



WERKE



Das Theater in Taormina, 1886–1888

Öl auf Marmorputz

ca. 750 × 600 cm

Burgtheater, nördliches Stiegenhaus, Wien

Gustav Klimt, sein Bruder Ernst und der Kollege und Freund Franz Matsch sind am Ziel. Ihre Künstler-Compagnie hat einen Auftrag in Wien erhalten, für ein Projekt, das großes Renommee verspricht: die Ausmalung der beiden Prunkstiegenhäuser im neuen Burgtheater an der Wiener Ringstraße. Das Bildprogramm soll die Entwicklung des Theaters von der Antike bis heute zeigen. Ihre farbigen Entwürfe übertragen die Künstler zunächst mit Bleistift, Gرافit und Kohle auf originalgroße Kartons, dann perforieren sie die Umrisse und pausen diese mit Gرافitstaub durch die Löcher auf die Decke. Schließlich führen sie die Malerei direkt auf dem Putz aus.

Gustav Klimt gestaltet eines der beiden Giebelfelder der Stiegen und vier der zehn Deckenbilder, darunter *Das Theater in Taormina*. Das Theater in der sizilianischen Stadt wurde im 3. Jahrhundert v. Chr. von den Griechen erbaut. Später erweiterten es die Römer, um dort Wettrennen und Gladiatorenkämpfe auszurichten. Berühmt ist der Ausblick auf das Meer und die östliche Küste Siziliens mit dem Ätna, ein Panorama, das Klimt hier wiedererkennbar ins Bild setzt. Vom Theater jedoch ist nicht viel zu sehen, es liegt vor der Bucht im Hintergrund. Die Szene selbst spielt sich in einer römischen Villa hoch über der Stadt ab. Die Hauptfigur, die alle Blicke auf sich zieht, ist eine nackte Tänzerin. Sie bewegt sich zu der Musik einer ebenfalls nackten Doppelaulosspielerin und einer rotgewandeten Tambourinschlägerin. Braunabstufungen, gebrochene Weißtöne, Gold und ein tiefes, warmes Rot verleihen dem Gemälde eine luxuriöse Anmutung. Anleihen für seine Figuren und die Architektur könnte Klimt bei dem viktorianischen Maler Sir Lawrence Alma-Tadema und seinen antiken Szenen gemacht haben. Er ist Mitglied der Akademie der bildenden Künste Wien. Ein anderes Vorbild ist der Malerfürst Hans Makart, der große Aufträge in den Ringstraßenbauten erhalten hat. Nackte Frauen kann man im Wien des 19. Jahrhunderts durchaus zeigen, wenn sie in einem antiken Zusammenhang auftreten. Dennoch gibt es Stimmen, die bemängeln, die Szene habe nicht viel mit dem antiken Theater zu tun, dafür sei sie von schwüler Erotik. Gleichzeitig wird die kraftvolle Farbgebung bewundert. Insgesamt finden Klimts Arbeiten für die beiden Prachtstiegenhäuser des Burgtheaters großen Beifall. Er wird dafür von Kaiser Franz Joseph I. mit dem Goldenen Verdienstkreuz ausgezeichnet.



Josef Lewinsky als Carlos in Clavigo, 1895

Öl auf Leinwand
60 × 44 cm
Belvedere, Wien

Mit der dekorativen Ausstattung von Theatern erwirbt sich Gustav Klimt erste Anerkennung als Künstler. 1888 macht seine Gouache des Zuschauerraums im alten Burgtheater Furore. Schauspiel und Theater sind auch Thema dieses Bildes, mit dem er sich von der gründerzeitlichen Salonmalerei löst und zur Ausdrucksform des Symbolismus findet.

1894 erhält Klimt von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst den Auftrag, einen Burgschauspieler seiner Wahl zu porträtieren. Das Bildnis soll als Illustrationsvorlage für den Prachtband *Die Theater Wiens* dienen. Klimt entscheidet sich für Josef Lewinsky, der bereits seit 1858 Mitglied des Burgtheaters auf Lebenszeit ist. Er stellt ihn in einer seiner Paraderollen dar, die des Carlos in Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel *Clavigo*. Klimt arbeitet über ein ganzes Jahr an dem Bildnis, wahrscheinlich in mehreren Modellsitzungen und anhand von Fotografien. Anders als die historistischen Porträtgrisailen von Malerkollegen ist Klimts Gemälde für das geplante Druckwerk äußerst modern. Er teilt das Format senkrecht in drei Felder auf. Der Blick wird direkt auf das beleuchtete, detailliert ausgearbeitete Gesicht Lewinskys im Hauptteil gelenkt. Die Figur im schwarzen Kostüm verschmilzt mit dem Hintergrund der abgedunkelten Bühne. Kragen, Jabot und Manschetten sind duftig gemalt und leuchten weiß hervor; Ärmelknöpfe, die Uhrkette und die silbernen Schuhschnallen blitzen im Bühnenlicht. Zwei goldene Balken mit Bildtitel, Signatur und Entstehungsjahr, die das eigentliche Porträt nach oben und unten abschließen, unterstreichen die Bedeutung des Schauspielers. Ungewöhnlich sind die beiden äußeren Felder. Links hängt auf dem mit lockeren Pinselstrichen in Graustufen gehaltenen Grund goldener Efeu herunter, ein Symbol für Unsterblichkeit. Am oberen Bildrand zeichnen sich hinter den Ranken wie Schatten Lorbeerzweige ab, die für Ruhm und Ehre stehen. Im rechten Panel ein antiker Dreifuß mit einem Gefäß, aus dem Rauch aufsteigt. Aus ihm schwebt eine junge Frau mit der Theatermaske einer Alten in den Händen empor. Hinter ihr die Larve eines Mannes. Mit dieser Symbolik weist Klimt auf den Ursprung des europäischen Theaters in der griechischen Antike hin. Er stellt die Leistung des hochgeschätzten Burgschauspielers Josef Lewinsky in die jahrtausendealte Tradition und unterstreicht so nachdrücklich seine Bedeutung.



Bildnis einer Dame mit Cape und Hut, 1897/98

Schwarze und rote Kreide

44,6 × 31,8 cm

Albertina, Wien

Zeichnen ist für Klimt eine tägliche Übung, ja, ein tägliches Bedürfnis. In seinem Atelier stapeln sich die Blätter, seien es Skizzen, Vorstudien zu Gemälden oder Zeichnungen, die als eigenständige Kunstwerke angelegt sind. Im Mittelpunkt des zeichnerischen Werks steht die menschliche Figur, Landschaften sind kaum überliefert. Schon in seiner Frühzeit ist Klimt ein hervorragender Zeichner. Seine historistischen Dekorationsmalereien bereitet er mit präzisen Studien und Entwürfen vor. In den 1890er-Jahren wendet er sich dem Symbolismus zu. Es entstehen anonyme Porträts wie dieses *Bildnis einer Dame mit Cape und Hut*. Das mit subtil abgestuften, teilweise flächig angelegten Schraffuren geschaffene Hell-Dunkel erinnert an die neoimpressionistischen Zeichnungen des Franzosen Georges Seurat. Die großen dunklen Augen der jungen Frau ziehen den Blick des Betrachters an, erwidern ihn aber nicht. Mit leicht geneigtem Kopf schaut sie melancholisch zur Seite ins Leere. Ein heller Streifen hinter ihr deutet einen Fensterausschnitt an, durch den ein sanftes Licht auf ihr Antlitz fällt, das ihren Nasenrücken hervorhebt und in ihrem linken äußeren Augenwinkel reflektiert wird. Um diesen Effekt zu erzielen, lässt Klimt den Papiergrund hier unbearbeitet stehen. Das Gesicht erhält durch die Lichtführung Plastizität. Die Sparsamkeit der Beleuchtung betont die geheimnisvolle Stimmung des Blattes. Dazu tragen auch das schwarze Cape und der hochstehende, fedrige Kragen bei, der die Wangen der Dame umschmeichelt. Für den Umhang legt Klimt zunächst eine einheitlich getönte Fläche an, darauf setzt er tiefschwarze Kreidestriche, die dem Fall des Kleidungsstückes folgen. Die Garnitur des Hutes zeichnet er mit lockeren Linienkringeln, die sich vor dem hellen Papiergrund des Lichtstreifens abheben. Mit roter Kreide tönt er zart die Lockenfrisur des Modells.

Klimts zeichnerische Materialien bleiben über Jahre hinweg gleich. Zunächst arbeitet er wie hier auf Packpapier mit schwarzer Kreide, mitunter nimmt er farbige Kreiden hinzu. Ab 1903/04 nutzt er helleres, festeres Papier in größerem Format, das er sich aus Japan kommen lässt, und arbeitet mit dem Bleistift, ergänzt durch Farbstifte. In seiner »Goldenen Periode« greift er auch zu Gold-, Silber- und Aquarellfarbe. Feder und Tusche verwendet er nur wenig. Lange Zeit erfährt das zeichnerische Werk Gustav Klimts eine größere Anerkennung als seine Malerei.



Bildnis Sonja Knips, 1898

Öl auf Leinwand
145 × 146 cm
Belvedere, Wien

Ein Traum in rosa Tüll. Und ein flirrendes Stück Malerei. Die junge Frau wird 1873 als Sophie Amalia Maria Freifrau Potier des Échelles in Lemberg, heute das ukrainische Lwiw, geboren – adlig, aber arm. 1896 heiratet sie einen der reichsten Männer Wiens, Anton Knips, Mitinhaber der Eisenwerke C. T. Petzold & Co. Er finanziert seiner unabhängig denkenden Frau ihre Leidenschaft für die Wiener Moderne. Auf ihr Betreiben gestaltet Josef Hoffmann die Stadtwohnung der Familie, ein Landhaus in Seeboden am Millstätter See, eine Neubauvilla in Döbling sowie das Familiengrab. Sonja Knips ist Stammkundin der Wiener Werkstätte und des Modesalons Schwestern Flöge. Sie kennt Gustav Klimt schon vor ihrer Hochzeit. Hat sie eine Liebesbeziehung mit ihm? Zumindest ist Sonja Knips eine enge Freundin des Künstlers, denn er schenkt ihr eines seiner Skizzenbücher in rotem Leder – wie jenes, das sie hier in der Hand hält. Sie besitzt außerdem zwei weitere Gemälde von ihm.

Klimt schlägt mit diesem Auftragsbildnis neue Töne an. Zum ersten Mal wählt er eine quadratische Leinwand, ein Format, das er bald bevorzugen wird. Die Komposition ist diagonal in zwei Hälften geteilt, die durch die Blüten am oberen Bildrand zusammengehalten werden. James Abbott McNeill Whistlers Porträt seiner Mutter (1871) steht Pate – es sollte später in vielen populären Filmen einen Auftritt haben, 1997 in einer Mr.-Bean-Komödie sogar eine Hauptrolle. Klimts Bild lebt von Gegensätzen: Hell und Dunkel, starke und schwache Farbigkeit, flüchtige und doch präzise Malweise. Der Hintergrund bleibt unbestimmt. Sitzt Sonja Knips im Garten oder im Haus vor einem großen Blumenarrangement? Klimt hält sich hier mit genauerer Schilderung zurück, um die Hauptsache umso mehr zur Geltung kommen zu lassen. Auch der Sessel und selbst Sonja Knips' Hände sind nur angedeutet. Ihr Antlitz jedoch ist fast fotografisch detailliert ausgeführt. Ihre lockigen Haare meint man berühren zu können. Der Wechsel bringt Spannung in die Komposition, was Klimt in späteren Porträts weiterentwickelt. Die flächig angelegten Blüten, die räumlich nicht zurücktreten, lassen schon die künftige Ornamentik in seinen Gemälden erahnen.

Die Sensation des Bildes aber ist das Kleid aus übereinandergelegten Pinselstrichen in Variationen von zartem Rosa. Der Stoff scheint förmlich zu knistern. Zugleich ist er freie Malerei. Eine Zierde für das von Josef Hoffmann gestaltete Speisezimmer der Villa Knips.



Nuda Veritas, 1899

Öl auf Leinwand

252 × 56,2 cm

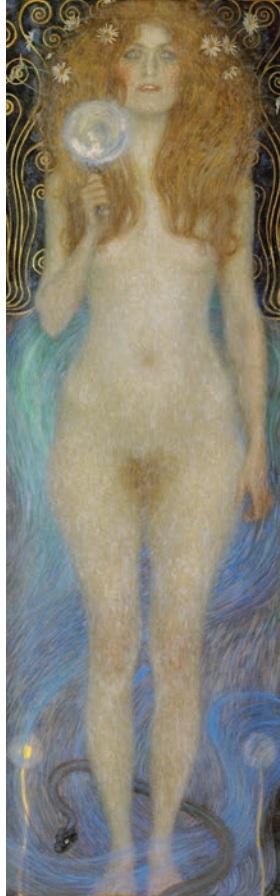
Theatermuseum, Wien

Die nackte Wahrheit – das ist die künstlerische Wahrhaftigkeit, für die Gustav Klimt und seine Künstlerkollegen der 1897 gegründeten Wiener Secession stehen, deren erster Präsident er ist. Frontal, unverhüllt und verletzlich präsentiert Klimt die Figur der *Nuda Veritas*. Es ist eine Allegorie mit kunsthistorischer Tradition. 1494/95 stellte Sandro Botticelli in seinem Gemälde *Die Verleumdung des Apelles* die Wahrheit als schöne, nackte Frau dar, die, den Kopf erhoben, mit der Rechten gen Himmel weist. Ihre Scham verdeckt sie allerdings mit einem Schleier und ihrer linken Hand. Während die Figur des italienischen Malers ganz eindeutig nicht von dieser Welt ist, präsentiert Klimt »die nackte Wahrheit« in Frontalansicht als vollkommen diesseitig. Zwar versieht er sie mit symbolischen Attributen wie dem Spiegel mit dem Licht der Wahrheit oder den beiden Löwenzahnstengeln und der Schlange zu ihren Füßen. Ihre Verletzlichkeit und Unschuld wird durch den zarten blauen Schleier, die Pustebumen und die Margeriten in ihrem Haar unterstrichen. Aber zugleich ist sie ein Bild frischen Lebens, nicht idealisiert und jenseitig, sondern vollkommen gegenwärtig. Modell steht womöglich Maria »Mizzi« Zimmermann, mit der Klimt eine Beziehung unterhält und die 1899 Mutter seines Sohnes Gustav wird.

Bereits 1898 erscheint die »Nuda Veritas« als kleine Figur mit ausgebreiteten Armen als Attribut der *Pallas Athene*, der Hüterin der Künste und der Wissenschaften, die der Maler programmatisch für den Anspruch der Wiener Secessionisten als moderne Streiterin für die Kunst in Szene setzt. Im selben Jahr zeichnet er eine »Nuda Veritas« mit Tusche als Illustration für *Ver Sacrum* (der heilige Frühling), die Zeitschrift der Secession. Die antiken Göttinnen der historistischen Gemälde Klimts für das neue Burgtheater und das Kunsthistorische Museum an der Ringstraße werden zu Kronzeugen der neuen Kunst.

Klimt ist immer wieder öffentlicher Kritik ausgesetzt. *Nuda Veritas* ist eine Reaktion darauf. Der Maler antwortet mit einem Zitat Friedrich Schillers, mit dem dieser sich gegen feindselige Urteile wandte: »Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein Kunstwerk – mach es wenigen recht; vielen gefallen ist schlimm.« *Nuda Veritas* wird auf der IV. Ausstellung der Wiener Secession gezeigt und erfährt heftige Ablehnung seitens des Publikums.

KANNST DU
NICHT ALLEN
GEFALLEN DURCH
DEINE THAT UND DEIN
KUNSTWERK —
MACH ES
WENIGEN RECHT
VIELEN GEFALLEN
IST SCHLIMM. —
SCHILLER



NU DA
VERITAS.

Am Attersee, 1900

Öl auf Leinwand

80,2 × 80,2 cm

Leopold Museum, Wien

Einen »Rahmen voller Seewasser« nennt der Wiener Kunstkritiker Ludwig Hevesi dieses Bild bewundernd, als es 1901 in der X. Secessionsausstellung gezeigt wird. Im Entstehungsjahr verbringt Gustav Klimt zusammen mit der Familie Flöge die Sommerfrische zum ersten Mal am Attersee, wohin sie künftig fast alljährlich reisen werden. Er entflieht der Sommerhitze der Stadt und sucht Entspannung und Ruhe zum Arbeiten. Klimt liebt die Natur. Im Salzkammergut kann er spazieren gehen, lange Wanderungen unternehmen, rudern, schwimmen, lesen, die Gesellschaft von Emilie Flöge und ihrer Familie genießen, nachdenken und natürlich malen. Im Sommer 1900 hat er für die gut drei Wochen seines Aufenthalts von Mitte August bis Anfang September sechs Leinwände dabei und berichtet in der Urlaubspost von der Arbeit an fünf Landschaftsbildern, darunter dieses Gemälde.

Bis 1907 wohnen die Flöges und Klimt bei jedem Besuch im Bräuhof in Litzlberg. Blickt man vom Ufer auf den Attersee hinaus, liegt rechts eine kleine Halbinsel mit dem Schloss, das dem Ort seinen Namen gegeben hat. Sie ist am oberen rechten Bildrand angedeutet. Hevesi formuliert die Grundidee der Komposition mit seiner Bemerkung sehr treffend: Die Wasserfläche füllt das Bildformat fast gänzlich aus. Nach oben hin verschwimmt sie im Dunst oder Nebel. Klimt gibt die leichte Bewegung kleiner Wellen und ihre Lichtreflexe mit unzähligen blaugrauen und türkisgrünen, zum rechten Bildrand hin auch weißen Pinselstrichen auf grau-violetter Untergrund wieder. Sie werden nach oben immer kleiner, bis Streifen in Türkis und Graublau-Violett sie ablösen. Dadurch entsteht Tiefe. Vage erkennt man die Linie, die die Wasserfläche von den dahinter liegenden Bergen trennt. Die Baumgruppe der Insel mit den beiden vom Bildrand überschrittenen Wolken darüber findet ein Echo im Berghang links, über dem ebenfalls eine Wolke schwebt. Durch den Helligkeitsunterschied und die Anwendung der Luftperspektive, die entfernt liegende Landschaftselemente mit den noch weiter entfernten farblich verschmilzt, erzeugt Klimt auch hier Räumlichkeit. In seinen späteren Landschaften zeigt er den Himmel nur noch selten, ein Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit dem Spannungsverhältnis zwischen Tiefe und Fläche, realem Raum und Bildraum. *Am Attersee* bedeutet einen Markstein der Entwicklung von Klimts Landschaftsauffassung. Das Bild ist Ausdruck eines tiefen Naturverständnisses und zugleich ein erstaunliches Stück reiner Malerei.



Judith I, 1901

Öl auf Leinwand

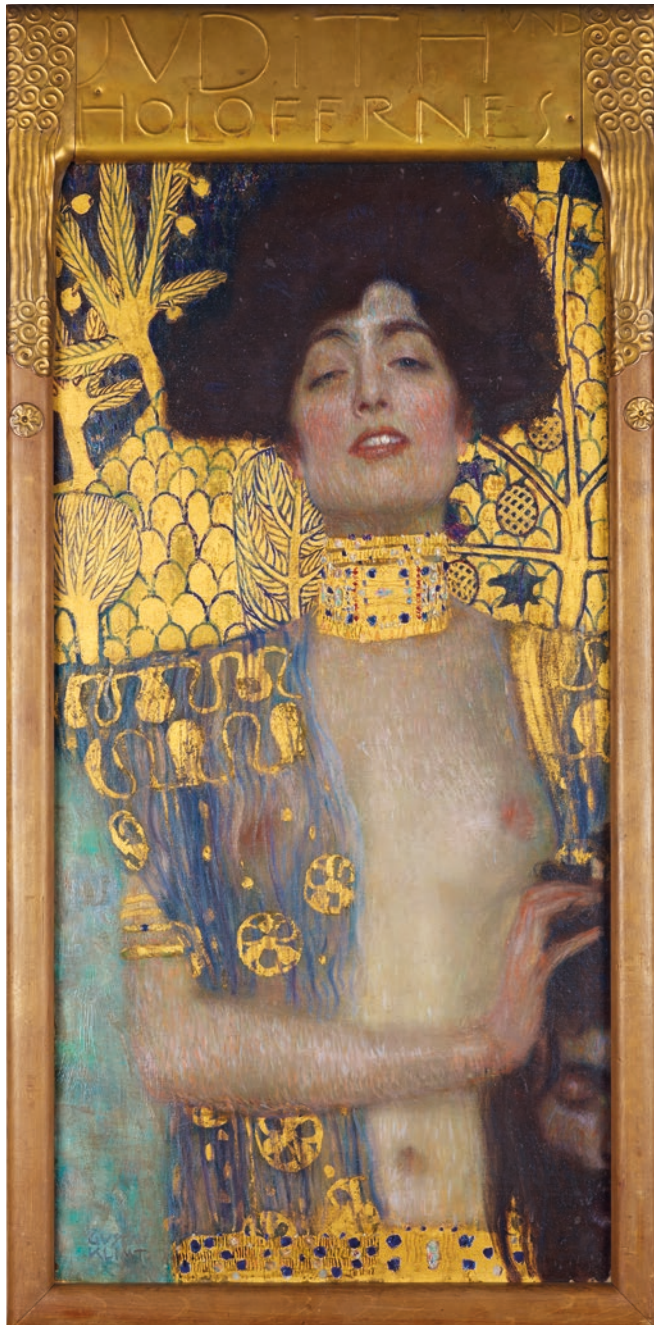
84 × 42 cm

Belvedere, Wien

Eine Judith wie aus dem Modemagazin. Diese moderne Frau hat mit der Figur aus dem Alten Testament wenig gemein. Schmalgliedrig und schlank, mit verführerischem Blick und leidenschaftlichem Mund, unkonventionell und selbstbewusst, verkörpert sie einen neuen Frauentyp mit umwerfender erotischer Ausstrahlung. Klimt bricht mit der ikonografischen Tradition der Judith in der Malerei. Kein Schwert, keine Magd, kein Korb, in den in der biblischen Erzählung das Haupt des Holofernes gelegt wird. Wie das Buch Judit berichtet, belagert Holofernes, Feldherr des assyrischen Königs Nebukadnezar, das jüdische Betulia. Eine der Frauen aus der Stadt, die schöne, kluge und reiche Witwe Judit, verschafft sich, begleitet von ihrer Magd, mit List Zugang ins Feldlager der Assyrer. Holofernes lädt sie in sein Zelt ein. Judit hat einen Korb mit schwerem Wein mitgebracht. Als Holofernes betrunken ist, enthauptet sie ihn gemeinsam mit ihrer Magd und rettet damit ihre Stadt.

Nur noch den Kopf des Enthaupteten zeigt Klimt am rechten unteren Bildrand als Hinweis auf die biblische Geschichte. Eine weitere Andeutung erschließt sich allein dem Kennerblick: Für die Schuppenornamente und die Baumformen im Hintergrund nimmt der Maler ein assyrisches Alabasterrelief aus dem Palast des Sennacherib – seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Britischen Museum – als Vorlage. Die Halbfigur der Judith füllt das Format fast vollständig aus. Sie trägt einen eleganten durchsichtigen Überwurf mit Goldornamenten, der den Oberkörper nur teilweise verhüllt und Brust und Nabel sichtbar lässt. Die Haut malt Klimt mit impressionistisch wirkenden Pinselstrichen und nimmt so jede aufdringliche Körperlichkeit zurück. Ähnlich abstrahiert er die Edelsteine des Halsschmucks und des Gürtels mit locker aufgetragenen, pastosen Farbtupfern. Die beiden Accessoires wirken flächig, sie folgen kaum den Körperformen, so wenig wie die Ornamente des Gewands.

Klimt nutzt das biblische Sujet, um sein Ideal eines neuen Frauentyps in Szene zu setzen, den der eleganten Femme fatale, wie sie im Großbürgertum Wiens anzutreffen ist. Zugleich entfaltet er seine Vorstellung von moderner Malerei. Dazu gehört in der Blütezeit der Wiener Secession der Rahmen aus Holz, gekrönt von einem breiten Metallband mit dem Schriftzug »JUDITH UND HOLOFERNES«. Die Treiarbeit führt Klimts Bruder Georg aus; so gehen bildende Kunst und Kunsthandwerk eine kongeniale Verbindung ein.



Goldfische, 1901/02

Öl auf Leinwand

181 × 67 cm

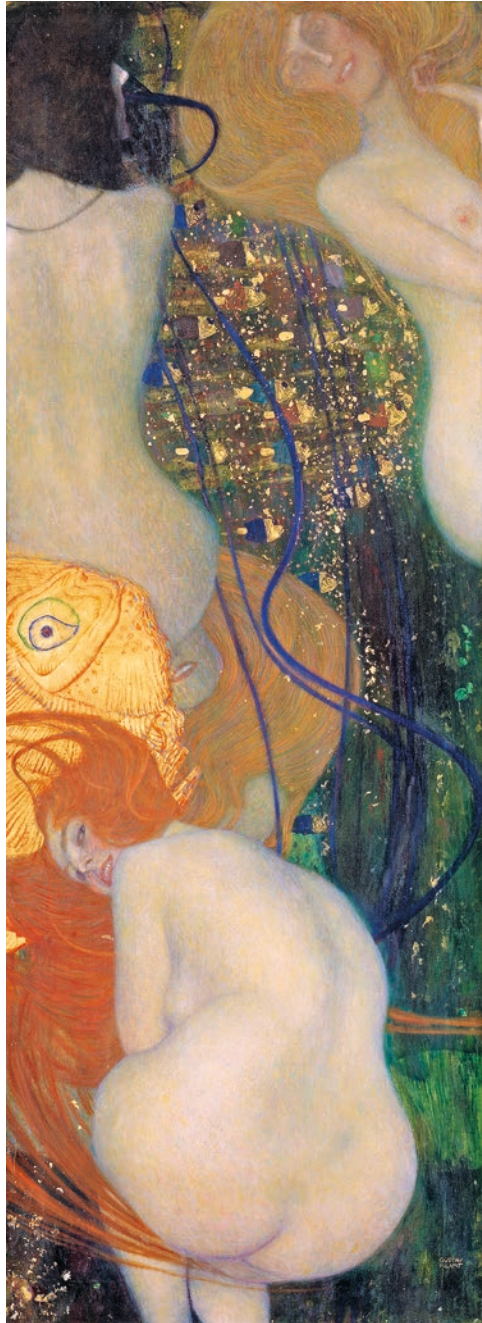
Kunstmuseum Solothurn

Unerhört, was Klimt sich da erlaubt! Obszön, skandalös! So die öffentliche Meinung, als *Goldfische* 1902 zum ersten Mal in Wien ausgestellt wird. Ursprünglich will Klimt das Bild *An meine Kritiker* nennen. Es ist eine Retourkutsche innerhalb der Auseinandersetzung über die Fakultätsbilder für die Universität Wien, die Klimt nach endlosen Reibereien und öffentlichen Auseinandersetzungen schließlich zurückgezogen hat. Er zeigt seinen Kritikern hier den Allerwertesten. Doch nicht nur das erregt die Gemüter. Geradezu pervers finden einige das üppige Hinterteil, das die aufreizende Rothaarige dem Betrachter entgegenstreckt. Und dazu noch dieses Lächeln!

Klimt verpackt seine Empörung in ein Motiv, das ihn zu der Zeit besonders beschäftigt: die Unterwasserwelt mit betörenden Wasserfrauen. Auf dem extremen Hochformat gleiten und schweben vier dieser geheimnisvollen Wesen wellenförmig durch ihr Element, überschritten von den Bildrändern und eingebunden in den Gesamtaufbau, der wie ein einziges großes Ornament erscheint. Die Anstoß erregenden Körper schimmern perlmuttern, derart delikater hat Klimt die Haut mit feinen Pinselstrichen in Schichten aus Abstufungen von Blau, Türkis, Violett, Gelb und Weiß wiedergegeben. Nur die vierte, versteckte Wasserfrau tritt auch in der Farbigkeit zurück. Die langen Haare schlängeln sich gleich Wasserpflanzen mit ihren Ranken, man kann sich vorstellen, wie sie einen Taucher oder Schwimmer umschlingen würden. Blau leuchtende, geschwungene Linien – ob reines Ornament oder Pflanze, ist nicht eindeutig auszumachen – betonen die gerundeten Wellenbewegungen, die das Bild bestimmen. Inmitten der linken Figurengruppe leuchtet ein riesiger Goldfisch hervor.

Zwischen den beiden oberen Wasserfrauen tummelt sich, als Ornamente getarnt, ein Schwarm kleiner Fische mit goldenen Köpfen, rötlichen, blauen und violetten Körpern und großen dunklen Glupschaugen. Dazu verteilt Klimt im grünlichen Wasser einen Regen von goldenen Partikeln, die an schillernde Fischschuppen erinnern.

Als das Bild zur Deutschen Nationalen Kunstausstellung in Düsseldorf geschickt wird, versucht man dort, es vor der Eröffnung abhängen zu lassen, um den deutschen Kronprinzen nicht zu brüskieren, der die Ausstellung eröffnen soll. Doch es gibt kenntnisreiche und wortgewaltige Verteidiger Klimts, die die außerordentlichen malerischen Qualitäten des Gemäldes zu würdigen wissen.



Beethovenfries, 1901/02

Kaseinfarben, Stuckauflagen, Zeichenstift, verschiedene Materialien (Glas, Perlmutter etc.) und Goldauflagen auf Mörtelputz über Schilfrohmatten
215 × 3414 cm, Längswand je: 215 × 1392, Stirnwand: 215 × 630 cm
Secession, Wien (Leihgabe des Belvedere)

Mit der XIV. Ausstellung der Wiener Secession 1902 schafften die Wiener Secessionisten ein Gesamtkunstwerk. Im Mittelpunkt steht die Beethovensculptur des Leipziger Bildhauers, Malers und Grafikers Max Klinger aus farbigem Marmor, Alabaster, Elfenbein, Bronze, Bernstein und Vergoldungen. Bis ins Detail werden die Ausstellungsarchitektur und alle weiteren präsentierten Werke darauf abgestimmt.

Beethoven gilt als Inbild des Künstlers, der gegen alle widrigen Umstände für die Menschheit um Erlösung durch die Kunst kämpft. Klimt nimmt in der Ausstellung eine herausragende Position ein. Er bespielt den linken Seitensaal im Ausstellungsgebäude, mit dem nach den Vorräumen der Parcours beginnt. Die Besucher werden hier auf die Beethovensculptur vorbereitet, die durch eine Maueröffnung bereits sichtbar ist. Angelehnt an die Beschreibung Richard Wagners von Beethovens 9. Symphonie schafft Klimt hoch oben an den Wänden einen allegorischen Fries. Auf die dem Eingang gegenüberliegende Längswand malt er, wie der Ausstellungskatalog ausführt, »die Sehnsucht nach Glück«, »die Leiden der schwachen Menschheit« und den »wohlgerüsteten Starken« – den Helden, der den Kampf darum für die Menschheit auf sich nimmt –, auf die Stirnwand »die feindlichen Gewalten«, auf die zweite Längswand die Stillung der »Sehnsucht nach Glück in der Poesie« und schließlich in einer Kusszene die Erlösung. Ihr liegen die Zeilen »Freude, schöner Götterfunken« und »Diesen Kuss der ganzen Welt!« aus der *Ode an die Freude* von Friedrich Schiller zugrunde, die Beethoven im Schlusssatz der 9. Symphonie für Chor und Orchester vertont hat.

»Die feindlichen Gewalten«, die sich dem Streben des Menschen nach Glück in den Weg stellen, seine Ängste und Sorgen, symbolisiert Klimt durch den Giganten Typhoeus in Gestalt des großen Affen, seine Töchter, die drei Gorgonen – links von ihm –, und hinter diesen »Krankheit, Wahnsinn, Tod«. Rechts von ihm »Wollust und Unkeuschheit, Unmäßigkeit«, in der Mitte vor der riesigen gewundenen Schlange mit ihren alles ausfüllenden Schuppenornamenten »nagender Kummer«. »Die Sehnsüchte und Wünsche der Menschheit fliegen darüber hinweg«, bildlich gefasst durch die schwebende Figur, die rechts oben auftaucht.

Die Darstellung des universellen Kampfs des Künstlers im Dienste der Menschheit hat für Klimt auch einen ganz konkreten Aspekt: die Anfeindungen, denen er sich nach dem Skandal um die Fakultätsbilder für die Universität Wien gegenüber sieht.

