnopff und des Wieners Gustav Klimt behandelt. Daneben soll zur Klärung der Frage, ob und inwiefern Klimt durch den Belgier Impulse vermittelt wurden, beigetragen werden.

Seit der Gründung der *Wiener Secession* bis 1900 nahm Khnopff regelmäßig an den Ausstellungen der Vereinigung teil und hielt sich zu diesem Anlass auch in Wien auf, wo er sehr gefeiert wurde. Seine Erfolge in Wien im Jahr 1898, in dem seiner Kunst sogar eine ganze Ausgabe der Zeitschrift *Ver Sacrum* gewidmet wurde, sollten sich in den darauffolgenden Jahren jedoch nicht mehr wiederholen.

Die Verbindung zu Wien war offenbar über das *Secessions*-Mitglied Josef Engelhart hergestellt worden, der einen regen Kontakt zu Khnopff unterhielt und diesen 1906 sogar in Brüssel besuchte. Der Belgier wiederum dürfte von der Architektur der Wiener beeindruckt gewesen sein, denn seine 1902 fertig gestellte Villa in Brüssel erinnert in gewisser Hinsicht an die rationalistische Stilauffassung Josef Hoffmanns, aber auch an jene Josef Maria Olbrichs, insbesondere an dessen *Villa Glückert I*. Bisher von der Forschung unbeachtet war die Tatsache geblieben, dass Khnopff im Jahr 1911, in dem Josef Engelhart abermals als Präsident der *Secession* fungierte, offenbar noch einmal vier Werke in Wien präsentierte.

Fernand Khnopff und Gustav Klimt verband vermutlich kein persönlicher Kontakt. In der Zeit zwischen 1898 und 1903 sind in den Arbeiten der beiden Maler gewisse formale und kompositorische Ähnlichkeiten festzustellen. So könnte Klimt die generellen Merkmale der symbolistischen Landschaften, wie hoch angelegte Horizonte und in den Walddarstellungen die Rhythmisierung durch senkrechte, parallel zueinander stehende Baumstämme, durch Khnopff kennengelernt haben. Auch die Technik des Fragmentierens der Stirnbeziehungsweise Kopfpattie der figuralen Darstellungen, wodurch die frontale, ikonenhafte Haltung und der maskenhafte, starre, betrachterbezogene Blick zur Geltung gebracht werden, hat Klimt vielleicht von Khnopff übernommen. Die Art und Weise, wie Khnopff seine Figuren häufig in enge, hohe Rahmen presste, ist mit den Kompositionen von Klimts frühen allegorischen Darstellungen vergleichbar. Weiters wurden in der Literatur auch der Gesichtstypus mit dem starken Kinn und der schummrig, gekräuselt dargestellten Haarpracht, aber auch die gleißend hellen Augen mit den kleinen Pupillen und das rote Haar mit Khnopffs

weiblichen Darstellungen in Zusammenhang gebracht. Vor allem aber die Aussagekraft der dünnen, leicht geöffneten, roten Lippen, mit denen Khnopff subtil Sinnlichkeit andeutete, dürfte Klimt für die Darstellung seiner fatalen Frauen übernommen haben. Ab 1903 hatte Klimt mit der *Goldenen Stilperiode* zu seinem eigenen, unverwechselbaren Stil gefunden, der schließlich nicht mehr mit Khnopffs Formempfinden zu vergleichen ist. Für die künstlerische Entwicklung Klimts dürfte der Belgier als bedeutender Vermittler des Symbolismus und des Präraffaelismus eine entscheidende Rolle gespielt haben.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Nachname: Seidelmann
Vorname: Johanna
Anschrift: Graf Starhemberg Gasse 47/18, 1040 Wien
Geburtsdatum: 01.04.1984
Geburtsort: Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

seit 2005 Studium der Kunstgeschichte
2007 - 2009 Studium der Romanistik
2009 - 2010 Studienaufenthalt in Brüssel, Université libre
2003 - 2005 MODUL: Kolleg für Tourismus und Hotelmanagement,
1190 Wien
2002 - 2003 Studienaufenthalt in Rom, Internationale Sprachschule
DILIT
1994 - 2002 Gymnasium BRG 5 Rainergasse, 1050 Wien
1990 -1994 Volksschule Phorusgasse, 1050 Wien

Tätigkeiten

seit 2008 : Vienna Sightseeing Tours, Wien: Tour Guide,
mehrsprachige Führungen in Wien, Budapest und Prag
Sommer 2007 und 2009: PDM Tourismus Consulting, Wien: Assistenz in der
Incoming-Abteilung und Reiseleiterin: Frankreich, Italien,
Malta, Griechenland
2005 - 2007: Vienna Sightseeing Tours, Wien: Sachbearbeiterin,
Reservierung, Kundenservice und Abfertigung

Sprachkenntnisse

Englisch: Wort und Schrift
Italienisch: Wort und Schrift
Französisch: Wort und Schrift
Spanisch: Wort und Schrift
Latein: Schulkenntnisse
Japanisch: Grundkenntnisse