

LIV OG LERRET

**FIRE PORTRETTER OG ET "KRYPTOPORTRETT" AV
GUSTAV KLIMT**



SIRI ANGELA GAMBORG

KUNSTHISTORIE MASTERGRADSOPPGAVE

UNIVERSITETET I BERGEN

MAI 2009

Innhold

Innledning	side 3
Klimts bakgrunn	side 10
Josef Pembaur	side 17
Portrettet	side 18
Rammen	side 19
Pembaur og musikken	side 24
Margarethe Stonborough-Wittgenstein	side 28
Portrettet	side 28
Keiserinnen	side 35
Oppdrag og forbilder	side 37
Adele Bloch-Bauer I	side 39
Portrettet	side 39
Komposisjonen	side 41
Whistler	side 42
Det sakrale	side 44
Ornamentikken	side 47
Samtiden og det erotiske	side 49
Adele Bloch-Bauer II	side 52
Portrettet	side 52
Klimt og japonismen	side 59
Judith I	side 64
Maleriet	side 65
Den bibelske Judith, tradisjonell ikonografi	side 68
Judith og Salome som moderne femme fatales	side 70
Klimts maleri	side 71
Madonna	side 72
Judith som oppfatning av det feminine	side 72
Diskusjon	side 74
Avslutning	side 81
Bibliografi	side 85
Billedliste	side 89
Engelsk sammendrag (English Summary)	side 91
Bilder	side 92

Innledning

Klimts malerier er frodige, fargerike og dekorative, ofte i en stilisert kvalitet med klare konturer og beskrivende linjer, og for den som stimuleres av ornamentale påfunn, er Klimt en kilde til inspirasjon. Klimt holder seg innenfor tre temmelig atskilte genre: allegorier, landskap og portretter. Motivene som ofte er statiske, stemningsfulle og innadvendte, synes mer å forholde seg til en indre eller lukket og selvtilstrekkelig verden enn til den ytre verdens turbulens, og er derfor heller ikke spesielt provoserende. Men vår forventning til det vi - riktignok med en viss porsjon subjektivitet - vil kalle god kunst, er at den også må ha en viss kompleksitet som bare åpenbarer seg gjennom gjentatte betraktninger og utdypende granskning; vi ønsker å finne noe «mer» under den dekorative overflaten. Ville Klimt noe mer enn å behage? Eller lot han være å ta stilling til samtidens debatter ved ganske enkelt å unngå brennbare temaer?

Portretter synes, mer enn noen annen genre, å besitte evnen til å skape umiddelbar kontakt mellom betrakteren og det avbildede subjektet. Et menneskes blikk, holdning, gester og ansiktsuttrykk kan fortsette å fange oppmerksomheten og engasjere oss på tvers av århundres gang, ganske enkelt fordi vi på et eller annet nivå lett identifiserer oss med den andre personens menneskelighet, og vi blir nysjerrige på hvem denne personen egentlig var og hva slag liv han eller hun hadde. Mitt valg av Klimts portretter som tema for denne oppgaven, har sitt utgangspunkt i fasinasjonen for denne spesielle formen for tidsoverskridende kommunikasjon.

Portrettgenren innebærer en todelt forventning: Det første er identifisering av modellen ved ytre, fysiske kjennetegn, særlig ansiktstrekk, altså det vi vil kalle portrettlikhet. Det andre er forventningen om gjenkjennelse av personens indre, det spirituelle. Gjenkjennelse og identifikasjon er altså to overlappende, men ulike aspekter som til sammen utgjør et sannhetskrav til portrettet, det ene elementet er ikke tilstrekkelig alene.¹ Sannhetskravet kommer fra de impliserte; fra maler, modell, oppdragsgiver, og fra andre som betrakter maleriet. Min innfallsvinkel her er ikke å gå nærmere inn på det prinsipielle i betrakterens rolle, men peke på det faktum at i ettertid, der personen på bildet er ukjent, er gjenkjennelse

¹ Catherine M. Soussloff: 5,6: Her betegnes dette todelte kravet til portrettgjenkjennelse for “portrettets dialektikk”. Begge elementene finnes i betrakterens øye. Soussloff bygger sin videre argumentasjon på Jean Paul Sartres *L'Imaginaire psychologie phénoménologique de l'imagination*, 1940, der betrakteren gis den avgjørende rollen idet det er i hans/hennes bevissthet gjenkjennelsen kompletteres.

som angår det indre en helt annen problemstilling enn i modellens egen samtid og miljø. Like fullt er det doble sannhetskravet fremdeles gjeldende, men må ta utgangspunkt i andre forhold og tilegnet kontekstuell kunnskap i stedet for i konkret kjennskap og personlig erfaring. I tillegg skifter betoningen av hvilket element som er det viktigste, det fysiske eller det spirituelle. Jo større krav til realisme, desto større fortrinnsrett har ytre kjennetegn fremfor det indre.²

Men et malt portrett har også en annen viktig egenskap. Foruten å være et historisk dokument som forteller om personlig identitet, er det også et kunstverk. Identitetsaspektet og genrens kontaktskapende evne kan en stund få oss til å se bort fra at individet på bildet allerede er sett med kunstnerens blikk før vårt eget og formidlet til oss med hans pensel. Idet vi deretter analyserer bildets detaljer som deler av et kunstverk, løsriver vi oss fra kommunikasjonsaspektet, og gjennom granskning av modellens omgivelser i billedflaten: rom, kulisser, klesdrakt og positur, fargebruk, materialkvalitet og format, trer også kunstneren selv klarere frem. Overgangen fra en illusjonistisk realisme slik den finnes i Klimts tidlige portretter til en mer mediebevisst og modernistisk tilnærming til subjektet i senere perioder og spesielt de siste tiårene av hans karriere, kan muligens påvirke hvilket aspekt som trer tydeligst frem, det nesten “stedfortredende” realistiske nærværet av modellen eller kunstverket der materialkvaliteten i bildet og dets objekt eksistens distanserer oss fra det avbildede individet.

Kunsten og samfunnet gjenspeiler hverandre. En kunst som kun repeterer – det være seg innhold eller form – vil på et gitt tidspunkt bli uinteressant, virke umoderne eller anakronistisk. Visuelle medier er til enhver tid avhengig av å konkretisere gjennom det tidstypiske for å være sann og aktuell og kan slik ikke unngå å si noe om sin egen samtid. Dette gjelder også kunst som omhandler eksistensielle og generelle forestillinger, som allegorier. En kunstner tar en stor mengde avgjørelser og valg som vi må kunne stille ham ansvarlig overfor, samtidig som han også til en viss grad er priggitt sin samtid, både faghistorisk, teknisk og sosialt. Et av hans virkemidler kan således sies å være den teknikken han behersker, men kanskje også er bundet av. Kunstnerens utfordring vil alltid ligge i å finne en tilfredsstillende kunstnerisk form som kan uttrykke det innholdet han vil formidle.

² Pessler og Trummer: 149

Når vi betrakter Klimts portretter, deres estetiske og innholdsmessige uttrykk fra vår posisjon et stykke inn i det 21. århundre, farges vår granskning av “ambivalens mellom forsøk på forståelse og tilbakeskuende kritikk”, slik Lynda Nead formulerer det.³ Formuleringen målbærer dilemmaet der historie - og historiske dokumenter og objekter - blir en kilde til utvidet forståelse av fortiden samtidig som kun et kritisk blikk kan aktualisere det historiske materiale og gi mulighet til fortsatt kommunikasjon.

Mitt studium av et utvalg av Klimts portretter hundre år etter at de ble til bringer da også selvsagt med seg helt andre forventninger og annen kunnskap enn den Klmt selv hadde. Likevel er mange av debattene og problemstillingene i Klimts samtid fremdeles aktuelle, og det synes naturlig å knytte portrettstudien til en av disse. Tross nyanseforskjeller er utfordringen i kulturell pluralitet og synet på kvinner fremdeles aktuelle samfunns spørsmål; den gangen på et lokalt og nasjonalt plan, nå på et globalt plan. På det estetiske planet har postmodernismen børstet støvet av lenge skrinlagte begreper som skjønnhet og eklektisisme, og det har bidratt til at Klimts kunst nå er aktuell som aldri før og er blitt et varemerke for Østerrike, et paradoks for en kunstner som mens han virket, følte staten som sin motstander i kampen for kunstens frihet.⁴ Kvinnenes kamp for likestilling - som startet allerede med den franske revolusjonen – kan, på lik linje med kunstneres løsrivelse fra en regelstyrt kunstutøvelse til større individualisme og mangfold, ses som en naturlig forlengelse av en generell demokratiseringsprosess som hadde sin rot i opplysningstiden. I forbindelse med analyse og tolkning av portretter, er det (derfor) også betimelig å huske på at heller ikke mennenes frihet og medbestemmelsesrett i samfunnet i tidligere tider omfattet alle, og at også deres frihet og like rettigheter har sin historie. Likevel er det udiskutabelt at kvinner alltid har hatt en underordnet og avhengig posisjon i forhold til menn.

Klimt har en lang rekke kvinneportretter, men kun få tilsvarende malerier av menn, og at han fremstiller det maskuline og det feminine så ulikt, er et iøynefallende trekk det kan være interessant å se nærmere på. Klimt-litteraturen har en gjennomgående tendens til å konsentrere seg om kvinneportrettene, mens mannportrettene som regel er avspist med et par temmelig generelle setninger. Kanskje dette skjer nettopp på grunn av det store antallet kvinneportretter i seg selv, kanskje også fordi mannportrettene tilhører fasen før århundreskiftet, og at det særlig er de sene portrettene som er ansett for å være de mest

³ Nead: 155

⁴ Se neste avsnitt om Klimt bakgrunn

interessante, siden disse naturlig nok er mer preget av Klimts stilutvikling og mer “modernistiske” i uttrykk og virkemidler enn mannsporettene. En overveiende del av Klimts oeuvre er altså konsentrert om kvinnen og kvinnekroppen, ikke minst den andre store genren i hans oeuvre, allegoriene, som befolkes av kvinner i alle slags former, typer, aldre og iscenesettelser. Han maler også en god del “allegoriske” menn, og alt i alt synes det utenkelig at han ikke gjorde seg opp noen tanker og holdninger til spørsmål som dreide seg om kjønn, og da ikke bare av erotisk, men også av sosial interesse. Særlig idet han beveger seg mot et mer modernistisk stiluttrykk, øker vår forventning til at maleren også beveger seg mot en tilsvarende moderne holdning til likestilling mellom kjønnene og behandler dem mer likt på billedflaten.⁵ Kan vi spore en tilsvarende “modernisering” av innholdet som det vi ser av formen? Eller fortsetter han å formidle et konvensjonelt kvinnesyn i ny innpakning?

For å kunne si noe mer om dette må vi, foruten å analysere det enkelte portretteksempel, også se nærmere på kvinnes faktiske stilling i samfunnet, på moralnormer og idealer og på noen av de diskusjoner som pågikk i samtiden om kvinnens psyke og “natur”, forhold som i sin tur kanskje kom til uttrykk gjennom Klimts pensel. Og ved å se nærmere på noen portretter av kunstnere og stiltendenser han fikk sine impulser fra, men også hvordan han forholdt seg til den tradisjonen han var opplært i og hadde rundt seg i Wien i annen halvdel av det 19. århundre, kan vi kanskje finne en sammenheng mellom dem og Klimt også på et innholdsmessig og ideologisk plan.

De valgene av virkemidler Klimt foretok er med på å påvirke vår oppfatning av hvem og hvordan de personene han portretterte faktisk var, og vi kan heller ikke se bort fra at kunsten har en mer generell normativ funksjon, i det den også påvirker publikums holdninger – noe fenomenet sensur i seg selv er et tydelig bevis på. For å gjøre oss opp en klarere forestilling om forholdet mellom Klimts portretter og den verden de ble til i - sammenhengen mellom lerretet og det virkelige liv - trenger vi informasjon om flere forhold. For det første hvilke roller kvinner hadde på det hjemlige og private plan: hvilke begrensninger, krav og forventninger de ble møtt med. For det andre hvilke faktiske muligheter og begrensninger de måtte forholde seg til som bestemte deres rolle i samfunnet. Visse moralsyn og menneskesyn i tiden kan ha medvirket til å skape og opprettholde disse forholdene, og også ha påvirket

⁵ Perry: 17 Til den etter hvert store mengden feministisk litteratur som omhandler mannlige kunstners fremstilling av kvinner som tilsvarer et passivt, huslig, borgerlig ideal, bemerker Perry at slike kunstverk i seg selv bidrar til å definere idealet om hva femininitet er og gjøre dette til en norm.

Klimts oppfattelse og fremstilling både av kvinner og menn. En viss fare for slagside med hensyn til kjønnsaspektet ligger altså i Klimts oeuvre, da det som eksempler ikke er mange mannportretter å velge mellom og ingen etter 1890-tallet. Et mer utdypende studium og tolkning av Klimts fremstilling av mannrollen, ville derfor ha et bredere analysemateriale i allegoriene. Det er vanskelig å si med sikkerhet om Klimt hadde noe forhold til religion eller om han sympatiserte med bestemte filosofiske eller vitenskapelige livvsyn. Kun et studium av bildene kan gi en pekepinn om dette, og også da med en viss feilmargin.

I min studie har jeg valgt å starte med et blikk på Klimts situasjon og karriere og deretter å gå over til å presentere portrettene kronologisk. Jeg vil likevel gjøre ett unntak: Modellen for *Judith I* har såpass klare og iøynefallende likhetstrekk med portrettmodellen Adele Bloch-Bauer at jeg har kategorisert det som et kryptoportrett, et skjult portrett og, kanskje ved å tøyne grensene for hva vi kan kalle et portrett, har hun fått en plass her. Maleriet av den bibelske skikkelsen Judith er malt i 1901, altså flere år tidligere enn de to 'egentlige' portrettene av Adele Bloch-Bauer, men på grunn av bildets innhold, har jeg likevel plassert henne etter de andre. Utvalget av portretter omfatter dermed, i min rekkefølge, *Joseph Pembaur*, 1890, *Margarethe Stonborough-Wittgenstein*, 1905, *Adele I*, 1907, *Adele II*, 1912 og *Judith I*, 1901.

Klimt har mellom 25 og 30 identifiserte portretter i olje og noen ikke navngitte. Ved offentlig visning var som regel navnet ikke oppgitt, men utstilt under tittelen "Damenbildnis", eller "Porträt Frau xx"; de fleste av disse har opprinnelig vært i privat eie og er senere solgt til forskjellige museer. Klimt er interessant fordi han er virksom i en brytningstid for maleriet, men arbeider i et noe avsides miljø, sett i et europeisk kunsthistorisk perspektiv som har hatt en tendens til hovedsakelig å konsentrere seg om maleriets "gullalder" i Paris på denne tiden. Dessuten er han siden 1960-tallet igjen tatt frem i lyset etter mer enn fire tiår med "glemsel" og har gjenvunnet sitt ry som Østerrikes mest kjente maler på grunn av sin dekorative – og dermed brede folkelige – appell, det samme trekket som i sin tid gjorde ham gammeldags og uaktuell i modernistisk forstand. 1800-tallets historisme med sin perfeksjonering av idealiserte mennesker i en nesten foto-realistisk stil, var rådende lenger i Østerrike enn i Frankrike, men den sto for fall også der. Fokuset var, som sagt, størst på hva som skjedde i Frankrike, og kunstnere fra andre regioner har ofte blitt bedømt i forhold til franske kunstnere, hva som var det nyeste i Paris og hvor "langt" de var kommet i utviklingen i forhold til en etterhvert teoretisert kanon basert på "fransk" maleri, uansett hvor kunstneren oppholdt seg eller hvilket land han eller hun opprinnelig hørte hjemme i. Klimt selv var aldri i Paris før i 1909, selv om

en rekke andre østerrikske kunstnere reiste dit. Både franske og andre lands kunstnere var derimot rikelig representert i Wien, men de franske impresjonistene og post-impresjonistene ikke i vesentlig grad før etter 1897. Det er absolutt mulig å spore innflytelse fra mange ulike kunstneres stiluttrykk i Klimts portretter. En eklektisk praksis i seg selv er en holdning som åpner for variasjon og syntetisering av stiluttrykk mer enn for rendyrking av en betemt stil. Klimt forblir en eklektiker gjennom hele karrieren, og hans verk er interessant fordi han gjør dette historistiske trekket til en ressurs idet han også viser en markant utvikling som kanskje heller peker mot enn blir en del av modernismen. Hans særlige evne til å skape stilsyntese, er spesielt synlig i portrettene, og mer synlig jo lenger ut i karrieren han kommer. Likevel har Klimts malerier også et umiskjennelig, personlig preg. Portrettene kommer i en særstilling i hans verk også fordi det er den genren som også forholder seg til nærmere til "virkeligheten" enn allegoriene og landskapene og da også (hos Klimt) den genren der vi kanskje i størst grad forventer at samtiden setter sine spor. Vi forventer altså at de avbildede modellene både viser til det samtidige og tidstypiske og til Klimts egne holdninger til ulike strømninger i tiden. For å følge Klimts stilutvikling har jeg valgt portretter fra ulike epoker. Portrettet av Pembaur var et naturlig utgangspunkt av flere grunner: portrettet er av en mann, det er solid forankret i historismen, men viser allerede tegn både på Klimts individualisme og hans frie bruk av ornament, og dessuten - med min egen bakgrunn innen musikk - er bildet av en musiker. Margarethe Stonborough-Wittgenstein er også i en særstilling fordi hun, som ung og i et utpreget intellektuelt miljø bringer tankene inn på kvinnens stilling i forhold til samfunn og utdanning, samtidig som Klimt plasserer henne i et (også for ham) enestående strengt opplinjert rom, mer ikke-eksisterende enn abstrahert, et langt skritt i utviklingen. De to bestillingsportrettene av Adele Bloch-Bauer utgjør også to stilistiske sprang, først inn i en av Jugendstilens mest luksuriøse gullbelagte og dekorerte utgaver, så til en siste og rendyrket oljemaleri-periode, der Klimt likevel ikke gir helt slipp verken på sin dekorative eklektisme eller sin grunnleggende idealiserende gjengivelse av modellen og sin forkjærlighet for det figurative. Judith har en noe ambivalent, men likevel viktig rolle å spille i denne sammenhengen. Maleriet av henne⁶ er interessant fordi det ligger i krysningspunktet mellom portrett og allegori, men fordi det er definert som allegori, er det fritatt for de idealiserende og moralske restriksjonene portrettene er bundet av, og vi får - det må vi anta - et blick inn i en annen side av Klimts kvinneoppfatning. Etter all sannsynlighet er Adele modell for bildet, - i alle fall for hodet og ansiktet - men dets hemningsløst frie og intime uttrykk viser den store

⁶ Klimt malte også Judith II, i 1909, men da i en stilisert Jugend-utgave.

kontrasten mellom de ulike genres uttrykksmulighet og også hvor stor spennvidde Klimt ser i det feminine. På bakgrunn av denne portrettrekken, kan vi forhåpentlig se om stilistisk utvikling også er tegn på at Klimts kvinnesyn "moderniseres." Undervegs er det også naturlig både å komme inn på portretter av andre kunstnere, som kan ha vært konkrete inspirasjonskilder for Klimt, og på enkelte av hans egne, dog uten å gå i dybden i disse.

I og med at denne portrettstudien baserer seg på to ulike elementer: billedanalyse og kontekstuell informasjon, blir det et valg om presentasjonen skal begynne med det ene eller det andre. Naturligvis er bildene av primær interesse, og som regel er det møtet med selve kunstverket som fanger oppmerksomheten først og gir impulser til å studere konteksten. Likevel kan det være en fordel for oppfatningen å ha litt kjennskap til kunstnerens bakgrunn, og derfor velger jeg å begynne med en kort sammenfatning av den, før jeg analyserer portrettene.

I en gallerisammenheng vil farger, innramming, format og proporsjoner være slik maleren har presentert dem, og det vil være mulig å studere lysvirkning, tekstur, figurdetaljer, penselstrøk og tekstur på en helt annen måte enn tilfellet er med reproduksjoner. I en oppgave som denne må billedanalysene dessverre i vesentlig grad basere seg på svært forminske reproduksjoner, noe som lett gjør at vi forholder oss mindre umiddelbart og kanskje mer rasjonelt til bildene. Manglende mulighet til å studere detaljer og fremfor alt reproduksjonenes ofte temmelig upålitelige fargegjengivelser kan gjøre analysen upresis i forhold til originalen, hvilket i sin tur kan påvirke tolkningen av helheten. Det eneste av de bildene jeg beskriver - det gjelder også sammenligningseksemplene - som jeg har sett i original er *Judith I*. Jeg har derfor forsøkt å ha reproduksjonenes begrensninger i minne og ikke være altfor kategorisk i forhold til de nevnte punktene.

Litteraturen jeg har forholdt meg til er skrevet på engelsk og tysk. I de tilfellene jeg siterer på norsk fra en slik tekst, er oversettelsen min egen. Noen få referanser er hentet fra internett. I disse tilfellene er enten tilsvarende opplysninger ikke mulige, eller svært vanskelige, å finne i trykt bok- eller artikkelform, og jeg har ifølge bibliografi og kildehenvisninger vurdert påliteligheten av disse kildene før jeg har valgt å bruke dem.

Fremfor å analysere portrettene utfra et bestemt skjema, synes det for meg mest naturlig å gå den vegen bildene selv fører, og fordi bildene jeg har valgt er svært forskjellige på tross av at de tilhører samme genre og er malt av samme kunstner, forventer jeg at analysene også vil bli

ulike, og at opplysninger som kan være av stor betydning for ett av portrettene, ikke nødvendigvis vil angå de andre. Men før analysene tar vi altså et raskt blikk på Klimts bakgrunn.

Klimts bakgrunn

Gustav Klimt (1862-1918) var født og oppvokst i Wien, hvor han levde og arbeidet hele sitt liv. I løpet av karrieren deltok han på utstillinger i utlandet, blant annet i Tyskland, Italia og Frankrike, og han foretok noen utenlandsreiser, både til de nevnte landene og til England og Spania. I sin tidlige karriere arbeidet han også i perioder på steder innenfor det østerrikske imperiet som nå tilhører Ungarn og Tsjekkia, der han var engasjert til å dekorere interiører. Overalt hvor han reiste oppsøkte han gallerier og museer, men han foretrakk alltid å arbeide hjemme, i Wien.

Politisk og kulturelt var dobbeltmonarkiet Østerrike-Ungarn, og især hovedstaden Wien, en smeltedigel for store heterogene folkegrupper. Befolkningsveksten i Wien var eksplosiv; innbyggertallet økte fra 600000 i 1869 til nesten 2 millioner rundt år 1900, samtidig som byen gjennomgikk store tekniske og sosiale endringer.⁷ Statsadministrasjonens streben for å opprettholde stabilitet og konservative normer og keiserens håp om å forene alle de motstridende nasjonale tendensene i en felles kultur, var i realiteten en strutsepolitikk som bekymret mange intellektuelle. Forfattere som Arthur Schnitzler (1862-1931) og Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) kommenterte situasjonen gjennom dramaer og allegoriske romaner om sosialt og moralsk kaos og fremmedgjøring mellom individ og samfunn. Noen av symptomene på dette var fremgangen for tysk nasjonalisme, antisemittisme og en sterk økning i antallet selvmord.⁸

Keiser Franz Joseph (1830-1916) var lite fleksibel. Han var selv nøkkelfiguren i imperiets og Wiens byråkrati, som var regulert ned til minste detalj og utøvde den ”mest effektive sensuren i hele Europa”, slik Peter Vergo beskriver det.⁹ Sensuren ekskluderte alt irrasjonelt og

⁷ Christian M. Nebehay 1979: 10

⁸ Vergo: 12,13

⁹ Vergo: 10.

uforutsett innen kunsten, og den kulturkonservative holdningen styrte de akademiske og kulturelle institusjonene, noe som syntes mer og mer bakstrevsk etter hvert som årene gikk.¹⁰

Klimt ble utdannet på *Kunstgewerbeschule* - som sprang ut av det østerrikske kunstindustrimuseet - innenfor en eklektisk historisme. Kravet til nitid og naturtro kopiering av gipsavstøpninger, bilder og tredimensjonale gjenstander og fotografier av gjenstander gjorde studentene teknisk dyktige og nøyaktige og forberedte dem på en karriere som dekorasjonsmalere, men skolen la ikke særlig vekt på fri utfoldelse og utvikling av egne kompositoriske evner.¹¹ Ved studietidens slutt etablerte Gustav, sammen med broren Ernst (1864-1892) og studiekameraten Franz Matsch (1861-1942) *Künstlercompagnie*, et foretak der de tre malerne påtok seg utsmykningsoppdrag innenfor den historistiske tradisjonen.¹² I 1892 ble Gustav Klimt også medlem av *Künstlergenossenschaft*, på denne tiden det eneste østerrikske kunstnerforbundet. Forbundet arrangerte utstillinger og formidlet salg for medlemmene.¹³ Håndverksmessig briljans sørget for at *Künstlercompagnie* og Gustav Klimt fikk store dekorasjonsoppdrag i ung alder og gav ham en god start på karrieren, men denne situasjonen kom ikke til å vare, fordi opprettholdelsen av akademiske konvensjoner var en forutsetning for videre anerkjennelse og nye oppdrag fra hoff og aristokrati, konvensjoner Klimt i større og større grad brøt. .

Noen av *Künstlercompagnies* største dekorasjonsoppdrag kom i forbindelse med en omfattende omorganisering av en rekke statlige institusjoner som flyttet inn i monumentale nybygg i Ringstrasse-området i Wien. Blant annet *Historisches Museum* og *Kunsthistorisches Museum* ble oppført i overdådig, historistisk barokk. Klimt deltok i utsmykningen av det nye keiserlige *Burgtheater*, 1886-88 og *Kunsthistorisches Museum*, ca.1888-91. Et av de siste dekorasjonsoppdragene han fikk var på begynnelsen av 1890-tallet, denne gangen i publikumssalen i fyrst Nicolaus Esterhazys slottsteater i Totis utenfor Budapest.¹⁴ Arbeidet var et maleri etter modell av et stort maleri Klimt hadde utført, et slags portrettgalleri av teaterpublikummet i *Burgtheater* i Wien. Uvisst hvorfor kom det ingen flere dekorasjonsoppdrag fra det keiserlige hoff eller aristokratiet etter slottsteateret i Totis. Ernst Klimt døde allerede i 1892 og etter dette ble *Künstlercompagnie* oppløst, men det var ellers

¹⁰ Keiseren regjerte i 68 år, fra 1848 til 1916, en av de lengste regjeringstidene for monarker i Europa

¹¹ Fliedl: 33

¹² Fliedl: 35

¹³ Fliedl: 60,61

¹⁴ Nebehay 1979: 80

ennå ingenting i Klimt stil eller dekorasjonsprogram som skulle tilsi en slik oppdragstørke fra hoffets side.¹⁵

Sosialt sett var Klimt i en mellomposisjon. Han var født i beskjedne økonomiske kår. Men en spesiell begivenhet fikk store følger både yrkesmessig og sosialt. I 1891 hadde Gustavs bror Ernst giftet seg med Helene Flöge, datter av en suksessrik krittpipefabrikant, og som Helenes svoger ble også Gustav medlem av denne velstående Wiener-familien. Helenes søster Emilie (1874-1952) ble etter dette Gustav Klimts nærmeste og mest fortrolige venn resten av livet.¹⁶ Etter brorens død etter bare ett års ekteskap, ble Klimt verge for niesen Helene og fikk slik en stabil plass i familien Flöges krets. Forholdet til Flöge-familien ga ham adgang til et høyere sosialt og økonomisk samfunnslag der han etter hvert møtte mange av sine oppdragsgivere og portrettmodeller.¹⁷

En viktig faktor i den borgerlige sfæren var de private ”salongene”, der den kulturelle eliten, kunstnere, forfattere, iblant også vitenskapsmenn og politikere møttes.¹⁸ Salongene ble holdt i private hjem og var en viktig kunstnerisk og intellektuell impuls også for kvinnene, de var som regel vertinner for sammenkomstene. Vertskapet var toneangivende for innholdet i sammenkomstene og for hvem deltakerne var.¹⁹ Flere av Klimts trofaste støttespillere holdt slike salonger, blant annet journalisten Bertha Zuckerandl og Klimts kollega fra Secessionen, Carl Moll (1861-1945). Moll var stefar til Alma Schindler, og det var trolig gjennom Alma at Klimt kom i kontakt med sin senere mest skisserte og malte portrettmodell, Adele Bloch-Bauer, som var Almas venninne. Også ekteparet Bloch-Bauer holdt salonger i sitt hjem. Da Alma Schindler senere giftet seg med komponisten Gustav Mahler, hadde Klimt også kontakt med ham. Dette viser hvordan salongene var kompliserte og nyttige nettverk for vennskap og faglige kontakter, og slike bekjensheter skaffet Klimt en rekke kunder og private bestillingsoppdrag som etter hvert også ble økonomisk bærebjelke for hans videre karriere. Lederer, Primavesi, Bloch-Bauer, Wittgenstein og andre kjente Wiener-familier kjøpte malerier og tegninger og bestilte portretter av ham. Flere av dem ble også viktige støttespillere og økonomiske bidragsytere for Secessionen og dens avlegger for arkitektur og design,

¹⁵ Nebehay 1979: 83

¹⁶ Det har ikke manglet på spekulasjoner omkring Klimts forhold til Emilie Flöge, men selv etter et funn av en stor mengde korrespondanse mellom de to, tyder ingenting på at forholdet var annet enn platonisk.

¹⁷ Nebehay 1969: 118

¹⁸ Adolf Opel: 33

¹⁹ Tobias Natter: 62

Wiener Werkstätte, grunnlagt i 1903.

1890-tallet var et viktig tiår for Klimt der karrieren radikalt endret retning. Etter brorens død og *Künstlercompagnies* oppløsning fikk Klimt og Matsch i 1894 et siste felles utsmykningsoppdrag, denne gangen for universitetet.²⁰ Klimt skulle male tre store takmalerier der temaet var "Lysets seier over mørket" - en feiring av vitenskapenes opplysnings- og nytteverdi i samfunnet.²¹ Maleriene skulle vise henholdsvis Filosofien, utstilt første gang i 1900, Medisinen, 1901 og Rettslæren, 1903. Oppdraget ble en vanskelig og langvarig prosess med hissige debatter og offentlige skandaler, fordi Klimt når det kom til stykke, slett ikke fulgte oppdragets godkjente program. Bildene måtte snarere oppfattes som en kritisk og sjokkerende diagnose på samfunnets kulturelle, politiske og menneskelige kaos på lik linje med de tidligere nevnte forfatteres romaner, for i siste instans syntes maleriene å formidle menneskehetens håpløse, retningsløse og formålsløse tilværelse, fanget i et evig kretsløp av fødsel, erotisk begjær, forfall og død, og der vitenskapene ikke kunne bidra verken med opplysning, trøst eller mening. Den massive kritikken av Klimts malerier dreide seg både om form og innhold, og maleriene ble karakterisert som stygge, kaotiske og pornografiske.²² Skandalene rundt hvert enkelt maleri førte til slutt til at Klimt i 1905, ved hjelp av sine mesener kjøpte maleriene tilbake fra staten, og at han naturligvis aldri fikk flere tilsvarende offentlige oppdrag.²³

I mellomtiden hadde Klimts kampånd også vist seg på andre måter. Statens anti-moderne innstilling, som altså beviselig kun godtok ukritiske, tradisjonelle akademiske idealer i

²⁰ Nebehay 1979: 155. Et billedprogram utarbeidet av Matsch alene ble nedstemt av utsmykningskommisjonen i 1893.

²¹ Fliedl: 77

²² Carl E. Schorske: 231-235. Skandalen var et faktum da 87 av universitetets professorer skrev under på et opprop om at Klimts malerier var uakseptable. Paradoksalt nok var en av de mest liberale og fremskrittssvennlige av dem, Friedrich Jodl (1849-1914), leder for protestene. Jodl var blant annet en av forkjemperne for kvinners adgang til universitetene, og han var uenig i kritikk av maleriets moralske og påståtte pornografiske innhold, men ga tilslutning til at filosofien som "søkte sannhet i de eksakte vitenskaper, ikke fortjente å bli representert som en tåkete, fantastisk konstruksjon". Strategien for kritikken kom derfor til å ramme det estetiske aspektet ved maleriet, og bildet ble karakterisert som "styggt". Ti andre professorer dannet et forsvar for Klimt, og en av dem, Franz Wickhoff (1853-1909), avholdt en forelesning med tittelen "Hva er stygt?" hvor han fremholdt at det i tidligere tider hadde vært en overensstemmelse mellom utviklingen og skjønnhetsidealene, men at det i moderne tid var oppstått en divergens mellom dem som sto for utviklingen (og dermed fremskrittet) og dem som fastsatte idealene for skjønnhet, slik at det oppsto en konflikt mellom disse. Foruten at det tidligere var sett som en overensstemmelse mellom det som var opplevd som truende og det som var stygt, var kritikken mot det "stygge" i Klimts kunst å dømme ny kunst med tidligere tiders estetiske og nå inadekvate målestokk.

²³ Mer detaljerte fremstillinger finnes i de fleste Klimt-monografier, blant annet Nebehay 1969 og hos Fliedl.

kunsten, førte til at en gruppe kunstnere, med Klimt i spissen, forlot *Künstlergenossenschaft* i 1897 og dannet en ny forening, *Vereinigung bildener Künstler Österreichs, Secessionen*.²⁴ Secessionens formål var ikke-kommersielt, og foreningen skulle holde usensurerte utstillinger²⁵ der både imperiets egne og andre lands kunstnere kunne stille ut kunstverk til gjensidig inspirasjon.²⁶ Virksomheten skulle også ha en opplysende og oppdragende effekt på det innenlandske publikum og slik heve den allmenne kunstsmaak opp til et høyere og mer internasjonalt nivå. Secessionens – og dermed også Gustav Klimts - motto: ”Der Zeit ihre Kunst Der Kunst ihre Freiheit”, ble ført i pennen av kunstkritikeren og støttespilleren Ludwig Hevesi. Mottoet, som fremdeles pryder inngangen til Secessionsbygningen i Wien, var en kompromissløs programerklæring og et krav om ytringsfrihet for kunsten.²⁷

Mottoet innebærer også at en levedyktig og meningsfull kunst nødvendigvis må inneholde elementer som forbinder den med den tiden og det samfunnet den er blitt til i og at tidligere tiders konvensjoner ikke kan være tilstrekkelige for et slikt formål.²⁸ Enhver kunstner må kunne finne sitt eget språk og hevde sin egen tids virkelighet og idealer gjennom individuelle formuttrykk. Dette betydde derimot ikke at Secessionens medlemmer hadde noe stilistisk fellesprogram.

Fra å være en anerkjent maler som med bravur og suksess boltret seg i historismen og slik sto som en kunstnerisk forkjemper for imperiets verdinormer, ble Klimt altså i løpet av 1890-tallet en opprører mot det offisielle maktapparatet. Forståelig nok ble innstillingen fra hoffet mer fiendtlig etter dannelsen av Secessionen og kritikken mot akademismen²⁹, selv om Secessionens hensikt på ingen måte var å bryte med staten i den grad at offisielle oppdrag skulle opphøre³⁰.

²⁴ Vergo: 23

²⁵ Powell 111-114 Et eksempel på Künstlerhaus' trange nåløye for ny kunst, var Theodor von Hörman (1840-95), en østerriksk impresjonistmaler som bodde og arbeidet i Frankrike og hadde suksess på utstillinger i Paris, men som juryen for Künstlerhaus-utstillingene gjentatte ganger sensurerte bort. Hörman døde allerede i 1895, men hans tilfelle ble et godt argument for en ny retning i kunstpolitikken og grunnleggingen av Secessionen.

²⁶ Robert Jensen: 183: Virksomheten revolusjonerte også selve utstillingspraksisen ved å innrede utstillingsrommene slik at bildene skulle komme mest mulig til sin rett uten å bli ”kvalt” av hverandre i en altfor stor tetthet på veggene.

²⁷ Nebehay 1979: 121, Nebehay siterer Ludwig Hevesi i *Acht Jahre Sezession* (März 1897-Juni 1905) Oversatt lyder teksten ”Hver tid sin kunst For kunsten frihet.”

²⁸ Holly: 55, 62 Å vandre langs Ringstrasse med alle sine monumentale bygninger i pompøse historistiske stilarter, var som å vandre rundt i kunsthistorien. Secessionens radikale kamprop måtte nødvendigvis oppfattes som en kritikk mot statens kunstpolitikk.

²⁹ Nebehay 1979: 83

³⁰ Nebehay 1969: 144,145

Når det gjelder Klimts popularitet, synes det å ha eksistert en mytisk aura av ”misforstått og utstøtt kunstner” rundt ham. Selv om han, slik vi har sett, var gjenstand for ideologisk og estetisk debatt og måtte tåle adskillig hard kritikk, hadde han også sine ivrige forsvarene, journalisten og forfatteren Ludwig Hevesi (1843-1910) og forfatteren Hermann Bahr (1863-1934) som to av de viktigste. I et eget skrift, *Rede über Klimt*, 1901, gir Bahr Klimt en kunstnerisk heltestatus ved å fremstille ham som et resignert og ulykkelig offer for en offentlig heksejakt, men som i møte med et fiendtlig publikum kun er ansvarlig overfor sin egen kunst. At folk vender seg mot Klimt, mistenker ham og baksnakker ham, ser Bahr som et uttrykk for Wienernes generelle skepsis mot alt nytt og ukjent, men også for en sær-østerriksk misunnelse, forfølgelse og hetsing av egne genier. Klimt er bare en i en lang rekke navngitte wienerske kunstnere som har lidd en tilsvarende skjebne.³¹

Kun i de tilfellene Klimt kunne si noe på vegne av flere enn seg selv og også inkludere andre kunstneres situasjon og synspunkter, uttalte han seg offentlig.³² Det finnes kun ett selvpportrett: I det store gouache-maleriet av *Burgtheaterets* faste publikum, har Klimt iført seg selv og sine to kompanjonger i *Künstlercompagnie* historiske kostymer og plassert alle tre som tilskuere i en av teaterets losjer.³³

Klimt var fåmælt om sin egen person. En av de ytterst få verbale kommentarene han kom med om seg selv, er derfor også det mest siterte. Kommentaren er hentet fra et anonymt, maskinskrevet notat som gjengir en samtale med Klimt der han uttaler seg om det manglende

³¹ Vergo: 16 og Fliedl: 11,12 parafaserer og siterer Bahr i *Rede über Klimt*, Wien 1901, s. 4ff. Angående Klimts popularitet i tiden etter hans død i 1918, viser Fliedl til en periode der Klimt synes uinteressant for publikum og manglende interesse, ikke minst fra offentlig side, for å stille ut Klimts bilder. Av samme grunn var det også uvilje mot å bruke penger på restaurering av maleriene. Et viktig eksempel her er Beethoven-frisen fra 1902. Opprinnelig ble frisen laget av billige materialer som kulisse til den 14. secessionsutstillingens hovedverk: en Beethoven-statue av Max Klinger. Planen var å fjerne og destruere frisen (sammen med de andre secessionistenes kulisser i samme anledning) etter utstillingens slutt, men lykketreffet var at den likevel ble bevart, i første omgang midlertidig i anledning påfølgende års Klimt-utstilling i Secessionen. Mange av Klimt største og viktigste verk, også de omtalte universitetsmaleriene, ble lagret på Schloss Immendorf under den annen verdenskrig, men brent ned i 1945 av nazistene ved Tysklands nederlag. Beethoven-frisen var derimot ikke lagret på slottet, og nå blir frisen, særlig på grunn av tapet av universitetsmaleriene, regnet som hans gjenværende hovedverk. Likevel ble det ikke bevilget penger til restaurering av denne før på 1970-tallet, og først stilt ut på 1980-tallet. Per dags dato har den sin faste plass i et eget rom i underetasjen i Secessionsbygget. Om tilblivelsen av frisen, dens program og dens første utstilling, se Nebhay 1979: 186 – 202.

³² Her refereres til talen Klimt holdt ved åpningen av *Kunstschau* i 1908, Vergo:179,180

³³ Detaljen som viser de tre kunstnerne finnes i Nebhay 1979: 38 Det er slående hvor like de tre mennenes frisyre og skjegg er, tatt i betraktning at de på denne tiden også var faglig på linje med hverandre.

selvportrettet (enten husket han ikke på det nevnte maleriet, eller så regnet han det ikke som et reelt selvportrett) og om mangelen på verbale ytringer: ”Jeg er ikke interessert i meg selv som gjenstand for et bilde... Det skrevne ord faller meg ikke lett... bare jeg skal skrive et enkelt brev får jeg angst og kjenner meg sjøsyk... Om meg som kunstner – som er det eneste som er verdt å betenke – må den som vil vite noe betrakte mine bilder oppmerksomt og derfra forsøke å forstå hva jeg er og hva jeg vil.”³⁴ I det hele tatt kan Klimt virke vanskelig å få øye på. Generelt sitter vi igjen med inntrykk av en kunstner som ikke likte å bli satt i bås, ikke tas til inntekt for bestemte meninger eller holdninger, ikke likte å bli karakterisert eller definert innenfor en bestemt stil, ikke bli fanget i sine egne sitater, ikke bli bundet av konvensjonelle familieforhold. Dette er en temmelig unnvikende karakteristikk gjennom negasjoner. Han stiller ut offentlig, men vil ikke uttale seg verbalt. Noe av dette unnvikende og ambivalente gjenfinnes i bildene, men samtidig som det åpner for kommunikasjon og tolkning, blir det også vanskeligere å finne entydige svar.

Klimt trår med det ene benet inn i en moderne holdning til kunstens og kunstnerens kår, men står fortsatt med det andre litt fast i en teknisk sett akademisk og snart temmelig gammeldags tilnærming til selve håndverket. Stilistisk beveger han seg i løpet av 1890-tallet bort fra historismen vi ser i *Pembaur*, først mot symbolismen som fremdeles henter mange av sine motiver i litterære kilder, som med Judith. Etter århundreskiftet kommer mer moderne stiltendenser som bryter med realistiske uttrykk til å dominere, noe som også plasserer Klimt inn i en gryende modernisme som kom til å bre seg over hele Europa, og som skylder mye av sine nyskapende synsmåter til Japonismen.³⁵ Særlig i *Adele II* er Japonismen åpenbar, men den er også tilstede i andre. Både Jugend og Symbolisme blir umoderne allerede i hans egen levetid, noe han også er klar over, særlig i møte med neste generasjons ekspresjonister.³⁶ Da han brått ble syk og døde, sto atelieret hans forlatt med flere uferdige malerier på staffeliet, også portretter, der han synes å fortsette sin fargerike og asiatiske inspirerte linje og sin glede over dekor og ornamenter som var fremtredende allerede med det første bildet vi skal se

³⁴ Nebehay 1969: 32. Dokumentet finnes på *Bibliothek der Stadt Wien*.

³⁵ Japonisme er i ikke en stil i seg selv, men en rekke kompositoriske prinsipper, deriblant todimensjonalitet og manglende perspektivisk rom, lineær og tegnerisk stil, tilsynelatende umotiverte avskjæringer av figurer og motiver, samt stilisering. Vestlig Japonisme innebærer derimot ikke den originale asiatiske kunstens meningsbærende symbolbruk, men ble adoptert av vestlige kunstnere på et rent dekorativt, formelt grunnlag. Motsatt ble japanske kunstnere også påvirket av vestlig kunst med økende grad av perspektiviske elementer

³⁶ Nebehay 1979: 254,256. Nebehay viser til Bertha Zuckermandl som siterer Klimt i ”Einiges über Klimt“, *Volkszeitung*, 6. II, 1936: „De unge forstår meg ikke lenger. Ja, jeg vet slett ikke om jeg overhode gjelder for dem. Det er litt tidlig at det hender meg som jo hender all kunst... De unge vil alltid rive det bestående ned ved første stormkast. Men jeg vil ikke være greten på dem for det.”

nærmere på, portrettet av Josef Pembaur.

Josef Pembaur

1890, olje på lerret, 69x55 cm. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. Dette kunstverket (Bilde1) består av to elementer, i midten et lerret der den østerrikske komponisten og musikkpedagogen Josef Pembaur (1848-1923)³⁷ er avbildet foran en bakgrunn i rødt med dekorasjoner i gull.

Pembaur ble i 1874, bare 26 år gammel, musikkdirektør i Innsbruck og fikk dermed det omfattende ansvaret for byens musikkliv og for Innsbruck Musikschule, der han reformerte og oppgraderte undervisningen til et profesjonelt nivå. Denne stillingen hadde han i 44 år, til 1918.³⁸ Lerretet er omgitt av en bred ramme i tre, rikt dekorert med symbolikk og ”lån” fra vasemalerier fra det antikke Hellas, gjengitt som todimensjonal dekor og fargelagt i brunsort, noen få duse farger og gull på en gylden bakgrunn. De dominerende fargene i kunstverket, rødt, sort, hvitt og gyllent, kan være inspirert fra malere i antikken, som brukte denne fargeskalaen. Kun et minimalt innslag av blått på høyre side i nederste rammekant bryter denne fargesammensetningen. Klimt eksperimenterte både med form og materialer, men dette er den eneste rammen han har malt selv.³⁹ Rammen med sin symbolikk er en utvidelse av og

³⁷ I Klimt-litteraturen som regel stavet Pembauer

³⁸ Det kan synes som om det hersker en viss uklarhet med hensyn til hvem Klimt portrettede, i og med at Josef Pembaur sr. hadde en sønn med samme navn. De fleste kilder, blant annet Fliedl og Nebehay, identifiserer dette maleriet uten presisering av generasjon og omtaler kun ”pianisten og klaverpedagogen” (Fliedl: 50) eller ”klavervirtuosen” Josef Pembauer (Nebehay 1969: 118). Øvrige opplysninger om portrettmodellen finnes ikke, så langt jeg har kunnet se, i Klimt-litteraturen. Josef Pembaur jr. (1875-1950) var en internasjonalt kjent pianist og synes derfor å svare bedre til betegnelsen klavervirtuos enn faren, som ikke i noen av de kildene jeg har funnet, omtales som pianist, men derimot som komponist, pedagog og altså musikkdirektør i hjembyen Innsbruck. En kort og lite utfyllende oppslagsartikkel i *Salomonsens Konversations Leksikon*, bind XVIII, København 1924, s. 1053 omtaler både en far og en sønn med identiske navn. At også Pembaur sr. var pianist, kan naturligvis heller ikke utelukkes. Riktignok komponerte han også klavermusikk, men da til undervisningsbruk. For det meste skrev han for sangere og kor, deriblant en god del kirkemusikk, men han komponerte også en opera (*Zigeunerliebe*). Årstallet for portrettet viser klart at Pembaur juniors fødselsdato ikke kan stemme overens med portrettmodellens alder. Et annet bidrag til forvirringen kan være far og sønns utseende, der en kan se stor grad av likhet. (For foto av Pembaur jr., se www.schloss-neubeuern.de/includes/pdf/Historie/Pembaur_Josef.pdf) Det er likevel mest sannsynlig at uklarheten omkring identiteten kun skyldes mangelfulle opplysninger i Klimt-litteraturen, og ikke gjelder dem som har bedre kjennskap til musikklivet i Innsbruck.

³⁹ Nebehay 1969: 116

en kommentar til portrettet, og tolkningen av verket må derfor i like stor grad omfatte begge. Bildet er slik et uttrykk for den tidsaktuelle ideen om et *Gesamtkunstwerk*. Intensjonen er at syntesen mellom trerammen og lerret skal oppheve grensene mellom tradisjonelt sett uforenlige komponenter, her henholdsvis kunst og håndverk (ikke-kunst).⁴⁰

Portrettet

Hovedmotivet er et bysteportrett av en middelaldrende mann med krøllete, mørkt hår, formelt kledd i sort dress, hvit skjorte og en stor sort silkesløyfe i halsen. Kroppen er vendt halvvegs mot høyre, men han snur hodet motsatt veg, og blikket er konsentrert om et punkt utenfor høyre billedramme, som om han er midt i en aktiv handling, kanskje han lytter til noe? Posituren og blikket synes å vise at han ikke (bare) sitter modell for et maleri, men at han er fanget inn av maleren og holdt fast i et tilfeldig og forbigående øyeblikk, uttrykt ved motbevegelsen i kropp og hode. At sløyfen i halsen ikke sitter helt rett og at håret er i en viss uorden, tyder også på en handlingssituasjon, kanskje han sitter og underviser eller lytter til en elev på musikkskolen eller er foreviget som dirigent i en relativt rolig sats for orkester? Uttrykket i ansiktet og i øynene er svært oppmerksomt, interessert og levende, men det er ikke lett å forstå konkret hva han tenker eller mener, siden objektet for oppmerksomheten ligger utenfor betrakterens synsfelt. Figuren opptar omtrent halvparten av lerretet og er plassert slik at ansiktet og hodet blir hele verkets midtpunkt.. På sidene og over ham er det rikelig plass til utfyllende utsmykning.

Modellens fremtoning er svært illusjonistisk, men ingenting ellers er modellert eller perspektivisk gjengitt. Bakgrunnen er helt flat, men denne røde flaten er altså ingen vegg, kun et fargelagt lerret, som Klimt bruker til å introdusere musikk som bildets sidetema og til å henvise til en offentlig begivenhet som også borger for Pembaurs betydning utover det private.

⁴⁰ Gesamtkunstwerk som konsept kunne også omfatte ulike kunstgenrer, særlig aktuelt i teater og opera, der tekst, musikk, scenebilde, kostymer o.s.v. ble sett som en helhet. Ut fra idealet om kunstartenes syntese og i samarbeid med museer for kunsthåndverk, ble det også grunnlagt en rekke skoler, blant annet Kunstgewerbeschule i Wien, der Klimt var elev fra 1876 til 1882. Fra 1903 ble ideen om Gesamtkunstwerk og kunstnerens nye altomfattende rolle som designer for alt fra tapeter og interiører til bestikk, smykker, bilder og klær, realisert gjennom Wienersecessionens avlegger, Wiener Werkstätte. Ideen om grenseoverskridende kunstuttrykk spredte seg gjennom hele Europa, og formuttrykkene innen kunst, håndverk og design fikk i stor grad lokale varianter og ulike navn. Den tyske – og østerrikske – betegnelsen Jugend, tilsvarer slik den franske Art Nouveau og den skotske og engelske Arts and Crafts.

Det siste gjør han på en noe uvanlig måte og, så vidt jeg vet, enestående i Klimts oeuvre. En innskrift med store bokstaver og romertall i gull i to linjer over Pembraurs hode, forkynner årstallet da maleriet ble til: "ANNO DOMINI MDCCCLXXX." ⁴¹ Både størrelsen og plasseringen er iøynefallende. Til sammenligning er Klimts initialer G.K. adskillig mer diskret satt inn i det lille anonyme rommet bak Pembraurs venstre erme. Men årstallet er ikke primært en datering for bildets tilblivelse, det er en henvisning til Pembraurs biografi. En historikk over musikklivet i byen forteller at det nettopp i 1890 ble innviet en ny offentlig konsertsal i Innsbruck, der et stort verk - Haydns oratorium *Skapelsen* - sto på programmet, altså en viktig offentlig begivenhet og en milepæl i byens historie, men også i Pembraurs virke. Det er meget mulig denne begivenheten årstallet i maleriet viser til. ⁴²

Valget av romertall istedenfor arabiske tall skaper en mykere overgang til bruken av greske mytologiske figurer og ornamenter som representerer det musikalske temaet i verket: Ved siden av innskriften og bak Pembraurs høyre skulder, fylles lerretet av omtrent halvdel av et harpelignende instrument, en forgylt antikk kithara. Den forteller ikke bare om Pembraurs musikalske identitet, men også at rammens figurer er mer enn tilfeldige figurer.

Rammen

I øvre venstre hjørnes ytterste kant ser vi tre små, sorte ringer med et sort punkt inni. Videre bortover mot høyre ser vi syv stjerneornamenter i to rekker. Slike stjerneornamenter fantes på arkaiske greske møbelillustrasjoner. ⁴³ En mulighet for tolkning er å assosiere stjernenes antall med de syv stamtonene i vestlig tonalitet. ⁴⁴

⁴¹ I dag ville tallet vært skrevet MDCCCXC. Trolig har Klimt valgt en eldre måte å skrive tallet på, noe som ga flere elementer og gjorde det enklere å strekke tallet ut til lik lengde med "ANNO DOMINI" på linjen over. For å få til dette, har Klimt også tilpasset både bokstavbredden og mellomrommene.

⁴² Se "Innsbruck.at – Portal der Stadt Innsbruck – Druckansicht": 1 og 2

⁴³ Karl Kilinski: 97

⁴⁴ Et tonesystem der en skala har syv toner er ikke et naturgitt fenomen. Et av de tidligste kjente systemene regnet man tonerekker på fire toner, eller tetrakkorder. Tonearter slik vi kjenner dem i vestlig musikk er basert på en matematisk inndeling av intervaller, basert på oppdagelser Pythagoras (ca. 570-500 f.Kr.) gjorde ved å iakttå forholdet mellom et musikkinstruments strengelengde og bestemte tonehøyder. Utfra disse observasjonene konstruerte han en *pythagoreisk skala* der de enkelte intervallene ble karakterisert som enten konsonerende eller dissonerende. Disse tallforholdene mellom ulike toner og overtoner er fremdeles grunnlaget for det harmoniske og tempererte systemet og de skalatypene som benyttes i vestlig musikk i dag, basert på en rekke av syv ulike stamtoner, benevnt fra a-h. (Mer utfyllende forklaringer finnes blant annet i Benestad: 11-14)

En helt utvetydig referanse til musikk og en visuell forbindelse til lerretets bakgrunn, skaper en kitharaspillende mann i greske klær som fyller hele den høyre rammesiden. Han står på en høy søyle med et farget felt av ornamentale border øverst, under joniske volutter. Både kroppen og ansiktet er i profil. Klesplagget er ermeløst og drapert, med en glatt del over en tilsynelatende mer foldet. Håret er langt med et bånd rundt. Kitharaspilleren står oppå en abakus ornamentert med syv prikker, igjen en mulig referanse til stamtonerekken. Han vender seg bort fra bildet, mot høyre. Musikkinstrumentet, en syvstrengt kithara, holdes fast med venstre hånd, som også demper strengene, mens den høyre spiller med et plekter.⁴⁵ En innskrift med greske bokstaver som går nedover langs utsiden av kroppen identifiserer figuren som den greske guden Apollon.

Apollon er ofte avbildet mens han spiller på et strengeinstrument, enten lyre eller den noe større kithara, som begge sto for de harmoniske og oppbyggelige idealer, i motsetning til blåseinstrumenter, som oftest ble forbundet med en mer løssluppen og nedbrytende musikk og med kulten for guden Dionysos. Denne varianten av Apollon kopierte Klimt nøyaktig etter en attisk amfora dekorert i sortfigurstil, 6. århundre f.Kr. og forbildet fantes sannsynligvis i en illustrert publikasjon om gresk kunst.⁴⁶ (Bilde 2) Fra en kretisk hydria i Wien Kunsthistorisches Museum har han derimot hentet Apollons lyse hudfarge.⁴⁷

Søylen Apollon står på, stiger opp fra et sted under rammens nederste kant. Søylen felt med border er Klimts personlige ornamentale utfoldelse, likeledes ornamentenes og søylens fargelegging, skjønt han kan ha hentet inspirasjon til dette i det nittende århundrets pågående og til dels hete debatt om bemaling av statuer og bygninger i antikkens Hellas. I 1885 ble det gjort et funn på Akropolis som for første gang beviste at iallfall skulptur fra arkaisk tid var bemalt, og arkitekten Gottfried Semper hadde allerede på 1830-tallet gitt en beskrivelse av Parthenon helt bemalt med rødt, grønt, fiolett og gull.⁴⁸

⁴⁵ Barbara R. Hanning: 5

⁴⁶ Illustrasjon tatt fra Kilinski: 1979, fig. 2 Vasen finnes på British Museum (B147)

⁴⁷ Den "wienerske" vasens motiv er riktignok Dionysos. Kilinski henviser til opplysninger fra Dr. Kurt Gschwantler på nevnte museum. Kilinski: 96, note 5. Se også ill. Kilinski: 97, fig.3, der Dionysos har mye til felles med den attiske amforaens Apollon, ikke minst det lange håret. Fig. 17, s. 99 i samme artikkel viser en annerledes Dionysos, ganske lik det ene av de to små hodene på Pembaurportrettet. Vi kommer tilbake til dette senere. (Se s. 5)

⁴⁸ Gottfried Semper (1803-79) var en av de største tyske arkitektene midt på 1800-tallet. I Wien fikk han, sammen med arkitekten Baron Karl von Hasenauer (1833 – 1892), blant annet oppført flere monumentalbygg der Klimt fikk noen av sine største dekorasjonsoppdrag: Burgtheater, oppført i 1873-88 og Kunsthistorisches Museum, oppført 1872-81. Sempers (og andres) synspunkter på fargebruken i antikkens Hellas var trolig kjent av Klimt. For ytterligere henvisninger til arkitekturdebatten på 1800-tallet, se Lisa Florman: 312, samt noter 5-11

Helt nederst, langs rammekanten og avbrutt av søyleskaftet, sees en spiralmeanderbord i blått, som indikerer bølgende vann. To delfiner er på sprang ned i bølgene. En betegnelse på Apollon var "Delfinenes herre" og viser til at han ble dyrket i skikkelse av en delfin i forbindelse med helligdommen i Delphi, der også det mest kjente orakelet i den klassiske greske antikken holdt til. Etter myten talte Apollon gjennom orakelet, som satt på en trefot over en sprekk i jorden der giftig røyk steg opp etter monsterslangen Python, som Apollon hadde drept. Røyken bedøvet orakelet og gjorde det mulig for Apollon å tale gjennom henne. På venstre rammekant side, på høyde med Pembauer, ser vi en slik delfisk trefot, også hentet fra gresk vasemaleri, en attisk rødfigur-vase fra 490-475 f.Kr. (Bilde 3)⁴⁹ På vasen finner vi igjen bølge- og delfinmotivet, som Klimt riktignok har variert litt: Både bølgenes og delfinenes farge, som opprinnelig var røde, har han "naturalisert". Den høyre delfinen har han malt mindre enn den venstre, noe som skaper en vag assosiasjon til perspektiv, og sjøen, avbildet på originalen som rolige og jevne bølger, er blitt til en blå spiralmeander. En trefot, som på vasen er Apollons trone, kunne også gis til vanlige dødelige som utmerket seg ved "fremragende kunstnerisk virke."⁵⁰ Dette er dermed begrunnelsen Klimt har for å "tildele" Pembaur en slik utmerkelse i portrettet.

Apollon ble også dyrket som lysets gud, og kunne ofte avbildes med glorie om hodet. "Stjernehimmelen" øverst på rammen kan kanskje også assosieres med dette. Også gullet i maleriet henviser til Apollon, selv om det langt senere også ble et symbol for guddommelighet i den kristne religionen.

Så langt refererer de fleste symbolene i Klimts kunstverk til Apollon, guden for musikk, kreativitet, intelligens, orden og dannelses. Så langt er også samtlige referanser knyttet til Pembours yrke og faglige status. Men det finnes også en etter all sannsynlighet privat referanse, selv om også denne knytter an til det kunstneriske. I nederste kant, til venstre for midten, har Klimt malt to hoder med mørkebrune krøller og rett til høyre for disse, et spadeblad med en initial på hver side av skaftet: C.S. Hodene og spadebladet er så nær hverandre at det er rimelig å se dem i sammenheng med hverandre. Nebhay refererer, uten

samme side.

⁴⁹ Illustrasjonen her tatt fra Alessandra Comini: 8, fig. 8. Hennes referanse er H. Lukenbach, *Kunst und Geschichte*, München, 1913.

⁵⁰ Kilinski: 96

ytterligere henvisninger, til en mansjett, formodentlig i Pembours eie (Bilde 4), der også den lille, kortskafte spaden er avbildet sammen med et håndskrevet, lite dikt. I oversettelse betyr verset omtrent: "Vi Spaten-gutter sitter ved fjerde runde (av ølet) og rådslår om hva slags hilsen vi skal sende deg, du elendige."⁵¹ Spaden og initialene C.S. er bryggerimerket for "Spaten-bräu," altså et ølmerke.⁵² Diktet er ikke særlig godt og antagelig humoristisk, men hilsenen må likevel ha vært av såpass stor betydning for Pembauer selv at Klimt faktisk har tatt det med på et portrett som ellers ikke fester seg ved en eneste konkret ting i Pembours miljø eller fra hans egen tid.

Forbildet for de to små hodene er konkret og nøyaktig kopiert: de finnes på *Støperikoppen* et attisk rødfigurs drikkekar. (Bilde 5)⁵³ Også her varierer Klimt istedenfor å kopiere identisk: den høyre figurens hals og skjegg er fjernet, frisyrene er byttet om. Kanskje hodene her erstatter mer konkrete portretter av Pembours venner? De kan også ha en dobbeltbetydning, idet koblingen til ølmerket kan hentyde til guden Dionysos.⁵⁴ Dionysos ble i antikkens Hellas særlig dyrket i ritualer og festivaler for vindyrking og fruktbarhet. Selv om det i Østerrike også ble (blir) laget vin, var assosiasjonen mellom Dionysos og ølstuen der Pembaur kanskje traff sine venner, ikke usannsynlig.

Et annet interessant moment i denne sammenhengen, er at Klimt med bruken av Dionysos i portrettets kreativitets-symbolikk, kanskje hentyder til Nietzsches (1844.1900) kunstfilosofi i *Tragediens fødsel*, 1872. Nietzsche legger vekt på at den greske tragedien har to kilder, nemlig den apollinske, som står for det bevisste og ordnede og dens tilsynelatende motsetning, det dionysiske, som står for det underbevisste og irrasjonelle.⁵⁵ Slike krefter ble i kunsthistorien⁵⁶ - og altså også i imperiet Østerrike-Ungarn - sett på som henholdsvis konstruktive og destruktive og hadde resultert i akademismens kanonisering av den klassiske greske epoken (særlig 400- og 300-tallet f.Kr.) som en forbilledlig blomstringstid, mens den før-klassiske/arkaiske og den etter-klassiske/hellenistiske ble sett som henholdsvis utviklet

⁵¹ Nebehay:116, min oversettelse

⁵² Nebehay 1969: 116

⁵³ Bente Kiilerich: 2000: 299. Bildet av hodene henger på veggen i et bronsestøperi. Flere andre bilder omkring kan tyde på at de er mønstre til bruk i verkstedet. Koppen tilhører Staatliche Museen, Berlin

⁵⁴ Likheten mellom *Støperikoppens* ene hode og fremstillingen av Dionysos på amforaen (Kilinski fig. 17, udatert), er påfallende. Dionysos ble særlig dyrket i ritualer og festivaler for vindyrking og fruktbarhet.

⁵⁵ En annen artikkel som omhandler forholdet mellom Nietzsche og Klimt, især de store allegoriske utsmykningene, er Werner Hoffmann: "Die Dichter stellen immer wieder das Chaos her". Nietzsche, Klimt und die Jahrhundertwende, *Artibus et Historiae*, Vol. 20, No. 40 (1999), s. 209-219

⁵⁶ Særlig fra Winckelmanns tid (1717-1786)

og degenerert. Klimt hadde allerede utført to fresker i *Burgtheater* med den greske tragedien som tema, der billedmotivene var to altere, viet henholdsvis Apollon og Dionysos. I Pembaurportrettet fremstiller han Apollon etter arkaisk skjema. Dersom Klimt altså bevisst benytter seg av arkaiske forbilder, kan dette være en subtil tilslutning til Niezsches kunstfilosofi og er samtidig et tegn på at Klimt begynner å fjerne seg fra akademismens klassiske idealer.⁵⁷

Da bildet ble malt, var Pembauer 42 år, men han virker eldre. En av grunnene til dette kan være hårfestet, som allerede i ung alder har trukket seg markant tilbake. En annen grunn er Klimts tydelige markering av linjene rundt øynene og munnen, samt at området rundt øynene er litt mørkere enn resten av ansiktet, alt i alt små, men tydelige tegn på tidens gang.

Ser vi på et foto av komponisten datert til "omtrent 1880" (Bilde 6), ser vi den samme mannen som Klimt så, men i en litt yngre utgave: på fotoet er Pembauer kledd nesten identisk som på maleriet, og håret, noe lenger enn det Klimt har malt, er ellers svært likt, også det høye hårfestet, selv om han på fotoet bare er 32 år.⁵⁸

Pembaur er plassert i sentrum av bildet, midtlinjen går gjennom hans høyre øye: en skikkelse som befinner seg midt i sentrum der hendelsene finner sted, kanskje nettopp på grunn av ham. Hans åpenbare interesse for det som skjer rundt ham, hindrer ham også fra å posere selvhøytidelig eller stivt for maler og betrakter. Den høyre armen tegner en litt skrå linje som bidrar til den gjennomført livlige karakteristikken Klimt gir oss av Pembaur. De mange tegnene på dynamikk og engasjement gir oss inntrykk av en empatisk, dynamisk og aktiv person. Vi synes å se både Pembaur's karakter og hans holdning til omverdenen. Den røde bakgrunnsfargen høyner bildets energi og intensiverer mannens positive kraft. Pembaur's åpenbart ærlige og fokuserte holdning taler imot at portrettet er en ufortjent glorifisering eller at Pembauer poserer for publikum, tvert imot.

At Pembaur er en mann fra Klimts eget århundre er naturligvis heller ikke til å misforstå utfra klesdrakt, briller og hårfrisyre. Dessuten refererer ordene "Herrens år" også til tiden etter Kristi fødsel. Klimt viser med sine ornamentale variasjoner også at tradisjoner kan og må

⁵⁷ Lisa Florman: 319,320. En annen som tar opp tradisjonelt nedvurderte epoker og ditto formuttrykk til ny vurdering, er en av Klimts samtidige, kunsthistorikeren Alois Riegl (1858-1905). Når Klimt altså synes å innta en holdning som anerkjenner ulike epokers stiluttrykksom likeverdige, er det da ikke kun Klimts personlige refleksjon som ligger bak, men også uttrykk for en tidsaktuell problemstilling.

⁵⁸ En sammenligning av likheten mellom fotoet og maleriet kan frembringe spekulasjoner om hvorvidt Klimt faktisk benyttet et foto i alle fall som et skissegrunnlag, slik han for eksempel gjorde i en tegning av Karl Blasel, gjengitt i Nebehay 1969: 117, fig. 174-175.

være i endring for at det nye skal skapes og at det i den gamle orden er nødvendig med en del irrasjonell sanselighet. Hans måte å bringe det nye og det gamle sammen på, er å la dem utfordre hverandre i ett og samme verk, her, og i sterkere grad i årene som kommer, ved å stille det romlige og modellerte opp mot det flate og todimensjonale, men samtidig ved å forsøke å skape en syntese av disse to helt ulike virkemidlene som ofte synes å motvirke hverandre like mye som de fremhever hverandre.

Pembaur og musikken

Et av de virkelig interessante aspektene ved dette bildet, er at bildets musikalske tema er gitt en så stor plass i kunstverket, samtidig som musikkassosiasjonene også åpenbarer det umulige i å avbilde musikkens - for oss - vesentligste aspekt, det klingende lydbildet.⁵⁹

Som vi nå har sett, forutsetter en troverdig tolkning av Pembaur-portrettet mer enn gjennomsnittlig kunnskap om gresk kunst, musikk og mytologi, foruten mer personlige og biografiske opplysninger om Pembauer. Hvis vi ikke allerede visste at Pembaur var musiker, kunne vi da forstått det bare utfra kunstverket? Sannsynligvis ikke umiddelbart, selv om kitharaen - gjengitt ikke bare en, men to ganger - setter en på sporet. Men til tross for at vi allerede vet at Pembauer var musiker, kan vi undres over denne spesielle kombinasjonen av greske symboler og en 1800-talls musiker.

Bildet oppfordrer til å stille en rekke spørsmål vi vanskelig kan finne svar på: Var Pembauer interessert i rekonstruksjon av antikke instrumenter? Eller var han spesielt opptatt av gresk musikkteori? Musikkteoretiske skrifter fra antikken fantes (finnes) i rikelige mengder. Som pedagog hadde han kanskje lest Platons og Aristoteles' filosofi om musikkens plass og kraft i den moralske dannelse og oppdragelse; anbefalinger om bruk av visse tonearter og instrumenter til oppbyggelse og motsvarende restriksjoner og advarsler mot nedbrytende og

⁵⁹ Forståelsen vi har av den greske musikken slik den klang for flere tusen år siden, er svært ufullstendig og overlevert vesentlig i visuell form. Avbildning av instrumenter og spillende musikere på antikk keramikk, særlig av strengeinstrumentene kithara og lyre, som vi har sett var knyttet til Apollon, og blåseinstrumentet aulos, knyttet til Dionysos, har gitt grunnlag for rekonstruksjon av slike instrumenter, og stemningen av dem kan dermed også i noen grad rekonstrueres, selv om hele vår tonalitet er veldig annerledes som for eksempel en standardisering av 440 hertz for den moderne "kammertonen" (a1). Det andre hjelpemiddelet for en mulig rekonstruksjon eller gjengivelse av klangbildet, notasjonen, er minst like usikkert. For det første er det bare gjort fragmentariske funn av musikknotasjon. For det andre var notasjonen da ikke beregnet på innlæring av musikk, men bare ment som en påminnelse om det som allerede var innlært. For det tredje var framføringen av musikken nært knyttet til tekstlige stavelser og språklig rytme, og dessuten var den også improvisatorisk. Notasjonen var altså i alle ledd svært upresis i forhold til lydbildet, og en eventuell framførelse vil mest sannsynlig bli "kvalifisert gjetning." For flere opplysninger om emnet, se for eksempel Cappelens musikkleksikon, bd. 1: 122.

"dionysiske" effekter som en usensurert musikkutfoldelse kunne medføre?⁶⁰ Interessant er også en tittel fra Wiens statsgymnasiums årbok for 1890, "Antike Reste griechische Musik": Nok en gang dukker altså årstallet 1890 opp.⁶¹ Sett i forhold til den stillingen han hadde, er det ikke utenkelig at når statsgymnasiet i Wien publiserte en slik artikkel, hadde Pembauer lest den. Dette åpner for den muligheten at henvisningene til det greske i portrettet ikke bare var Klimts idé, men at Pembauer selv var interessert i dette. Kanskje var han også delaktig i utvalget av den øvrige symbolikken i maleriet.

En annen, mer prosaisk mulighet er at Klimt først og fremst, eller kanskje utelukkende, brukte symbolikk fra Hellas ganske enkelt på bakgrunn av områdets anseelse som den vestlige kulturens og sivilisasjonens vugge. Gjennom hele 1800-tallet fant det sted en rekke viktige utgravninger. På slutten av århundret var funnene fra disse så avgjørende et emne mange interesserte seg for, og gjenstandene, både originale og kopierte, fant veien til private og offentlige samlinger. Det greske konseptet i Pembaur-portrettet peker derfor også mot Klimts samtid: Hundre år tidligere ville derfor utvalget av eksempler Klimt benytter neppe vært tilgjengelig for kopiering.

Men til tross for en slik sannsynlig forklaring på Klimts valg av illustrerende kulisser rundt Pembaur, synes det likevel å være et uoverstigelig gap mellom forestillingen om musikk som universell praksis, hvilken kulturell betydning den hadde og hvordan den faktisk lød i Østerrike på slutten av 1800-tallet. En jevnlig wienersk (eller "innsbrucksk") musikkelsker på denne tiden hadde ganske andre klanger i hodet, også Klimt selv.

Wien hadde allerede siden 1700-tallet vært Europas musikkhovedstad. Mange store komponister bodde og virket i metropolen på Klimt og Pembaur's tid: Johannes Brahms (1833-97), Hugo Wolf (1860-1903), Gustav Mahler (1860-1911)⁶² og Richard Strauss (1864-

⁶⁰ Se Finn Benestad: Kap. 3 og 4 om henholdsvis Platons og Aristoteles' musikkfilosofi

⁶¹ Artikkelen; C. Wessely, „Antike Reste griechische Musik“, 22. *Jahresbuch des K. K. Staatsgymnasiums im 3. Bez.* Wien, 1890. er nevnt i fotnote 89 i Egert Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zu altgriechischen Musik*, Verlag Hans Carl Nürnberg, 1960, s.77. En videre undersøkelse av en eventuell forbindelse mellom Pembaur og nevnte artikkel kunne være interessant, men ligger utenfor rekkevidden av denne oppgaven.

⁶² I Wien reformerte Gustav Mahler operaen i tråd med Gesamtkunstwerk-ideen. Hans forbilde var Richard Wagners (1813-83) festspillhus i Bayreuth (åpnet i 1876), oppført og drevet etter dette prinsippet. Klimt ble kjent med Mahler gjennom hans kone, Alma, som var stedatter av Klimts kollega i Secessionen, maleren Carl Moll. Da Mahler etter en antisemittisk hetskampanje trakk seg tilbake fra stillingen som operasjefsdirektør og dirigent fra operaen i Wien, skrev blant andre Klimt, Arnold Schönberg (1874-1951) og psykologen

1949). Lange og kompliserte senromantiske verker av komponister som Anton Bruckner (1824-1896) var i tyngste laget for aristokratiet, og Gustav Mahler fikk ikke fremført noen av sine ti symfonier under sin tid i Wien.⁶³ Mer populære og lettfordøyelige var wienervalser og komiske operetter, med komponistnavn fra operettens ”gullalder” som Johann Strauss jr. (1825-1899) og en noe senere ”sølvalder” med Franz Lehar (1870-1918)⁶⁴.

Eldre wienerklassikere ble naturligvis fortsatt spilt: Mozart, Haydn, Beethoven, og senere romantikere, blant annet Klimts egen favoritt, Franz Schubert. (1797-1828),⁶⁵ en komponist han senere foreviget i en supraporte i Dumbas musikkværelse, 1899. I kontrast til Pembaur-portrettet er Schubert portrettert posthumt i et narrativt genrebilde som synes å gjengi en ”ekte wienersk stemning”: varm, romantisk, lyrisk og harmonisk. Hadde ikke Pembaur passet like godt inn i et lignende maleri?

Teksten på cd-omslaget til en forholdsvis fersk innspilling av Pembraurs Festmesse i F-dur, komponert 1876,⁶⁶ nevner for hans vedkommende både påvirkning fra Bruckner og forbilder som Beethovens *Missa Solemnis*. Pembaur delte dermed neppe opprørstrangen mot tradisjonelle komposisjonsprinsipper og tonalitet, slik neste avant garde-generasjon med Arnold Schönberg (1874-1951) i spissen gjorde. Virkemidlene Klimt bruker for å frembære sitt budskap er både velvalgte og innholdsrike. Ved å unngå en narrativ ramme, kan han sette Pembaur inn i en større, tradisjonsbevisst og symbolsk ramme, bokstavelig talt. Det kan da synes som om disse to, Pembaur og Klimt, selv om de tilhører hvert sitt fagfelt, er i noenlunde samsvar i forhold til det skifte i ideologi og stil som har sin begynnelse i deres generasjon, men som ikke slår ut i full blomst før med neste.

Også i senere verk benytter Klimt noen av de samme symbolene som i Pembaur-portrettet. Trefoten som tegn på kunstnerisk hyllest finner vi igjen i portrettet av skuespilleren Josef Lewinsky, 1895⁶⁷ og som forsideillustrasjon for tredje nummer av *Ver Sacrum*, 1898. Å knytte kunstnere til en guddommelig inspirasjonskilde er i og for seg ikke spesielt for Klimt,

Siegmund Freud (1856-1939) under på et åpent brev til Mahler, i håp om å få ham til å bli, noe som ikke lyktes. (Springer: 346) Dette er kanskje en av de få gangene Klimts navn kan knyttes konkret til Freud, selv om det ikke innebærer at de har møtt hverandre personlig.

⁶³ Käthe Springer: 352

⁶⁴ Av Strauss' 14 operetter kanskje *Flaggermusen*, 1874, best kjent. Lehar, som også har en lang opusliste med operaer og operetter, forbindes nå først og fremst med *Den glade enke*, 1905

⁶⁵ Nebehay 1976: 29.

⁶⁶ Innspillingen er gjort i 2006

⁶⁷ Se ill. Comini, Pl. 2

og som kunstner hadde han jo også en egeninteresse i å poengtere kunstnerens særstilling og kunstens særlige mål: å formidle nye sammenhenger og ny innsikt.

Tre andre bilder omfatter også kitharaen: et oljemaleri, Musikk I, 1895, en supra porte i Dumbas musikkværelse, 1898, Musikk II og et litografi fra 1901. I alle disse er Apollon byttet ut med en ung kvinne i greske gevanter, men som også utvilsomt er en av samtidens vakre wienerinner, gjengitt i jugendstil.⁶⁸

Spenningen mellom den modellerte figuren og de flate ornamentene blir ett av Klimts viktigste kjennetegn, og denne tendensen dukker opp i freskene i trappehuset i *Kunsthistorisches Museum* i Wien, der Klimt sammen med sine kollegaer i Malercompagnie maler allegorier over epokene i kunstens utvikling, nettopp på samme tid som Pembaurportrettet blir til. I fremstillingen av den greske kunsten benytter Klimt den samme kombinasjonen av levende modell og greske vasedekorasjoner.⁶⁹

Dette portrettet gir, helt ifølge konvensjonene for mannspotretter, fyldige opplysninger – her riktignok i form av symbolikk – om modellens status, interesser og virke. Trolig er dette et offisielt portrett som har til hensikt å dokumentere hvilken betydning Pembaur har i samfunnet, og Klimt, som selv var mann, hadde neppe noen problemer med å innfri forventningene i så måte. De private referansene (mansjetten, bryggerimerket og Dionysos) viser heller ikke til intimsfæren, til hjemmet eller det private rom, men til ølkneipen. Disse forholdene synes selvsagte, nettopp fordi de er konvensjoner som vi er forberedt på at et mannspotrett skal inneholde, i seg selv uklanderlige. Det er først når vi ser på kvinneportrettene at vi aner at kvinner og menn så å si levde i forskjellige verdener og måtte forholde seg til helt ulike muligheter, slik vi vil se i portrettet av Margarethe Wittgenstein.

⁶⁸ Alle tre er gjengitt i Gilles Néret; 14,15.

⁶⁹ Florman: 319

Margarethe Stonborough-Wittgenstein

1905, olje på lerret, 180 x 90 cm, Neue Pinakothek, München

Portrettet

Margarethe Stonborough-Wittgenstein (1882-1958) er avbildet i helfigur, stående vendt bort fra betrakteren og mot høyre, i trekvartprofil. (Bilde 7) Den nederste kanten av den fotside kjolen er kuttet av. Margarethe står med armene avslappet og hendene ligger løst i hverandre foran magen. Munnen er halvt åpen, kinnene er en anelse røde. Håret er mørkebrunt og oppsatt og blikket i de mørke øynene under markerte øyebryn er rettet mot noe utenfor bildet en anelse over hennes egen øynehøyde. Hun er en ung, vakker kvinne med et sterkt ansikt. Kjolen er ”prinsesseaktig”, omfangsrik og med rikelige mengder skinnende hvitt stoff, trolig silke. Kjoleskjørtet har Klimt gjort til gjenstand for en nitid studie av lysets refleksjoner i det hvite stoffet. Skuldrene er helt bare og huden svært blek, nesten hvit. Rundt kroppen, et stykke ned på ryggen, ligger et pyntesjal i samme kostbare materiale som kjolen. Sjalets broderte ender faller ned over kjolens forside, nesten som et forkle. Margarethe bærer ingen smykker annet enn et par ringer som bare så vidt skimtes på fingrene. Figuren er modellert, men lyset som skaper en illusjon av en tredimensjonal skikkelse, kaster ingen skygge mot bakgrunnen, der koloritten har kvalitet av lokalfarge. Kontrasten mellom det tredimensjonale og det todimensjonale skaper et ambivalent forhold mellom menneskeskikkelsen og resten av bildet og gjør det mer utfordrende å tolke.

Margarethe ser ut som om hun står oppstilt mot en abstrakt og dekorativ, helt flat kulisse. Hvis dette er et rom, finnes det ingen møbler eller andre gjenkjennelige elementer i det, og rommets eventuelle flater er gjengitt som tre rettlinjede, geometriske, horisontale sjikt. Det nederste bakgrunnsfeltet er ganske lyst blågrønt og atskilt fra neste flate med en sort, delvis sjakkmonstret stripe omtrent i Margarethes knehøyde, mest naturlig å tolke som en gulvlist. Det midterste og største feltet er grått, eller gråblått.⁷⁰ Disse to nederste feltene utgjør mer enn

⁷⁰ De ulike reproduksjonene av dette bildet er svært ulike i fargegjengivelsen og det gjør tolkningen av fargene vanskelig. Jeg har valgt å forholde min tolkning til et postkort kjøpt på museet der bildet henger (mrk. Postkortet er kjøpt av min datter), *Neue Pinakothek*, München, både fordi det synes å stemme best overens med gjengivelsene både hos Comini og Néret og fordi det blant annet gjengir hendene og stolaens detaljer svært tydelig, men også fordi det synes å stemme godt overens med Klimts generelle fargeholdning og det grønne gulvet i det neste portrettet jeg beskriver, *Adele I*. Også Zaunschirms beskrivelse av fargene synes å stemme overens med den gjengivelsen jeg har valgt. Jeg tar likevel med i betraktning at det største grå feltet nok kan være noe mer blålig enn min valgte reproduksjon.

3/4 av maleriets totale høyde. Den knappe tredjedelen er bakgrunnens mest kompliserte område og tilsynelatende også den mest interessante, fordi det primært er hode og ansikt som er mest "personlig." Men resten av rommet rundt kvinnen er heller ikke overflødig, idet det setter denne spesielle personen i relieff mot omgivelsene både tidsmessig og mentalt. Skillelinjen mellom midtfeltet og den øverste delen går mellom Margarethes skulderlinje og kjolens utringning, slik at bakgrunnen ikke kommer i konflikt med eller flyter over i figurens kontur. Dette bakgrunnsfeltet er igjen oppdelt i flere mindre og ensfargede firkanter av ulik fasong og størrelse, i blått, hvitt, og kobberødt. Men istedenfor å velge en bakgrunnsfarge bak de nakne hudpartiene som kunne gitt en livligere glød til den bleke huden, forsterker Klimt det fargeløse inntrykket av kvinnen ved å plassere et tomt, hvitt rektangel bak hals og skuldre. Et lite, buet felt bak hodet er dekorert med enkle sirkler og mykenske spiralornamenter, det siste en form for ornamentering Klimt ofte benytter, men sjelden så stramt som her: Trolig skal alle de avrundede formene og linjene myke opp strengheten i de linjalrette feltene som dominerer resten av bakgrunnen, men fordi også sirklene og spiralene her er gjengitt i ens størrelse, regelmessig rytme og perfekt symmetri, virker de mer kontrollerte enn oppmykende for inntrykket. Da bildet ble utstilt offentlig for første gang, var buefeltet dekorert med små blomster, slik vi kan se av en illustrasjon hentet fra Nebehay 1969. (Bilde 8) Om Klimt var mer tilfreds med den nye løsningen, kan vi ikke vite, men forandringen tyder på at han hadde problemer med å finne den rette utformingen. Klimt arbeidet langsomt og gjorde ofte forandringer i bildene.⁷¹

En annen mulig hensikt med buefeltet kan være å skape en antydning av distanse mellom Margarethes hode og bakgrunnen. (Bilde 9) Budefeltet kan opprinnelig ha vært et bilde på veggen, en veggdekorasjon eller et vindu. Sett i kunsthistorisk sammenheng har det sitt opphav i Velazquez' (1599-1660) maleri av den unge spanske prinsessen Maria Teresa, 1552/53, (Bilde 10) som tilhørte de keiserlige kunstsamlinger og fremdeles henger i *Kunsthistorisches Museum* i Wien.⁷² En ennå tydeligere, mer håndfast likhet finner vi i portrettet av Fritza Riedler, (Bilde 11) som er malt året etter Margarethe, i 1906. Den spanske prinsessens kunstferdige og dekorative hårfrisyrer gjenspeiles i et mosaikklignende buet felt i bakgrunnen rett bak Fritzas hode. Et slikt Velazquez-sitat er en æresbevisning fra Klimts side. Samtidig som han slik plasserer sitt eget arbeid inn i en kunsthistorisk tradisjon, viser han

⁷¹ Thomas Zaunschirm: 6,7

⁷² Det finnes en skisse Klimt gjorde av Velazquez-maleriet allerede fra 1880-årene, der han kopierer Velazquez' skiftninger i malingstrøkenes tykkelse og kvalitet. (se ill. Pessler og Trummer: 152)

også sin tilslutning til denne tradisjonen.⁷³ Dette er ikke mindre interessant i disse to maleriene som så klart bryter med akademismen både på grunn av sin oppstyking av helheten og sin forflatning av interiøret, og der det historiske sitatet blir en del av dette bruddet.

Det er vanskelig å si om Klimt faktisk har tatt utgangspunkt i noe reelt rom, eller om han bare omhyggelig har utpenslet Margarethe og hennes klesdrakt uavhengig av stedet. Bildet som helhet ser i alle fall ut som om den velkledde, realistiske ”marmor-figuren” er klipt ut og limt opp på en selvstendig komponert kulisser, tilpasset figurens proporsjoner.

Allerede i bildet av Pembaur så vi at Klimt lar portrettmodellen spille opp mot en todimensjonal flate som han fyller på en dekorativ måte.⁷⁴ I portrettet av Margarethe kommer forholdet mellom modellert figur og flat bakgrunn særlig i konflikt fordi hun sees i helfigur: enhver menneskekropp nødvendigvis må ha et tredimensjonalt rom å eksistere i, og fordi hun dessuten står, må hun ha fast grunn under føttene for ikke å bli en svevende skikkelse. Av denne grunn vil vi intuitivt tolke bakgrunnelementene som et opprinnelig tredimensjonalt, nå abstrahert rom. For å etterkomme behovet for stabilitet, setter Klimt ofte inn en lav horisontlinje, eller gulvlinje, bak sine stående skikkelser. At denne linjen i Margarethe-portrettet ligger helt oppe i knehøyde, gjør det noe vanskeligere, men likevel nødvendig å forestille seg den nederste fargeflaten som gulv.

Ingen av bakgrunnens flater, unntatt det ornamenterte buede feltet, er avsluttet og ferdig definert, men kan prinsippielt fortsette uavgrenset i alle retninger. Inntrykket er derfor at Margarethe hører hjemme i en moderne verden og dertil en logisk og kontrollert verden, men uten at den er ferdig definert. Dette svarer (som vi skal se) godt til den interesse for vitenskap Margarethe la for dagen. Visuelt er det likevel et misforhold mellom den strenge, geometriske logikken som omgir henne og den sterke, men også sårbare kvinnen på bildet. Likevel fanger det kanskje ganske presist inn de faktiske forhold; en karakterfast, men sårbar kvinne i en strengt kontrollert verden? Hennes blick synes også å stirre ut i verden - og fremtiden? - men er på samme tid introvert og unnslipper kontakten med betrakteren. Og kjolen, feminin til

⁷³ Velazquez' maleri inspirerte også andre kunstnere. Et foto fra et tablå oppsatt på *Kunstschau* i Wien 1908 viser en gruppe unge kvinner, alle iført ”Marie Teresia-kostymer” (bildet finnes hos Natter: 114), og både Franz Match og Franz von Stuck malte familiemedlemmer iført slike kostymer. (Henholdsvis i 1907 og 1909)

⁷⁴ I kvinneportrettene er modellen ofte avbildet sittende i en lenestol som Klimt så å si heller aldri avbilder illusjonistisk .

siste søm, synes å svekke hennes indre styrke og viljesterke ansikt, mer enn den fremhever hennes empatiske personlighet. Det feminine og det strenge synes å være i konflikt.

Hvis ikke Margarethe var uvanlig høy, er skikkelsen på maleriet godt over legemsstørrelse. Bildet måler 180 cm, og Margarethe fyller hele denne høyden, tatt i betraktning at hun har litt rom over hodet, men er tilsvarende kuttet av nederst. Den øverste delen av skikkelsen er ”normalt” proporsjonert, det er særlig nederste delen som er forlenget. Virkningen er at underkroppen virker overdrevent dominerende, særlig fordi kjolen, som kanskje er Klimts hovedprosjekt i dette portrettet, ikke virker tilsvarende interessant for betrakteren.⁷⁵ Det er umulig å vite eksakt hvilke retningslinjer Klimt hadde å gå etter med hensyn til format og figurgjengivelse. Allerede portrettene av Serena Lederer (1899, 191 x 85,5 cm.) og Emilie Flöge (1902, 181 x 66,5 cm.) hadde tilsvarende dimensjoner og det samme formatet, trolig inspirert av japansk og annen asiatisk kunst, som ofte ble malt på ruller av stoff eller papir. I asiatisk kunst er også dette smale rektangelformatet ofte inndelt i horisontale sjikt, en komposisjonsløsning mange kunstnere benyttet på Klimts tid. Monumentaliseringen i Klimts kvinneportretter antyder at disse kvinnene på en eller annen måte hadde en høy status i samfunnet. Forteller så portrettet noe om hvem Margarethe var som person eller hva slags miljø hun tilhørte?

Wittgensteinfamilien var svært velstående. Margarethes far, Karl Wittgenstein, drev jern- og stålindustri. Han var en av de store bidragsyterne til Wiener-secessionens nye bygg av arkitekten Joseph Maria Olbrich (1867-1908) i 1898.⁷⁶ Valget av Klimt som portrettist for datteren var derfor nærliggende, særlig fordi Margarethes søster, Hermine, var en stor Klimt-beundrer som nok påvirket foreldrenes kunstmak.⁷⁷ Margarethe selv likte aldri portrettet, men forviste det til et loftsrom, og av denne grunn solgte familien bildet etter hennes død, og tidlig på 1960-tallet ble det innkjøpt og restaurert av *Bayerische Staatsgemäldesammlung* i München.⁷⁸

⁷⁵ Zaunschirm: 11. Zaunschirm hevder at kjolen er Klimts primære prosjekt og begrunner dette med at den vanlige undertegningen av kroppens linjer under kjolen mangler, som om Klimt her ikke har brydd seg om kroppen under klærne.

⁷⁶ Powell: 114

⁷⁷ Natter: 109

⁷⁸ Nebehay 1979: 270. For øvrig likte heller ikke familien Flöge maleriet av Emilie. Dette bildet ble altså (i 1908) solgt til *Historisches Museum* i Wien, av samme grunn som Wittgenstein-portrettet. I Flöges tilfelle lovet Klimt at han skulle male et nytt, men dette ble aldri realisert.

Fremdriften og maleprosessen gikk heller ikke smertefritt for Klimt. I forbindelse med dette oppdraget, skrev Klimt flere ganger til foreldrene, hvorav ett uttrykker bekymring for portrettlikheten: "...ikke fordi bildet ikke er ferdig, men fordi det ennå ikke er godt..."⁷⁹ Oppdraget synes altså å yte Klimt en viss motstand. Tilsynelatende lyktes han kanskje ikke helt i å fremstille henne slik at hun gjenkjente seg selv i portrettet.

Margarethe var en av åtte søsken, hvorav seks nådde voksen alder.⁸⁰ Den mest kjente av brødrene hennes var filosofen Ludwig Wittgenstein (1889-1951). En annen bror, Paul (1887-1961), var utdannet konsertpianist, men under første verdenskrig måtte han amputere den høyre armen. Likevel bestemte han seg for ikke å oppgi musikerkarrieren og fikk også en internasjonal karriere.⁸¹ Margarethe var også svært begavet på mange felt, studerte matematikk og arbeidet senere i et kjemisk laboratorium i Zurich. Hun leste verk av Sigmund Freud og Otto Weinigers bok om kjønnsspørsmål, *Geschlecht und Charakter*.⁸² Hvilket inntrykk slik psykologisk lesning gjorde på Margarethe er vanskelig å si. Flere av brødrene begikk selvmord, og Margarethe var en stor støtte for sin syv år yngre bror Ludwig både på et psykologisk og et intellektuelt plan,⁸³ og senere, etter at hun og ektemannen ble separert i 1923, engasjerte hun broren i tegningen av sitt nye hjem i Wien i 1926-28. Ifølge Zaunschirm var Margarethe en opprører mot konvensjoner, men ikke spesielt engasjert i kjønnsrolledebatten.⁸⁴ Det synes likevel vanskelig å tro at hun - interesser og miljø tatt i

⁷⁹ De tre brevene er i sin helhet gjengitt i Nebhay 1969: 425

⁸⁰ Natter: 109

⁸¹ Han begynte derfor å arrangere musikkstykker for venstre hånd. I oppvekstårene vanket kjente komponister som Johannes Brahms, Gustav Mahler, Korngold og Richard Strauss i Wittgensteins palass, og den nå enarmede pianisten bestilte spesialskrevne verker av tidens mest kjente komponister: Britten, Hindemith, Korngold, Schmidt og Strauss, foruten klaverkonserter for venstre hånd av Ravel og Prokofiev

⁸² Susan Anderson gjør i artikkelen "Otto Weiniger's Masculine Utopia" rede for hvordan Weinigers syn på kjønn og likestilling ikke minst er basert på jødernes problematiske stilling i samfunnet. Utbredte rasistiske forestillinger i den tyske befolkningen tilla jødene medfødte "feminine" egenskaper, en problematisk karakteristikk Weiniger tildels identifiserte seg med og i *Geschlecht und Charakter, 1903*, forsøkte å finne et botemiddel for. Løsningen han så for seg var et samfunn som totalt avsto fra enhver seksuell utfoldelse og en sublimerte (transformerte) av all kjønnsdrift til spiritualitet, for at alle mennesker kunne oppnå "maskuline" egenskaper - også kvinnes "frelse" var å tilegne seg maskuline egenskaper - som han mente var de "essensielt menneskelige" egenskapene, selv om denne aseksuelle løsningen i sin fulle konsekvens ville bety at menneskeheten ville dø ut. Å gå nærmere inn på denne problematikken som i så stor grad også er forbundet med det jødiske i Wienersamfunnet, ville være en for komplisert og omfattende diskusjon her, og selv om tankene i Weinigers bok hadde et stort nedslagsfelt, blir det kun spekulasjoner hvordan Klimt forholdt seg til dem, selv om innholdet sikkert var diskutert i hans kretser.

⁸³ Kjell S. Johannessen: "Wittgenstein og estetikken" i *Kopisamling FILE 202*, uib. 2005: 77

⁸⁴ Zaunschirm: 48

betraktning - ikke støttet emansivering og likestilling mellom kjønnene.

Men Klimts portrett viser da slett ingen spesielt engasjert eller intelligent dame? Likevel, for å imøtekomme Klimt i noen grad, må det bemerkes at på den tiden Klimt malte Margarethe, var hun svært ung og fremdeles et 'ubeskrevet blad'. Den handlekraften og kapasiteten hun senere la for dagen var kanskje ennå ikke så tydelig. Dessuten tilsa alminnelige portrettkonvensjoner at kvinner skulle avbildes i kraft av sin status og sin skjønnhet og ikke i kraft av sine intellektuelle kvaliteter eller sine interesser, slik vi så i Pembaur-portrettet. At Margarethe heller ikke fikk anledning til å utnytte denne intelligensen eller sine interesser på lik linje med brødrene, forstår vi ved å se litt nærmere på utdannelsesmulighetene for kvinner.

På slutten av 1800-tallet var det en enorm vekst i antall universiteter og tekniske høyskoler i sentral-Europa. Idealet var en demokratisering av studiene, slik at alle skulle få adgang til å få utdanning uansett hvilke sosiale eller økonomiske forhold studentene kom fra.⁸⁵ Økningen i studenttallet var imidlertid mye høyere enn ventet, og dette førte til at kvinners studierettigheter kom sent inn i bildet. I Østerrike fikk kvinner adgang til universitetene først rundt 1900. Det filosofiske fakultetet ga riktignok kvinner adgang til å kunne høre forelesninger allerede i 1880, men de fikk ikke immatrikuleres eller ta eksamener før i 1897-98. En tilleggsvanskelighet var at studiekompetanse kun ble gitt dem som hadde *Matura*-eksamen. Dette krevde en 8-årig skolegang, hvilket kvinner ikke hadde adgang til før etter 1910.⁸⁶ Det var altså atskillige hindringer å overkomme og mange år som måtte gå før det var snakk om noen reell likestilling på utdannelsesområdet. Mulighetene synes dermed å ha kommet noe sent i forhold til en mulig akademisk karriere for kvinner av Margarethes generasjon.

De fleste i kretsene der Klimt fikk sine oppdrag, hadde, som sagt, en god del intellektuell og kulturell bagasje. Det er altså ingen grunn til å tro at han var naiv eller uvitende om konfliktene og utfordringene i tiden, heller ikke om den pågående kampen for kvinnenes rettigheter, for det var emner som temmelig sikkert også opptok de kvinnene han portretterte. Og nettopp i slike hjem som det Wittgensteinske, med mange svært begavede barn og ingen økonomiske eller sosiale hindringer for øvrig, måtte det problematiske og urettferdige i kvinnenes vanskeligheter med å gjøre seg profesjonelt gjeldende ha vært særlig påtrengende, i

⁸⁵ Gary B.Cohen: 83

⁸⁶ Cohen: 86-87

det minste for den yngre generasjonen.

Det er kanskje ikke vanskelig å si seg enig i at Margarethe er upersonlig og lite interessant fremstilt og samtidig ha i mente at passiviteteten hun synes å utstråle også stemmer overens med et borgerlig ideal der kvinnens plass er i hjemmet. I 1905, da Margarethe var 23 år gammel og samme år portrettet ble malt, giftet hun seg da også, med amerikaneren Jerome Stonborough.⁸⁷

At Klimt selv var skeptisk til kvinners intellektuelle - og skapende - evner, kan synes å komme frem i et brev til Klimts modell og elskerinne Maria Zimmermann, som også var mor til to av hans barn.⁸⁸ Maria har tydeligvis blitt inspirert til kreativ utfoldelse og har kanskje spurt Klimt om råd eller hjelp til dette. Men han svarer: ”Jeg er sikker på at det ikke vil komme noe ut av din maling - det du skulle gjøre er å betrakte virkelig lære å se, det er der du skal starte - så vil det helt sikkert by seg en anledning på en eller annen måte til å få mer tid til å male.” Klimt viser seg ikke her som særlig forståelsesfull, hvordan en slik anledning skulle kunne by seg for en alenemor som Maria?⁸⁹ Det er en mager trøst og oppmuntring Maria får av sine barns far! Selv var han heller ikke født inn i sosietet og økonomisk velstand, så man kunne kanskje forventet en mer solidarisk innstilling fra Klimts side? Det kan ha vært forskjellige grunner til Klimts lunkne innstilling til Marie i dette: Hun kan naturligvis ha manglet talent. En annen, mer spekulativ forklaring kan være at han så seg bedre tjent med å bruke sin tid på viktigere bekjenskaper. Serena Lederer, en av hans viktigste mesener, mottok tegneundervisning av Klimt i en årrekke.⁹⁰

Noe av hensikten med Margarethes positur og fremtoning slik Klimt viser oss den, er å fremheve familiens sosiale posisjon. En måte å anskueliggjøre dette på, er å fremkalle assosiasjoner til tradisjon og historisk forankring. Den verdig stående stillingen finnes i tradisjonell avbildning av statsmenn og adel. Ved å koble Margarethe visuelt med eliten, distanseres hun på samme tid fra det alminnelige publikum: iført dyre klær, distansert,

⁸⁷ Bildet var muligens en bryllupsgave fra faren.

⁸⁸ Barbara Sternthal i *Gustav Klimt. Mythos und Wahrheit*, Christian Brandstatter Verlag, Wien 2002: s. 54
Sommeren 1899 fikk Klimt to sønner med to forskjellige kvinner, Maria Uccicy og Maria Zimmermann. Begge guttene ble kalt Gustav etter faren. En tredje sønn, Otto, som Klimt også fikk med Maria Zimmermann, døde bare et år gammel.

⁸⁹ Lisa Fischer siterer fra brevet hentet fra Christian Nebehay, ”Gustav Klimt schreibt an einer Liebe” i *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Jg. 22/23, 1978/79, No 66/67, pp. 101-118, p. 107, her oversatt av meg.

⁹⁰ Natter:70

opphøyet, vakker og statelig, hevet over andre, en klasse for seg.⁹¹ Et aristokratisk element her er Klimts gjengivelse av den hvite kjolen. Den skaper et slør som tross sin overdådighet synes å oppløse det kroppslige og dermed også det materielle og jordnære. I Margarethes tilfelle synes likevel inntrykket av en eterisk og verdensfjern kvinne ikke å stemme overens med det biografiske. Men konflikten mellom sosial og økonomisk overklasse og likestilling mellom kjønnene var reell nok.

Keiserinnen

Et forbilde for emansipering fant befolkningen i sin egen keiserinne Elisabeth (1837-1898). I 1854, ennå ikke 17 år gammel, giftet hun seg med sitt 6 år eldre søskenbarn Franz Josef, allerede da keiser av Østerrike. Senere angret hun at hun sa ja til dette, og hennes livsførsel bekrefter dette. Gradvis trakk hun seg tilbake fra hofflivet i Wien. Hun reiste stadig på egen hånd, særlig rundt Middelhavet, og var så lite som mulig i ektemannens nærhet. Elisabeth var også kjent for sin skjønnhet, sitt vakre, lange hår og sin slanke ungpikeskikkelse, så vel som sin strenge diett og sportslige aktivitet. Etter mordet på keiserinnen i 1898, startet en Elisabeth-dyrking i Østerrike, særlig blant kunstnere.⁹² Som ideal personifiserte hun en rekke ettertraktede feminine egenskaper. Hun kunne fylle både de moderne kvinnes krav til selvstendighet i ekteskapet og de mer konservatives forestillinger om den ultrafeminine drømmekvinnen. Mannlige kunstnere skapte en ny målestokk som mytologiserte kvinnen på en ny måte: Den magre, androgyne skikkelsen ble nå et taust, men etterlengtet ideal, hvis kvinnelige sex-appeal først og fremst lokaliseres i en nesten uoppnåelig slank kropp, et vakkert ansikt og usannsynlige mengder langt og dekorativt, krøllet hår – akkurat som keiserinnen.⁹³

Den populære, men i kunstkretser lite anerkjente hoffmaleren Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) malte flere portretter av Elisabeth, hvorav det mest kjente, fra 1865 (Bilde 12) nå er å finne overalt i Wiens postkorthyller, noe som forteller om keiserinnens tilsynelatende evigvarende popularitet. Bildet er malt da keiserinnen fremdeles var i tyveårene, altså bare fem år eldre enn Margarethe er på sitt portrett. Elisabeth både presenteres og presenterer seg selv, idet både påkledning og kulisser er hennes status verdig og hun er seg denne posisjonen bevisst idet hun stolt og selvbevisst synes å gjengjelde betrakterens blick. Hun er en kvinne

⁹¹ Soussloff: 42

⁹² Keiserinnen ble myrdet av italieneren Luigi Lucheni under et besøk i Genève i 1898.

⁹³ Fischer: 32, 33

som ser like mye som hun blir sett. Den brusende, delikate silkekjolen og den florlette chiffonstolaen dandert rundt hoftene danner en konsentrert pyramideform som dominerer lerretet og ender i en et velformet og bart skulderparti og hode. Ikke uten hensikt er hun portrettert halvt bakfra slik at det vakre og blomsterbesatte håret også kommer til sin fulle rett. Bakgrunnen er en kulisse som viser til soliditet og kulturelle tradisjoner tilbake til antikken, da kanskje også til idealene om demokrati. Det er ikke noe i dette maleriet, verken i kulisser, i kroppsholdning eller ansikt, som anskueliggjør hennes konfliktfylte forhold til posisjonen som keiserinne, til familien eller den kunstige og begrensede livsstilen i hoffet som hun ganske snart isolerte seg fra. Portrettet gjenspeiler nok at keiserinnen utøvde en nesten ekstrem selvdisiplin for å ivareta sitt ytre, men ikke at hun like iherdig forsøkte å forene dette med et stort vitebegjær og en stor ansvarsfølelse for dem hun var overhode for.⁹⁴

De to portrettene av Winterhalter og Klimt ligger førti år og en generasjon fra hverandre i tid, men likevel er det likhetstrekk både mellom maleriene og mellom kvinnene. Margarethes kjole, med sin blanke og rike skjørtevidde, de bare skuldrene og silkestolaen ligner påtagelig Elisabeths, nesten som om den er sydd med denne i tankene. Figurens spisse trekantform og plassering på lerretet er heller ikke ulik, selv om Klimts format er smalere og skikkelsen står nærmere betrakteren. Gulvmarkeringen er i omtrent samme høyde i forhold til figuren. Men formelt sett virker bildet av Margarethe atskillig mer ukonvensjonelt, enklere og mer moderne. Etter å ha studert Elisabeth-portrettet, føles Klimts abstraherte romgjengivelse og bildets geometriske seksjonsoppdeling nesten befriende enkel. Margarethes holdning, hennes smykkeløse fremtoning og enkle frisyre virker upretensiøs og jordnær, og hele uttrykket mangler det noe forstilte rollespillet portrettet av keiserinnen er preget av. Slektskaper er der, men tiden har gått. Og likevel, begge disse to kvinnenes liv var preget av en mengde restriksjoner kun knyttet til deres kjønnsidentitet.

Kanskje kan da Klimts portrett videreføre noe av Elisabeth-idealet og den felles problematikken de begge møtte i en verden på veg mot moderne tider, fremdeles bundet av feminine konvensjoner, men med stor trang til utfoldelse på sine egne premisser. Kan vi ane at disse kvinnene står oppstilt foran maleren på en måte som er litt mot deres vilje? Margarethes øyne er åpne, blikket rettet ut mot verden. Kanskje ser hun ut av rammen av konvensjonene og inn i en annen fremtid?

⁹⁴ Hun lærte seg blant annet ungarsk for å kunne kommunisere med ungarerne på deres eget språk

Oppdrag og forbilder

Zaunschirm, som har viet et omfattende studium til Margarethes portrett, påpeker hvordan Klimt åpenbart har hatt et tosidig forhold til portrettoppdragene: Foruten de rent formelle krav til portrettlikhet og andre ønsker fra oppdragsgiver på den ene side, har han på den annen side - for sin egen kunstneriske agenda - også utforsket et bestemt malerisk problem i hvert enkelt av dem, slik at hvert maleri kom til å få sin helt spesielle utforming.⁹⁵ Men vi kan også spekulere på om det ikke også var andre grunner enn tilfeldige til at portrettene av Margarethe og Elisabeth ligner hverandre.

I 1900 ga keiser Franz Josef den belgiske maleren Ferdinand Khnopff (1858-1921) i oppdrag å male et legemsstort portrett av avdøde keiserinne Elisabeth. (Portrettet er nå forsvunnet.) Trolig ville keiseren med dette vise sin velvillighet overfor moderne kunstneriske uttrykk, noe som også innebar åpenhet over landegrensene, og som sådan helt i tråd med Secessionsens egne ønsker. Likevel er det interessant at keiseren ikke bestilte noe portrett fra Østerrikes egen "malerprins", noe som kunne skyldes hoffets motvillige innstilling til Secessions-kunstnernes opprørske tendenser.⁹⁶ Med likheten mellom Margarethe og Winterhalters tidligere keiserinneportrett i tankene, synes Klimt på sin egen måte å male sitt "hoffportrett" av Margarethe. Samtidig som han kunne hengi seg til studiet av lys- og skyggespillet i kjolen, kunne han kanskje også fortelle noe om modellen på et psykologisk plan? Her kommer innflytelse fra Whistler og Khnopff inn.

Fraværet av smykker og den enkle, oppsatte hårfrisuren gir Margarethe et visst asketisk uttrykk, ikke ulik Khnopffs portrett av sin søster, Marguerite, 1887. (Bilde 13) Dennes fraværende mine synes å henvise til en "transelignende tilstand av følsomhet som okkuperer tankene hennes, mer enn til hennes "hverdagslige personlighet."⁹⁷ Noenlunde det samme kan kanskje like gjerne sies om Margarethe? Likevel synes Marguerites bortvendte holdning mer avvisende og innesluttet enn Margarethes distraksjon. Også rommet Margarethe befinner seg i, ligner rammen Khnopff setter om sin søster, der lett gjenkjennelig som dør, dørkarm, gulv og gulvlist, alt rettlinjert og uhyre strengt, gjengitt uornamentert i dempede, grålige toner.

⁹⁵ Zaunschirm: 9

⁹⁶ Nebehay 1979: 83. At denne motviljen også var bakgrunnen for at Klimt aldri oppnådde å bli professor på akademiet og at hans kandidatur første gang ble stoppet av tronfølgeren, Franz Ferdinand, synes allment kjent.

⁹⁷ Pessler og Trummer: 65, note 2: Fra *Ver Sacrum*, Desember 1989, "Der Argwohn", s. 3

Strengheten er kun brutt av en rund, uidentifiserbar gjenstand på veggen, trolig et fat eller en dekorasjon av metall.

En annen kvinne med bortvendt ansikt som kan ha hatt innflytelse på Klimt, er amerikaneren James Abbott McNeill Whistlers (1834-1903) portrett av Mrs. Leyland. (Bilde14) Til forskjell fra Marguerites asketiske virkelighetsflukt, er stemningen rundt Whistlers modell av et helt annet slag. Den dagdrømmende fru Leyland er kledd i en rosa og kremfarget, elegant morgenkjole av delikate og kostbare stoffer, med et tyllaktig slep sirlig dandert utover gulvets myke teppe og overstrødd med blomster. Ermene er vakkert oppbundet på greskinspirert vis.⁹⁸ Også denne kvinnen er vendt bort fra betrakteren, denne gangen med ryggen til, men uten at hun virker avvisende av den grunn. Skikkelsen avrundes av myke skygger, og soliditeten og hennes plass i rommet er klar og trygg. Rommet har likhetstrekk med Klimts, men er naturtro og realistisk fremstilt. Kvinnen står på et smalt teppe, enkelt dekorert med sjakkmonstrede striper, av Klimt forenklet til en enkel sort list, som vi har sett. Gulvlinjen er markert med et lavt, hvitt brystningspanel, lett skrådd, som for å betone romvirkningen. En rent dekorativ tilføyelse er kvister med japanske kirsebærblomster på venstre og noen få gresstrå på høyre side av skikkelsen. Disse synes å dukke opp fra ingensteds, og på tross av den dekorative virkningen, er de også gjengitt i en naturalistisk stil. Inndelingen av bildet i horisontale sjikt, viser Whistler som en av de første kunstnere påvirket av japansk kunst. Mrs. Leylands ansikt, hode og hår er mykt gjengitt slik Klimt også gjør det, men i motsetning til Margarethes kjølige marmorhud, er Mrs. Leylands ansikt gjengitt i varme, bløte toner. Alt i Whistlers maleri har en aura av luksus, harmoni og poesi, og kvinnen synes her kontemplativ og lidenskapelig, helt etter pre-Rafaelittenes smak.⁹⁹

Denne sammenligningen har vist oss likhetstrekk ved fire temmelig ulike kvinner, hvorav Margarethe kronologisk er den siste i rekken. Vi må derfor anta at Klimt på bakgrunn av de kildene han har hatt, samt en til dels selverfart sosial virkelighet, hele tiden har hatt i tankene å si noe spesifikt om Margarethe Wittgenstein, både om hennes person og kanskje noe om den virkeligheten som omga henne, for å gi portrettet et videre psykologisk perspektiv. Vi må også gå ut fra at det var hans avgjørelse hvordan han stilte modellen opp, og dermed at han må ha synes at både trekvartposituren og blikket som ser ut i det fjerne passet godt overens

⁹⁸ Manu von Miller: 261. Whistlers valg av kremfarget gauze med puffede ermer og langt tynt slør, viser at han er påvirket av 1700-tallets franske hoffsmak og Watteaus kunst.

⁹⁹ Miller: 261

med den kvinnen han selv så og den personen hun syntes å være.

Adele Bloch-Bauer I

Portrett av Adele Bloch-Bauer, 1907 (Bilde 15), olje, bladsølv og bladgull og innsatte glassstener på lerret, 138 x 138 cm, Neue Galerie, New York. Tittelen i utstillingskatalogen for Kunstschau Wien 1908, var «Porträt der Frau A.B.»¹⁰⁰

Dette maleriet er det første av de to bestilte portrettene Klimt utførte av Adele (1881-1925). Bildet er, ved siden av Kysset fra samme år, trolig det aller mest kjente av Klimts verk og disse bildene markerer høydepunktet for Klimts ideelle verden av skjønnhet, i det som kalles hans ”gylne periode”.¹⁰¹

Portrettet

Blikkfanget i dette portrettet er Adeles ansikt i maleriets øverste høyre hjørne. Hodet, skuldrene og underarmene til den bleke, mørkhårede kvinnen med sirlig oppsatt hår, er skjøvet så tett opp mot billedkanten at den faktisk kutter toppen av frisyren hennes. Resten av lerretet er en eneste forgylt flate som synes å overmanne Adele: enten holder hun på å drukne, eller så er deler av henne klipt ut og limt opp på den overveldende, gullgule bakgrunnen., subtilt mønstret med en kaskade ornamenter i en feiende, oppadstrebende pyramideform opp mot hodet og skuldrene på toppen. Ornamentene er geometriske former, opphøyde i relieff eller preget inn i gullflaten, fargen er variert med innslag av sølv og grått, samt noen små rektangler i blått og sort.

Etter noen sekunder ser vi at pyramideformen er et omfangsrikt klesplagg, Adele står foran oss iført en kostbar kjole, dekorert med små pyramider med øyne inni, og utenpå kjolen ligger en utflytende eller oppblåst kappe. Klærne holdes oppe av to stropper over de nakne skuldrene og skråner utover og nedover mot billedkanten, der skikkelsen beskjæres omtrent i høyde med leggene.

Ansiktet er smalt, øynene mørke og munnen stor, halvåpen og rød, og kinnene har også et skjær av rødme. Blikket er rettet mot betrakteren, men uttrykket er fjernt. Hun er oppstaset og

¹⁰⁰ Stephan Kojas og Andreas Kuglers: 300

¹⁰¹ Marian Bisanz-Prakken: 101

vakker, men mentalt synes hun sky og tilbaketrukket. Øyelokkene er usedvanlig tunge og får blikket til å virke fjernt og uutgrunnet, noe som i sin tid sikkert bidro til Klimts fasinasjon av modellen.¹⁰² (Bilde 16)

Halsen dekkes av et bredt smykke besatt med perler og stener. Rundt venstre arm har hun brede armbånd i gull og sølv. De smale kjolestroppene og de brede metallsmykkene virker stramme og hemmende og synes å binde kroppen til billedflaten.

Kroppen er vendt svakt mot høyre, armene er bøyd oppover og hendene løst knyttet foran brystet i en litt keitet posisjon. Adeles ansikt, bryst og hender er naturalistisk gjengitt, med en porselensaktig, grålig eller blålig, som en gjenklang av det grå i ornamentene bak, i smykkene hun bærer og i kjolens mønster.

Forholdet mellom modell og rom er en arena for Klimts eksperimenter der det todimensjonale og dekorative settes opp mot det illusjonistiske og tredimensjonale. Kanskje dette er det portrettet der disse tendensene er aller tydeligst. Kun et bladgrønt felt i nederste venstre hjørne er adskilt fra gullflaten med en smal, sort- og hvittruet stripe. Kanskje er det nederste kant av en vegg eller en bit av et gulv. Både fargekontrasten og den rutete listen er avgjørende for hele den videre granskningen fordi dette er det eneste i billedrommet som antyder dybde, og får oss derfor til å lete etter andre tegn på at modellen er plassert på et konkret sted eller i et bestemt rom.

Teksturen i den uornamenterte flaten på Adeles høyre side er lik en bred stripe på hennes venstre side og dette gir en sammenhengende flate som gjør det enda mer sannsynlig at det er en vegg. Altså finnes det et "foran" og et "bak" i bildet, selv om ingen konturer, ingen valører eller skyggelegging som antyder tredimensjonale former kan sees andre steder enn i de nakne hudpartiene. Til venstre på denne veggen, nesten helt i billedkanten, er to grå ruter uten noen åpenbar rombeskrivende hensikt. En tredje slik rute starter det mørke feltet bak Adeles hode.

Flere overlappende former kommer til syne. Bak Adeles hode tegner det seg et avrundet felt, dekorert med sirkler og spiraler, og på høyre side av hodet noen røde ruter. Aller øverst og trolig på veggen bak henne er en stripe med firkanter og et par trekkanter, også her litt farge, blått og grønt. Om dette er et vindu eller et bilde er mindre vesentlig enn at det forsterker ideen om et rom, og den mørke fargebruken skaper en svak illusjon om distanse.

Etter hvert aner vi at Adele kanskje ikke står likevel, for nå skimter vi også en lenestol med høy rygg, subtilt antydnet ved endringer i ornamenteringen av gullflaten: Spiralornamenter lagt inn i form av armlener og et hjørne av en høy stolrygg er alt Klimt gir oss. De røde rutene er

¹⁰²

Se foto, Bilde 16

kanskje puter hun har i ryggen? De runde feltene som omkranser hodet kan også minne om en glorie.

Vi avgjør altså at hun sitter, selv om det fortsatt ser ut som om hun står. Uten at vi ser denne antydningen av lenestolen, er det umulig å se at hun sitter, for kroppen nedenfor kjoletringningen har ikke normale proporsjoner, verken for en stående eller sittende figur, den er i seg selv et ornament, og påkledningen er så abstrahert at det er vanskelig å avgjøre om Klimt har fremstilt reelle klesplagg overhode.

I forhold til Jugendstilens ideal om enhet mellom kunst og håndverk, er også rammen en viktig del av helheten. I *Adele I* er det kvadratiske lerretet innrammet av en indre, smal, hvit list og en enda smalere, ytre gullist. Det uvanlige er at under selve maleriet, under den hvite listen, er et smalt og tomt, hvitt felt, også det med en egen ramme av samme gullist som omgir hele bildet. Det åpne, hvite feltet forrykker den kvadratiske helheten en smule ved å tillegge noen centimeter i høyden.

Tolkningsmessig er feltet tvetydig, for det har ingen eksplisitt funksjon, men det minner påfallende om en predella, som i kirkekunsten ofte fantes på helgen- og altertavler under hovedbildet. En slik predella inneholdt scener fra helgenens liv og utdypet ikonets eller alterets hovedmotiv. Assosiasjonen med predellaen styrker utvilsomt inntrykket av det ikoniske ved hele verket. At feltet er tomt, er kanskje grunnen til at verken rammen eller ”predellaen” i *Adele I* som regel ikke tatt med i reproduksjoner. Klimt med sitt ideal om Gesamtkunstwerk ville kanskje ikke ha bifalt en slik beskjæring.

Komposisjonen

Maleriet er dominert av til dels overlappende, men gjennomgående parallelle linjer og akser som motvirkes av en diagonal som deler bildet inn i to trekanter. Like fremtredende er noen få store og enkle geometriske former som gjentas i miniatyrform i de mange ornamentene.

Maleriet er nøyaktig kvadratisk og oppdelt i en fylt høyre og en tom venstre side. Midt i bildet går en rett linje som starter bak Adeles hode, går rett ned i kant med den ene puten, deretter direkte ned langs høyre arm og forsvinner ikke helt før i skjæringspunktet ved gulvlisten, som også fortsetter, om enn noe omtrentlig, horisontalt gjennom ruteornamentene i kappen og nesten helt ut i høyre bildekant.

En annen vertikal akse utgjør den ”stående” Adeles selv. Aksen starter egentlig allerede utenfor billedkanten, går gjennom kjolen som strekker seg oppover som en snodd og bølgende søyle via Adeles overkropp, til den igjen beskjæres - på japansk inspirert vis - av billedkanten.

Adele og gulvlisten blir dermed en horisontal og en vertikal som løper parallelt til bildets egne rette kanter som forsterker bildets stramme komposisjon. Gjengivelsen av kroppen er mer ornamental enn naturtro, og møtet mellom kroppens vertikale linje og den rutete gulvlisten deler igjen lerretet opp i flere mindre firkantede felter. Også kanten langs stolryggen ytterst er nesten loddrett, men avbrytes av kappens slep. De mange aksene parallelt med bildets kanter bidrar til å gjøre helhetsinntrykket statisk, hvilket kan innebære både en harmonisk ro og innby til kontemplasjon, men faren er at det også kan virke for enkelt og dermed uinteressant. Dette forhindrer Klimt med bølgene gjennom Adeles skikkelse og den ovale auraen bak hodet og brystpartiet.

Den sittende kvinneskikkelsen utgjør, som sagt, en pyramidal form. Det eneste holdepunktet for at gullkappen virkelig er en kappe, er at den er festet til kjoleutringningen rett under skulderstroppene, men kan like gjerne oppfattes som en stigende dynamisk kraft som kommer inn fra et sted utenfor høyre billedkant og virvler oppover, eller det motsatte, at den kommer ovenfra, brer seg ut og flyter ut bakenfor bildets begrensende ramme. Denne pyramidekappens to diagonale linjer leder blikket mot Adeles hode, som er bildets viktigste punkt.

Det er vanskeligere å plassere en enkelt hovedfigur på et kvadratisk lerret enn et rektangulært og likevel få helheten til å balansere, fordi det lett oppstår tomme felter og fordi formatet er så balansert i seg selv. At kappen brer seg inn i maleriets venstre side, hjelper derfor til med å gi denne delen av bildet et innhold og henge visuelt sammen med høyre side.

Whistler

En maler Klimt hentet inspirasjon og forbilder fra gjentatte ganger var Whistler. Påvirkningen fra *Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Artist's Mother*, 1867/71, (Bilde 17) kan sees i en rekke av Klimts portretter med sittende modell. Fra 1880-årene stilte Whistler jevnlig ut mange steder i Europa, og artikler med reproduksjoner av verkene hans ble trykt i flere av de ledende kunsttidsskriftene, som *The Studio* og *The Art Journal*.¹⁰³ Klimt traff aldri Whistler personlig, men kjente trolig Whistlers estetiske teorier og malerier gjennom reproduksjoner i slike magasiner. Miller påpeker at de to kunstnerne, som næret stor gjensidig respekt for hverandres verk og var æresmedlemmer i "hverandres" kunstnerforeninger¹⁰⁴ hadde mye til felles, ikke minst i interessen for det dekorative og en estetisk grunnholdning i arbeidet fremfor den tradisjonelt akademiske innholdsfokuserte kunsten. I en artikkel i *World*,

¹⁰³ Von Miller: 258 Endel av sammenligningen mellom Klimt og Whistler er her basert på von Miller: 257,258

¹⁰⁴ Von Miller: 257

1878 formulerte Whistler kunstens autonome uavhengighet og at den ikke kan bindes av moral, meninger eller tradisjoner.

Whistlers portrett av moren er et godt eksempel på hvilke prinsipper som var gjeldende for den kunstsensuren som rådet innen akademismen og de tradisjonelle utstillingsfora på 1800-tallet. Whistlerportrettets opprinnelige tittel: *Arrangement in Grey and Black*, henviste utelukkende til fargeharmonier og et estetisk fokus, og kunstneren hevdet at selv om modellens identitet nok var viktig for kunstneren, var den uinteressant for publikum. Tittelen viste seg i seg å være nok til at bildet ble refusert av en opprørt jury ved Royal Academy. Kun da Whistler tilføyde *Portrait of the Artist's Mother*, ble bildet likevel stilt ut.

Klimts bearbeiding av Whistlers portrett kan spores i en rekke verk, men er tydeligst i *Dame am Kamin*, 1897 (Bilde 18). Både komposisjonen med kvinnen avbildet fra siden i streng profil og fargebruken med bløte overganger mellom modell og bakgrunn har Klimt lånt fra Whistler. Noen år senere, i 1903, malte også Klimt et portrett av sin egen mor i samme stil, men dette maleriet er nå tapt. I denne sammenhengen kan det kun henvises til et foto Klimts kolleger forærte moren på hennes 70-årsdag, der samme positur, også med sammenfoldede hender som Whistlers mor, er brukt og kan vise til amerikanerens innflytelse og høye stjerner blant Wiens kunstnere (Bilde 19) Senere dreier Klimt sin sittende modell fremover mot betrakteren.

Etter *Dame am Kamin* har Klimt gjentatt komposisjonsløsningen med kvadratisk (eller tilnærmet kvadratisk) format og sittende modell trukket over til den ene siden av lerretet i en rekke portretter: *Marie Henneberg*, (140x140 cm) 1901-02 (sittende på venstre side) og tre med sittende figuren på høyre billedside: *Sonja Knips*, 1899, *Fritza Riedler*,¹⁰⁵ 1906 og *Adele I*. Whistler avbilder morens hender og ansikt illusjonistisk, men kroppens diagonal er oppløst til en stor sort skygge, noe Klimt altså gjentar i *Dame am Kamin*, og prinsippet ligner også *Adele I*: selv om Adeles kropp behandles ornamentalt, er den også dematerialisert ved estetiske virkemidler.

Begge bildene kjennetegnes av en diagonal som balanseres mot horisontale og vertikale linjer og tilsynelatende tilfeldig avskårne elementer i rommet. I *Arrangement* er veggen prydet med et lite, men nokså illusjonistisk fremstilt bilde på veggen, en mørk portiere til venstre og

¹⁰⁵ Alle disse portrettene er gengitt i oversiktsverker som for eksempel Fliedl eller Néret.

ytterst til høyre et avkuttet bilde, nesten som en strek. Disse bildene reduserer Klimt til kvadratiske markører i *Adele I*: De tre firkantede rutene med et vinkelrett forhold til hverandre på venstre side i *Adele I*, er en visuell støtte som fastholder følelsen av avsluttet og avbalansert form, til tross for at veggen ikke har noen egentlig avslutning. Samtidig forhindrer de at betrakterens blikk vandrer ut av bildet for raskt, men søker innover igjen til hovedfiguren: altså to gode kompositoriske begrunnelser for de grå rutenes eksistens og plassering. Klimt har altså funnet dem i *Arrangement in Grey and Black* og abstrahert dem, men brukt dem i samme kompositoriske hensikt.

Ytterligere to detaljer fra Whistlers maleri: det brede panelet nederst på veggen og portieren, finner vi igjen i Riedler-portrettet. Hvis vi gransker portieren i amerikanerens maleri, skimter vi et asiatisk-inspirert mønster i portiere-stoffet, selv om dette er mye mer diskret enn Klimts fabulerende og eksplisitte ornamentering i Adeles kjole og kappe.

Hvis vi ser på de tre nevnte Klimt-portrettene i kronologisk rekkefølge, kan vi også se hvordan han flytter figuren gradvis opp mot billedkanten. Whistlers figur er - bortsett fra den nederste fliken av kjolen - gjengitt hel og avsluttet, mens Klimt som oftest beskjerer figurens nedre del.

Det sakrale

En rekke forhold i bildet av Adele gir sakrale assosiasjoner: ramme-utformingen, plasseringen av modellen og komposisjonen som helhet, men også materialbruken og enkelte av de ornamentale detaljene. Mye av dette får likevel et tvetydig eller ambivalent uttrykk, idet ingen av disse elementene helt er det de gir seg ut for å være.

Adele har, som vi har sett, en hierarkisk plassering på lerretet som minner om religiøse fremstillinger av Maria, der hun ser ned på tilskuerne fra sin opphøyde posisjon. Men den høyryggede stolen ligner like mye en profan kongelig trone som en himmelsk.

Plassert i kirker, ble Madonnabilder ofte prydet med gull og edelstener, som tegn på ære og takknemlighet. Malerier av Maria ble ofte supplert med tilbedere av barnet eller disipler ved sine føtter. Her gir Klimt beundrerrollen til betrakterne, og ved nærmere granskning oppdager man altså fort at bildet er langt mer innholdsrikt enn det syntes å være ved første øyekast. Ikke minst ornamentikken er komplisert og åpner for en rekke mulige kilder og tolkninger. Maleriet

har også likhetstrekk med den type ikoner hvor billedflaten så nær som hender og hode er dekket av forgylt og ofte edelstensbesatte metallplater, selv om disse som regel er av et langt mindre format.

En annen sakral assosiasjon er den overdådige bruken av gull, som i kirkelig sammenheng symboliserer det evige og det guddommelige, og som fra Klimts hånd fikk sitt høydepunkt nettopp i *Adele I* og i *Kysset*, også 1907. Den vanligste kildeantydningen for Adele er henvisningen til en reise Klimt gjorde til Ravenna og Venezia i 1903, der blant annet de bysantinske mosaikkene i San Vitale og Sant' Apollinare in Classe gjorde sterkt inntrykk på ham.¹⁰⁶

Påvirkningen fra Ravenna synes udiskutabel, men Klimts begeistring skyldtes kanskje også den grad de nevnte mosaikkene også var en slags parallell til hans egen forkjærlighet både for strålende farger, gull som virkemiddel og for materialiteten i mosaikkene. Klimt hadde brukt alltid benyttet gull både i arkitekturutsmykningene og i mange av maleriene. Resultatet her blir et slags profant motstykke til bysantinske helgenikoner: Han bruker ikonets tegn, men tillegger det neppe noen hellig betydning utover det jordiske aspektet.

Markeringen rundt hodet, som i Adeles tilfelle ligner en glorie, har vi allerede sett i et annet Klimt-portrett, *Fritza von Riedler*, og vegen fra den kunstferdige frisyren hos Velazquez' prinsesse, via det dekorative feltet i Riedler-portrettet, til det auralignende feltet rundt Adeles hode, er typisk for hvordan enkeltelementer gjennomgår forvandling fra en betydning til en annen hos Klimt. Vi kan slik ane at nesten alle valg av virkemidler Klimt har gjort i de ulike portrettene, samsvarer med hans egen agenda, like mye som med oppdragsgiverens konkrete ønske.

Gullgrunnen slik den fungerte i Bysants, skal oppfattes kun som lys, ikke som "materiell overflate eller fast bakgrunn, men som en fond av lys som flyter sammen rundt de fremstilte skikkelser og andre motiver."¹⁰⁷ Dersom Klimt la en slik holdning til grunn for *Adele I*, blir abstraksjonen av rommet nesten en uunngåelig følge av at det materielle gjennomtrenges av lys. Likevel foretar han nettopp det mottrekket som bringer den himmelske illusjonen ned på

¹⁰⁶ Bl.a Koja og Kugler: 301, Note 13: Ludwig Hevesi, „Gustav Klimt und die Malmosaik“ (August 1907), in *Altkunst-Neukunst*. Wien 1894-1909, s.211. Sitert fra Christian M. Nebehay, *Klimt-Dokumentation*, Wien, 1969, note til kapittel XXV, s.320

¹⁰⁷ Kiilerich og Torp 1998: 284

et jordisk plan, han gir henne et hjemlig rom å oppholde seg i, riktignok vagt antydnet, men likevel tilstrekkelig til å "... forbinde samtid og "himmelsk fortid" i én og samme... lokalitet, avgrenset av vegger, gulv og tak."¹⁰⁸ Også den grønne fargen i gulvet, minner om jord og gress, en farge som også er grunnen under keiser Justinians I og keiserinne Theodoras føtter i San Vitale (ca. 547) og i apsismosaikken i Sant' Apollinare in Classe (ca 533-549) i Ravenna, og som Klimt ganske sikkert så.

Tatt i betraktning Klimts tilslutning til Jugendstilen og samarbeidet Wiener Werkstätte, blir materialiteten i de verkene som preges mest av Jugendstilens "Gesamtkunstwerk", Adele I, Kysset og Stocletfrisen i Brussel, bevisst og håndgripelig.

En annen virkning av å benytte bladgull i stedet for maling som illuderer gull, er at bladgullet reflekterer lyset i det rommet der bildet henger og ikke lyset i maleriets rom. Bruken av gull i Adele I gjør derfor også maleriet til en gjenstand, et objekt som befinner seg i betrakterens rom, og valører og fargeskinn på lerretet vil derfor variere med rommets belysning. Gullet vil altså ikke skape billedrom, men forsterke inntrykket av overflate. Selv om Klimt altså nærmer seg mosaikkens kjennetegn ved å sette bildet sammen av et vell av små former og biter, (Bilde 20) får hans gullflate en annen effekt enn mosaikkene, også fordi hans relieffornamenter bare i begrenset grad oppnår samme lysreflekterende virkning som tesseraens varierte setting i flaten.

I Klimts tilfelle kan vi derfor ikke si med sikkerhet om gullet primært skal oppfattes som lys, som i bysantinsk kunst, eller primært som overflaten på et todimensjonalt objekt. Like fullt er gullet i religiøs tradisjon et symbol for det tidløse og guddommelige, det uforgjengelige.

De små innslagene av rødt og blått i maleriet komplementerer henholdsvis det gule i gullet og det grønmalte hjørnet, mens Adeles klare "porselenshud" igjen i små biter hvitt, sølv og rosa, også farger som kan finnes igjen i kirkebygninger. Fargene synes å spille på lag med skinnet i gullgrunnen og gi inntrykk av en viss dybde i selve overflaten, nok til å skape variasjon og holde på betrakterens oppmerksomhet.

¹⁰⁸ Ibid.

Ornamentikken

Et resultat av Klimts løsrivelse fra den tradisjonen han er opplært i, er at han omformer kunnskap og ferdigheter ofte ervervet via en kopiering, til sitt eget uttrykk. Han nøyer seg mindre og mindre med direkte imitasjon. Personlige varianter og ikke minst sammenstillingen av sirkler, spiraler, trekkanter, firkanter og så videre, er resultatet av eksperimentering og integrering: en visuell og rytmisk lek der han utfyller og varierer ytre form med farger og indre former, alt i alt uttrykk for glede over og et usedvanlig talent for det dekorative. Men det dekorative reduseres likevel ikke til kun vakre, men intetsigende mønstre, i alle fall ikke i *Adele I*.

Etter bruddet med staten som oppdragsgiver og tilbakekjøpet av universitetsmaleriene i 1905, er Klimt helt fristilt fra programmatisk konvensjoner og forventninger, og baserer sin yrkesaktivitet på private salg og oppdrag og overgir seg nesten uhemmet til det dekorative, selv om han altså også er trofast mot modellens ønske om gjenkjennelighet og likhet i portrettene. Klimts geometriske, abstrakte ornamentikk gjenspeiler også den østerrikske varianten av jugendstilen som gikk igjen i Wiener Werkstättes produkter, og som i sin strenghet har mye til felles med den skotske, i motsetning til den mer organiske Art Nouveau i Frankrike og Belgia.¹⁰⁹

I portrettet av *Adele I*, må Klimt ha viet adskillig oppmerksomhet og mange arbeidstimer bare til symbolikken og oppløsningen av interiøret til ornamentale tegn rundt modellen. Dette viser hvilken overordnet rolle det estetiske hadde for Klimt, og var resultatet av årelange studier blant annet av asiatisk kunst og samtidens japonistisk inspirerte kolleger.

At de ornamentene Klimt bruker i *Adele I* både kan tolkes inn i religiøse og erotiske sammenhenger som ikke nødvendigvis har noen innbyrdes sammenheng, er kanskje overraskende og ikke så lite dristig. Mange tolkninger kan være riktige selv om de ikke kan bevises. Det ligger da også i Symbolismens natur at meningen ligger skjult under overflaten. I Klimts oeuvre er denne mangetydigheten en styrke, fordi den åpner for et innhold som er meningsbærende for fortolkeren, som i denne sammenheng alltid til en viss grad vil være henvist til spekulasjoner, noe som sikkert også moret ham.

¹⁰⁹

Koja og Kugler: 301

Noen av de ”skjulte hentydningene” i *Adele I* opprettholder nettopp interessen for slike spekulasjoner, som også kan relateres til et biografisk ubesvart mysterium; hvorvidt Klimt og Adele hadde et intimt forhold til hverandre eller ikke, noe vi skal komme tilbake til senere.¹¹⁰

Hele maleriet vibrerer mellom det religiøst distanserte, rene og opphøyde, med Adele forherliget, kanskje både som seg selv og som en guddommelig representant for det evig kvinnelige, som Klimt nærmest tilber - både i sitt konkrete liv og gjennom verkene - ofte i erotisk form, noe han vanligvis må avstå fra i portrettene.

Ornamentikkens mening er differensiert. Mønstrene på stolen og putene, selv om de er varierte, synes å være mest dekorasjon, mens klesdrakten er full av subtilt ladede tegn myntet på dem som kunne tyde dem. Symbolikken er, på eklektisk vis, hentet fra ulike kilder, vestlig kulturs antikk, Egypt og Øst-Asia. Ideen med å dekke klesdrakten med meningsbærende symbolikk kan Klimt ha fått fra sin egen samling kimonoer og kinesiske silkeklær.¹¹¹ Det finnes et foto av Emilie Flöge kledd i et kinesisk dragekostyme.¹¹² (Bilde 21) men samlingen, som Emilie arvet og tok hånd om etter Klimts død, forsvant dessverre under en brann i søstrene Flöge og Helene Donners leilighet på slutten av annen verdenskrig.¹¹³

Adeles kjole, det vil si ”den stående skikkelsens” ornamentikk er den som gir sterkest assosiasjoner til det religiøse eller rojale, både på grunn av den stående, kappeklede og verdige posisjonen og den symbolikken kjolen er overstrødd med. Kjolens utringning er kantet med en bord av firkanter, ikke ulik den som finnes på gulvlisten, men i andre farger. Under borden er en bredere dobbelbord av spisse trekanter i duse marmorfarger. Trekanter med spissen ned kan symbolisere det feminine, men at Klimt bruker dette her kan også være tilfeldig. Selve kjolestoffet er også mønstret med ulike trekanter. Mest iøynefallende er de mange pyramidene fylt med store øyne. Symbolet for «det guddommelige øye» med sin utstråling og magiske kraft finnes i mange kulturer. Fra gresk mytologi er Medusas forsteinende blick et fryktinngytende eksempel, men Klimt har nok brukt øyet som et positivt symbol. Hos den egyptiske guden Horus symboliserer det høyre øyet solen og det venstre

¹¹⁰ Koja og Kugler: 300

¹¹¹ Verena Traeger: 277, note 128:Koichi Koshi,s 95,100 i "Japanisches bei Klimt", in Peter Pantzer & Johannes Weiniger, Verborgene Impressionen. Japonismus in Vienna, s.95,100

¹¹² Det er ikke sikkert at akkurat denne drakten var i Klimts eie opprinnelig. Mange eide slike kostymer.

¹¹³ Traeger: 278, note 132: se Wolfgang Georg Fischer, *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Vienna 1987, s.196

månen, mens i kristen tradisjon sees Gud som omnipotent gjennom sitt seende øye, omgitt av en trekant med spissen oppover, symbolet for treenigheten. Klimt laget sin egen versjon, som synes å være en blanding av den kristne og den egyptiske. Øynene på Adeles kjole har kraftige konturer og et litt ”stirrende” blick som minner mest om Horusøyet, og selv om det ligger inni en trekant, som det i det kristne symbolet, mangler de vanlige strålene som ofte sendes ut fra det. Øyesymbolikken hos Klimt kan derfor tolkes som personlig, men med den hensikt å skape sakrale assosiasjoner, noe som også stemmer med det faktum at øynene kun finnes på den ”stående” skikkelsen. Mellom de store øynene er stoffet i kjolen fylt med små sideliggende ”pilspissler” trekanter, som kanskje, slik Koja og Kugler hevder, er rester etter det japanske fiskeskjellsmønsteret mitsu-uroku-mon.¹¹⁴

Klimt gjentar øyesymbolikken som ornamenter på livstreet i Stoclet-frisen, der den egyptiske kilden er enda mer sannsynlig og han der ikke omkranses av pyramider, men av en buet figur.¹¹⁵

Samtiden og det erotiske

Vi har til nå sett på de delene av *Adele I*-portrettet som gir sakrale assosiasjoner som peker mot det tidløse og idealkvinnen. Disse var lette å oppfatte for et vanlig publikum i Wien, fordi brorparten av innbyggerne tilhørte den katolske kirken og derfor var fortrolige med religiøse bilder av Maria. Det er likevel ingen dokumentert begrunnelse – så langt jeg har kunnet se - for å tro at Klimt selv var spesielt religiøs, han benyttet seg heller av kjente Maria-konvensjoner for å gi Adele en opphøyet plassering både på bildet og i betrakernes bevissthet. Men maleriet er også forankret både i samtiden og i lån fra fjernere tider og kulturer.

I forbindelse med utsmykningen av trappeoppgangen i Kunsthistorisches Museum i Wien i 1890, brukte han motiver fra gresk antikk, og siseleterte gullarbeider fra mykensk kunst som ble tilgjengelige

¹¹⁴ Koja og Kugler: 302

¹¹⁵ Dekorasjonsoppdraget i Brussel varte fra 1905-1911. Nebehay:1979 har et avsnitt om dette, s.233-241. For studier av ornamentikken i Soclet-frisen, se M. E. Warlick: Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content," *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 1 (Mar., 1992), s. 115-134 Warlick fremholder – via Leshko – at Klimt var kjent med og influert av Riegls teorier, ikke minst forestillingen om at nye ornamenter ikke oppstår via ny observasjon, men fra utviklingen av tidligere modeller. Utvilsomt stemmer det overens med Klimts egen bruk og variasjon av ornamenter. Riegl arbeidet også i Wien, og hadde allerede i 1893 utgitt en bok, *Stilfragen*, om dette emnet. Om forbindelse mellom Klimt og Riegl se også Margareth Olin, "Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness," *Art Bulletin*, LXXI, June 1989, s.285-299.

via bokutgivelser på denne tiden kan ha gitt forbilder til blant annet spiralornamentene.¹¹⁶ Spiraler finnes også i japanske design under navnet "tatewaku", der de symboliserer vann eller damp.¹¹⁷

Kappens symboler blir ikke sjelden tolket som Klimts private og erotiske bekjennelse av forholdet mellom modellen og maleren selv. Commini antyder en psykologisk-erotisk underliggende motivasjon fra Klimts side ved valg av kunstneriske virkemidler: "To free himself from her, Klimt composed Adele Bloch-Bauer into the gold, he captured her in it and stylized her into an object."¹¹⁸ Mange av ornamentene Klimt bruker i dette maleriet går igjen i andre verk fra samme til, tydeligst i *Kysset* - også utsilt på *Kunstschau 1908* - og *Stoclet-frisen*.

De små sorte og blå rektanglene som både finnes i Adeles kjole og i kappe, synes å være de samme som Klimt benytter som symboler i *Kysset*, 1907-08 der mannens kappe er dekorert med rektangler, kantede og rasjonelle symboler på maskulinitet. Også i allegorien *Danaë*, 1907-08, benytter Klimt det mørke, vertikale rektangelet som symbol, her som tegnet på Zevs hemmelige og guddommelige kjærlighetsmøte med prinsessen.

En slik tolkning av rektangelet harmonerer også med betydningen av andre symboler i Adeles kappe. Ved å studere enkeltfigurene nærmere, kommer bokstavene A og B til syne flere steder. (Bilde 22) Rett foran høyre albu, ser vi tydeligst en A, og en lignende gjentas på venstre side, omtrent i hoftehøyde. Bokstaven B sees rett under den bøyde albuen, samt seks andre steder. Bokstavens utforming ligner enda mer på kvinnebryst enn på bokstaven B, og hvis dette var tilsiktet – hvordan skulle kunstneren unngå å være bevisst dette! - er det like dristig å la ornamentet rett under de venstre bokstavene minne sterkt om en vulva.¹¹⁹ (Bilde 23) I Wien, preget av en svært tilkneppet holdning til seksualitet, kan vi godt tenke oss at også betraktere oppdaget disse likhetene og kanskje moret seg over dem, men likevel lot iaktakelsen bli forbigått i stillhet. Partsch, som tolker disse ornamentene som "en leken referanse til det seksuelle elementet i deres forhold", kaller dem "åpen mandel."¹²⁰ En annen mulighet for tolkningen av B-ornamentet er å se det som det hellige tallet 3 som også kan være tegn for det feminine.¹²¹

Hvordan kommer så Adeles og Klimts samtid til uttrykk, og hvordan passer den virkelige Adele inn i denne både høytidelige, men også litt oppstyltede innpakningen?

Maleriet er en genreblanding mellom det borgerlige portrett med private tolkningsrammer som forutsetter personlig kjennskap til subjektet og det sakrale ikonet der kun de allmenne og over-

¹¹⁶ Koja og Kugler: 300, N 8: Jaroslav Leshko: „Klimt, Kokoschka und die mykenischen Funde“, in *Mitteiligung der Österreichischen Galerie* no. 57, vol 13, Wien, 1969

¹¹⁷ Koja og Kugler: 302

¹¹⁸ Commini: 82

¹¹⁹ Koja og Kugler: 301

¹²⁰ Susanna Partsch: 82

¹²¹ Koja og Kugler: 301

personlige egenskapene kommer til uttrykk. Men hvordan tolker vi forholdet mellom modell og omgivelser idet det overdådige materialvalget ikke lenger synes å representere noe tidløst og guddommelig, når kvinnen ikke lenger er en ide, men en virkelig person? Passer hun egentlig inn i rollen hun får på bildet? Når vi "skruer av" den himmelske og evige utstrålingen, blir det materielle kun materielt og kan lett relateres til jordnært - og kanskje usmakelig - sløseri, luksus og dekadense.

Vi har allerede kastet et blikk på et foto av Adele fra ca. 1910, som forteller oss at den Adele som Klimt så, utvilsomt er den samme som på maleriet. Omvurderingen fra den sakrale til den profane sfære forandrer faktisk ikke vårt inntrykk av Adele som person i vesentlig grad. Guddommelig eller jordisk, det mystiske og tilsynelatende utilnærmelige i det plettfriske, omhyggelig sminkede ansiktet på portrettet, den litt usikre kroppsholdningen, munnen som kanskje vil si noe, men ikke makter å hevde seg, alt dette er overordnet arrangementet Klimt har plassert henne i på lerretet. Blek og tander og med en litt keitete håndposisjon, synes hun å kjempe mot flaten, overveldet av luksus og neddyngnet av erotiske eller erotiserte symboler.

Når vi går videre til å sammenligne de tre avbildningene han gjorde av Adele, ser vi også at til tross for de ulike innpakningene han viser henne i, er kjernen i fremstillingen av Adele definitivt mer knyttet til subjektets egenart enn til de skiftende omstendighetene rundt henne.

En viktig ting som både forankrer henne i samtiden er den tidstypiske frisyren og smykkene. Flere av Klimts kvinneportretter viser brede og tettsittende halssmykker, tildels til forveksling like det Adele I bærer. Fra Ronald Lauder, som kjøpte maleriet i 2006, vet vi at det var Adeles eget smykke, og at hun var svært glad i det.¹²²

¹²² http://en.wikipedia.org/wiki/Ronald_Lauder

Adele Bloch-Bauer II

1912, olje på lerret, 120x190 cm. (Nå ukjent sted, USA) (Bilde 24)

Etter den såkalte «Gylne epoken» med de to store høydepunktene *Adele I* og *Kysset* (1907/08), skifter Klimt stil. Når vi ser bort fra det langvarige arbeidet med Stoclet-frisen,¹²³ er dette den perioden da Klimt rendyrker oljemaleriet og fyller lerretene med lysende, klare farger og figurative ornamenter, fugler og blomster. Han legger bak seg perioden med bladgull og -sølv, men han fortsetter å bruke sort. *Adele II* er det første av flere portretter med asiatiske figurer i bakgrunnen.

Portrettet

Vi ser her Adele stående i helfigur, frontalt vendt mot oss på en blå grunn, kanskje et teppe, foran en livlig dekorert bakgrunn oppdelt i rettlinjede fargefelter. Figuren er også nå skjøvet tett opp mot øvre billedkant, men denne gangen plassert som en midtakse, kroppen er igjen gjengitt som en bølgende, ornamental søyle. På hodet har hun en sort, bredbremmet hatt kantet med en stor, hvit fjær. Der er stor forskjell fra den rikt ornamenterte og tildels gullbelagte "glorien" (av puter og stolrygg) som omga Adele i det første portrettet, til den sirkelrunde og skarpt konturerte mørke omkransningen av ansiktet her. Fra skuldrene faller et sjal eller en stola som rekker nesten helt ned til gulvet og ser ut til å være kantet med pels. En smal, fotsid kjole skjuler føttene. Halsen er dekket av et tettsittende bredt smykke, enten av perler eller små hvite krystaller, som vi finner igjen i ørepynten. Kjolen har et tyllaktig bærestykke som begynner i kant smykket og nedenfor går over i et blankere stoff. Midjen er egentlig ikke markert, men under brystet ser vi et bredt blått felt som trolig er et magebelte. Omtrent fra hoftehøyde og ned går kjoleskjørtet over i en rekke stripete felt slik at det ligner lappeteppe. Fotside kjoler som dekket føttene var på moten rundt århundreskiftet, og kanskje var Adele kledd i en kjole inspirert av den franske klesdesigneren Paul Poiret.¹²⁴ En slik påklledning plasserer portrettet i tiden før første verdenskrig. Flere foto av Klimts venninne, Emilie Flöge - knipset av den kjente portrettfotografen Dora Kallmus (Madame d'Ora) høsten

¹²³ Dekorasjonsoppdraget for Stoclet ga den eneste store anledningen for Klimt til å realisere et virkelig "Gesamtkunstwerk" med innlagt perlemor, sølv, gull og halvedelstener. For mer utfyllende opplysninger om oppdraget, se Nebehay 1969: 381-392

¹²⁴ Se diskusjonskapittelet

1910 - viser Emilie iført en kjole som er svært lik den Klimt har malt Adele i to år senere (Bilde 25). Foruten det smale, rette snittet og stripene tvers over - som på fotoet viser seg bare å være mørkere fargede striper i stoffet - har Emilies kjole et rynket felt i sidene som ligner svært på det tredje nederste feltet i Adeles kjole. Likhet er det også i det høye livet i "Parisisk neo-imperial stil".¹²⁵ I og med at Emilie er fotografert i sin egen motesalong, viser hun mest sannsynlig sine egne kreasjoner, og likheten mellom denne og Adeles påkledning taler for at Klimt har malt Adele iført en av Emilies drakter.

Enkelte reproduksjoner beskjerer *Adele II*-figuren i kant med føttene, men Klimt har gitt henne tilstrekkelig plass å stå på midt i det blomstrede blå feltet, som om hun står i en dam av Monets flytende vannliljer¹²⁶, og kroppens form kan minne om Munchs månereflekser i sjøen. Blomstene flyter som bølgende "kruseduller" i det blå "vannet", og forbildet for dem er sky- og bølgeornamenter i asiatiske/kinesiske tekstiler.¹²⁷ Igjen synes det som om Klimt integrerer en lang rekke impulser fra ulike kunstnere, og av disse impulsene skaper han en ny poetisk og stemningsfull ramme rundt en kvinne han allerede har festet to ganger til lerretet før. Plasseringen av skikkelsen, som han løfter opp mot øvre kant, men avsetter altså litt rom under, får henne til å virke opphøyet i forhold til betrakteren. Hun synes å se litt ned på oss, og denne markeringen av distanse er et viktig bidrag til helhetsinntrykket av hennes personlighet.

En vertikal menneskeskikkelse har ikke noe egentlig behov for støtte, den er stabil og forankret i tyngdekraften. En slik figur har stor kraft i seg selv, den er direkte og streng og kan fort bli isolert fra omgivelsene. Ved å fremstille henne slik, gir Klimt Adele både høytidelighet og verdighet, samtidig som han også rokker litt ved denne soliditeten ved ikke å male føttene og dessuten avrunde skikkelsen nederst såpass smalt av vi ikke føler oss helt sikre på om det finnes føtter der eller ikke. Med dette lar Klimt Adeles skikkelse gli inn i bildets kulisser: hvis vi dekker til maleriet fra hendene hennes og opp, kan vi overhode ikke se at dette er nederste del av et menneske. Fargeholdningen i figuren er avdempet i gråblått, hvitt og sort, bare beltet har en klarere blåfarge. Formatet på *Adele II* er bredere enn Klimts

¹²⁵ Angela Völker: 47

¹²⁶ En enda større likhet med Monets vannliljer er bemerket hos Miller: 259,260., som viser til portrettet av Mäda Primavesi, også 1912. Piken står bredbent på et hvitt teppe, men underlaget, eller gulvet, synlig som to kiler inn fra venstre og høyre kant i gulvets lave horisontlinje, er et 'blomsterhav', mer oppløst i strøkene enn vanlig hos Klimt og tydelig adaptert etter Monet.

¹²⁷ Völker: 47

tidligere smale, stående portretter.¹²⁸ Bildet mangler også helt referanser eller antydninger av gjenkjennelig interiør eller rom. I og med den strenge og helt passive posituren og den smale skikkelsens frontale og midtstilte posisjon trues bildets enhet: figuren leder bare blikket opp og ned og deler billedflaten i to, og det oppstår atskilte felt på hver side. Men den nederste blå feltet skaper den nødvendige forbindelsen, og i tillegg bruker Klimt bakgrunnen til å skape sammenheng, samtidig som sidefeltene fylles med interessante motiver, noe det brede lerretet gir god plass til.

For det er adskillig mer i dette bildet enn hovedfiguren. Bakgrunnen er oppdelt i tre horisontale, fargesterke, atskilte sjikt der det nederste blå allerede er nevnt. Det midterste er igjen vertikalt oppdelt i tre, i henholdsvis rosa, grønt og rosa, med et mindre og lysere grønt, buet felt midt i. Hele dette grønne midtfeltet er strødd med blomster, men særlig mange av dem er konsentrert svakt skrånende innover i en antydning av perspektiv, slik at det ser ut som om Adele står på en natursti som fører innover i bildet, nesten som i en hage. Men hageillusjonen blir skarpt og rettlinjert avbrutt av bildets øverste fjerdedel. Mot en høyrød bakgrunn utspilles en livlig narrativ scene hentet fra det fjerne Østen. Ytterst til venstre ser vi et hus i to etasjer. I andre etasje, på en avsats eller balkong, sitter en person i lotusstilling, kanskje med et orientalsk skjegg og et utydelig hodeplagg. Under ham, foran et buet inngangsparti, kanskje en port i bygningen, står en annen figur, trolig kledd i buksedrakt. Denne figuren ser kinesisk ut, men det er vanskelig å fastslå nøyaktig. Inn fra høyre kommer en rekke menn til hest, rytteren lengst til høyre holder en fane i hendene. Kanskje er disse krigere, men de kan like gjerne være deltagere i et seremonielt opptog. Aller øverst ser vi nederste delen av to stående figurer, kuttet av i høyde med midjen. Ingen ansikter er tydelige, hele scenen er gjengitt skisseaktig, med raske, grove penselstrøk strøk i tynne malingslag (Bilde 26) som både forhindrer vår forståelse av den, men også hindrer at den konkurrerer med Adele om oppmerksomheten. Adele selv er malt med tettere og mer dekkende strøk, og denne kvalitetsforskjellen i maleteknikk får skikkelsen hennes til å tre noe frem i forhold til den uskarpe frisen, presis som forholdet mellom en nær person og en fjernere scene ville utspille seg i et tredimensjonalt rom.

Maleriet består altså av umake elementer: Adeles skikkelse, den japonistiske frisen og den naturassosierte blomsterbakgrunnen. Forbindelsen mellom det asiatiske opptog og Adele er uklar, fordi de orientalske figurene (temmelig sikkert) er ukjente for det jevne publikum.

¹²⁸ Portrettet av Serena Lederer, 1899, er 188x83 cm., Gertha Felsövanyi, 1902, er 150x45,5 cm, Emilie Flöge, 1902, er 181x84 cm. Alle disse bildene finnes blant annet hos Néret, hhv. s.31, 31, 32

Kanskje er figurene kopiert fra eller i det minste inspirert av bilder eller objekter i Klimts eget eie. Valget av bakgrunn er gjort i tråd med tidens begeistring for kunst og design fra det fjerne Østen, og antagelig også med Adeles personlige smak. I så fall er de en personlig referanse til henne. De noe senere "orientalske" portrettene av Klimt, *Elisabeth Bachofen-Echt*, 1914-16 (Bilde 27) og *Fredericke Maria Beer*, 1916, (Bilde 28) viser at tematikken falt i tidens smak, slik at flere ønsket å la seg avbilde på lignende vis.¹²⁹ Det er mulig at Klimt har hentet sine bakgrunnsmotiver til disse to portrettene fra koreanske vaser.¹³⁰ Så langt jeg kan bedømme, er figurene i *Adele II*-frisen ikke identiske med figurene i portrettene av Elisabeth og Fredericke. Dette tyder på at Klimt benyttet kilder fra ulike land til sine asiatiske-inspirerte portretter, og trolig har han altså brukt andre forbilder i *Adele II* enn til de andre to nevnte. Men både fordi en definitiv konklusjon angående opphavet til figurmotivene i bakgrunnen her er vanskelig å trekke, og fordi maleriet har andre japonistiske trekk, vil jeg i fortsettelsen også bruke betegnelsen japonistisk for de asiatiske inspirerte elementene.¹³¹

Slik vi så i portrettet av Margarethe, er det også her den øverste delen av maleriet som er den mest "personlige", og igjen er den mest interessante og kompliserte delen av bakgrunnen konsentrert rundt hode og øverste del av kroppen. Likevel er hele *Adele II*-maleriet gjennomkomponert slik at det virker som en større enhet enn tilfellet var med Margarethe: både spredningen av ornamentene over hele billedflaten og plasseringen av og balansen mellom de geometriske feltene i oppdelingen av bakgrunnen bidrar til dette helhetsinntrykket. For øvrig virker Klimts nye bruk av ornamentar og dekorasjoner langt mindre intim og personlig orientert enn tilfellet var i *Adele I* og det er derfor vanskeligere å knytte dem både til

¹²⁹ Völker: 47 henviser til et annet (for meg ukjent) portrettoppdrag Klimt fikk i 1912, der han bruker kinesiske motiver for første gang. Portrettet (i Novotny-Dobai-katalogen nr. 78, bilde 76) som er summarisk beskrevet i Völkers artikkel forestiller Paula Zuckerkandl. Dennes mann, industrieieren Victor Zuckerkandl og hans bror, kirurgen Emil Zuckerkandl (gift med Klimts forkjemper, Bertha Zuckerkandl), eide viktige samlinger av øst-asiatisk kunst. I følge Völker var det kjennskapet til disse samlingene som fikk Klimt til å bruke kinesiske forbilder i portrettene på denne tiden, underforstått tolker hun da også bakgrunnen i *Adele II* som kinesisk.

¹³⁰ I artikkelen, "Feathered Hats, Golden Crowns: Ancient Korea Manifested on Klimt's Canvas", argumenterer Juhea Kim for at maleren etter all sannsynlighet har hentet sine bakgrunnsmotiver til Elisabeth- og Fredericke-portrettene fra koreanske vaser, men forfatteren nevner ikke *Adele II*. Det kan være interessant å finne mer eksakt ut av dette, men en vanskelighet kan være bakgrunnsfigurenes utydighet, og at de fleste figurene er heller ikke hele, men fragmentariske. Likevel kan kanskje byggestil, klesdrakter og avbildninger av hestene gi et klarere svar.

¹³¹ Mange ulike kilder henviser til Klimts store og mangeårige interesse for asiatiske kunst. Han hadde selv en omfattende samling asiatiske tresnitt, objekter og klær. (Nebehay 1969: 52, note 3a) gjengir en liste over de bøkene det har vært mulig å fastslå med sikkerhet at Klimt eide, og av bøker om asiatiske kunst sto blant annet Münsterberg: *Japanische Kunstgeschichte*, 3 bind, Braunschweig, 1904 i Klimts egen bokhylle. Lister fra bokhandelen på Kohlmarkt viser også at han bestilte andre verker både om japansk og kinesisk kunst og dens utvikling.

Adeles karakter eller til forholdet mellom maler og modell. Hensikten med frisen synes dermed å finnes både i Klimts egen maleriske og kompositoriske interesse og i oppgaven med å skape et dekorativt maleri som skulle pryde Bloch-Bauers hjemlige vegger i tråd med familiens sosiale posisjon og rolle som kunstmesener.

Det hagelignende feltet av blomster som ser ut som om det fortsetter innover i bildet, er den eneste reelle dybdemarkøren i bildet, og lar Adele bli stående i et grunt rom, omtrent som foran et sceneteppes. Hvis hun hadde en lyskaster på seg, ville det forklare årsaken til at det grønne teppet bak henne har en lysere, buet flekk bak henne. Men, naturligvis, det faller ingen skygger som kunne sannsynliggjøre en slik slutning. En subtil virkning skapes også av den mettede grønne fargen som gir bakgrunnen en viss optisk dybde og dermed kroppen et visst rom å eksistere i. Blomstene har Klimt studert ved Attersee og allerede gjengitt i flere landskaps- og hagemalerier derfra.¹³² Som nevnt kan vi spore inspirasjon fra Monet i gjengivelsene av blomster og vann, men Klimts interesse for og lysets optiske virkning i naturen begrenser seg til landskapsmaleriene, og selv der fortsetter han alltid å skape former med konturer og beskrivende strøk, og på samme måte fremstår blomstene i Klimts portretter også som regel tydelig atskilte, en og en.

Adele selv poserer vakker og helt symmetrisk både i ansikt og kropp, kun bortsett fra at den venstre armen er lett bøyd og holder på å gripe tak i stolaen. Klærne er dandert nøyaktig likt på høyre og venstre side, dette understreker idealiseringen og ornamentaliseringen av figuren. Slik beholder Klimt presentasjonen som et svakt ekko fra Bysants, slik vi så i *Adele I*. Symmetrien skaper i seg selv en atmosfære av ”høytidelighet, prakt, luksus og styrke”.¹³³ Den dynamiske bevegelsen i bildet er altså minimal. Kun de buktende linjene i klærne og bitemaet med handlingsforløpet i bakgrunnsfrisen bryter dominansen av felt som er parallellt med bildets kanter, for selv om frisen også er horisontal, synes den ikke statisk. Sjalets lange myke linje som skjuler kroppens virkelige former kan stilmessig erstatte kvinnens sensuelt utslåtte hår i *Jugend*.¹³⁴ En annen assosiasjon skikkelsen og blomstene gir, er *Jugend*s forkjærlighet for botaniske former, blomster og blomsterstilker.

¹³² Bloch-Bauers eide flere av Klimts landskapsmalerier, blant annet *Apfelbaum I*, som ble solgt på auksjon i USA i 2007 samtidig med de to portrettene av Adele.

¹³³ José Parramón: 30

¹³⁴ Jan Thompson: 163,164: Den amerikanske danseren Loïe Fuller danset forestillinger i Paris i 1890-årene der hun brukte transparente slør og fargede lyskaster for å få frem noe av den samme virkningen av flyktig og

Klimt komponerer rytmisk med geometriske former i flere skalaer. Adeles ovale ansikt krones av hennes ovale frisyre (iallfall det som synes av den) og omsluttet av en lett oval hattebrem. Stolaen former skuldrene og brystpartiet skrått nedover, slik at hodet plasseres øverst på en spiss vinkel, et ekko av blomsterfeltet bak henne. De rett avskårne fargefeltene i "veggpanelet" går igjen i rekken av tverrgående striper og rektangler i Adeles påkledning. To felt har en buet form: Portåpningen i frisens hus er en gjenklang av det lyse grønne feltet under. Porten har i seg selv også en annen funksjon. Den kunne være blikkets veg ut av bildet når vi har betraktet det lenge nok, og blir det kanskje også, men den er blokkert av enda et ekko: den lille, stående skikkelsen i portåpningen stopper blikket og får oss enda en gang til å se innover, mot (den stående) hovedfiguren, for kanskje likevel å se om vi ikke kan gripe en sammenheng i den orientalske frisens innhold.

Men hvilket inntrykk gjør Adele som person på dette bildet? Det er ingen tvil om at tross fellestrekkene i de to Adele-portrettene, er det andre maleriet som helhet svært forskjellig i innhold og uttrykk fra det første, i materialene, i fargene, formatet, stilen, oppstillingen, klærne, dekoren. Mellom det første og det andre portrettet ligger det fem år i tid, og det kan være en viss fare for at biografiske spekulasjoner som angår forholdet mellom maler og modell, slik vi var inne på under diskusjonen om *Adele I*, kan hindre oss i å se objektivt på *Adele II*, slik at vi tolker den nå mer distanserte holdningen hos modellen til å være betegnende for at den private temperaturen mellom Klimt og Adele har sunket i løpet av disse fem årene. At en tolkning også er uunngåelig subjektiv, kan illustreres gjennom Koja og Kugler, som i en tilsvarende sammenligning av Adele-portrettene, tolker en personlig utvikling både hos maler og modell i en litt annen retning enn undertegnede. Koja og Kugler ser 1912-utgaven av Adele som en "selvsikker og sofistisert kvinne i glødende farger... Blikket under tunge øyelokk kommer fra en kvinne som vet hvem hun er. Hun virker ikke særlig interessert... gåtefull, uforutsigbar, selvsikker... som tar aktivt del i det som skjer rundt henne, som er like uredde de dristige fargene som for de eksotiske rytterne..."¹³⁵

erotisk karakter som håret ga i Art Nouveau og Jugendkunsten. Forestillingene hennes inspirerte en rekke kunstnere på denne tiden.

135

Koja og Kugler: 305

Ved å sammenligne nærbilder av ansiktet i de to portrettene i de vedlagte illustrasjonene, (Bilde 29) finner jeg Adeles uttrykk så å si identisk, som om hun i de årene som har gått ikke har endret seg overhode. Trekk for trekk maler Klimt på ny nøyaktig det samme ansiktet, den samme uutgrunnelige minen, den samme hårfasongen, det samme blikket, samme draget om munnen. Men i alt vesentlig er det ikke selve ansiktet, men formen hun er gjengitt i og skikkelsens positur som får henne til å virke forandret. Hendene virket i *Adele I* litt keitet og kanskje litt avvæpnende. Nå er den venstre armen lett løftet og på veg mot å gripe litt rastløst og utålmodig om sjalet, som om hun er på veg et annet sted. Bevegelsen er det eneste som forhindrer total passivitet i figuren, altså ingen egentlig aktiv handling, mer en refleks i situasjonen. Og like fullt som den gyldne Adele synes hindret og dominert av gullflaten, avskjæres også her hodet fra resten av figuren på grunn av det stramme halssmykket. Ansiktets isolasjon forsterker dessuten kontrasten mellom den bleke huden og den mørke hatte-glorien og synes å illustrere en mental avstand mellom Adele og betrakteren - og altså kanskje også mellom Adele og Klimt selv?

Kanskje er Adele mer bevisst sin sosiale posisjon i borgerskapets økonomiske og kulturelle elite i 1912 enn i 1907, men som person synes hun også om mulig enda mer fjern. Igjen er hun portrettert for å pryde sitt eget hjem, hun er avbildet som privatperson. En slik konvensjon følger logisk av sammenhengen, men kan også, tross en slående portrettlikhet og en moteriktig og luksuriøs innpakning, bidra til å anonymisere modellen ved å fortie en mer helhetlig og interessant fremstilling av hva og hvordan Adele var som menneske. Den passive og litt stive oppstillingen synes å hemme henne både i å handle og i å uttrykke seg, noe som kanskje likevel kan speile de restriksjoner og begrensninger hun, og hennes medsøstre, var pålagt gjennom samfunnets normer for akseptabel aktivitet, slik vi også så var tilfelle for Margarethe Wittgenstein. Adeles niese, Maria Altmann beskriver sin tante som en som var sulten på intellektuell stimulans, og i 1912 hadde hun etablert sin kulturelle *Salong*.¹³⁶ Det er vanskelig å spore noen kunnskapstørst, noen politisk- eller boklig interesse utfra de to Klimt-portrettene av Adele, og heller ingen andre tegn på indre eller personlig karakter, slik vi så i Pembauer-portrettet.

Men en ting var mulighetene til utdanning og yrkesaktivitet, en annen var forventningene til kvinnen s familiære roller som hustru og mor. Når vi om litt går noen år tilbake i tid og ser nærmere på Judith I, 1901, vil vi se at lidenskapen, den indre stoltheten, viljen og drivkraften

¹³⁶ Kojas og Kuglers: 299

Adele en gang utstrålte i rollen som Judith, synes å ha forsvunnet i løpet av de 11 årene fra da til *Adele II* i 1912. Judith var sterk og grusom, Adele I var intim, forførerisk og sensuell. I forhold virker Adele II heller motløs og resignert. Likevel er det tydeligvis en kjerne i Adeles utstråling som Klimt har klart og fange, idet han i stor grad fortsatt ser og gjengir henne på samme tid lik seg selv, men likevel forandret. Fra Adeles biografi vet vi at hun da Judith ble malt, var ung, nygift og antagelig full av pågangsmot og med et nytt liv fremfor seg. Så mistet hun to barn i dødfødsler og et tredje barn som døde kun få dager etter fødselen. Rollen som mor kunne hun altså ikke oppfylle. Kanskje gjenspeiles disse tragiske hendelsene i i Adeles liv i hennes noe resignerte uttrykk i dette portrettet.¹³⁷

Det er vanskelig å svare definitivt på hvordan, eller om, Klimts ulike formuttrykk er avgjørende for hvordan vi oppfatter Adele, om han bare gjengir hennes ytre og hennes sosiale posisjon, eller om han faktisk også fanger noe av hennes vesen og personlige karakter. I alle fall var han tilstrekkelig fasinert av hennes perfekte ”Jugend-ansikt” til å takke ja til et portrettoppdrag nummer to, i tillegg til det ennå tidligere Judith I, som vi straks skal se nærmere på. Denne billedrekken synliggjør, med sitt skiftende stiluttrykk, Klimts egeninteresse i å skape enestående kunstverk av hvert enkelt portrettoppdrag. Japansk og annen østlig innflytelse på Klimts kunst er allerede nevnt mange ganger fra og med portrettet av Margarethe. Likevel er det først med *Adele II* at innflytelsen er iøynefallende i konkret forstand, og før vi forlater dette portrettet, vil vi se litt nærmere både på de japanske og de vestlige impulsene han har benyttet.

Klimt og Japonismen

Japanske tresnitt fantes allerede i Paris på 1850-tallet, men ingen ga dem større oppmerksomhet før etter verdensutstillingene i London, 1862 og Paris 1867. Etter denne tid ble Europa oversvømmet av japanske gjenstander, kunsthåndverk og tresnitt. Kimonoer, vifter og keramikk ble statussymboler og alle sosietetsdamer hadde sin ”japanske salong”.¹³⁸ Særlig etter en viktig Secessionsutstilling i 1900 av japanske trykk og skotske Art Nouveau.-kunstnere ble «japanske formater» som kvadratet og smale rektangler regelen for Klimt.¹³⁹

¹³⁷ Kojas og Kuglers: 306

¹³⁸ Klaus Berger: 104-105, 135

¹³⁹ Berger: 294, 295

Berger tolker den japanske innflytelsen på vestlig kunst inn i Riegls forklaring av kunsten som et lovmessig system når han (Berger) karakteriserer krisen i vestlig kunst ved 1800-tallets slutt som en indre nødvendighet: Sirkelen fra taktile til visuelle verdier, og fra lukket til åpen form¹⁴⁰ var sluttet. Historismen og illusjonismen som var kommet til veggens ende, hadde allerede gjentatte ganger søkt å fornye seg ved å gjenopplive stilistiske uttrykk fra tidligere tider, men hele tiden innenfor sin egen vestlige kunsttradisjon, og var nå gått tom for muligheter. Det nye, japanske «dekorative systemet» satte spørsmålsteget ved nødvendigheten av å avbilde realiteter naturtro og illusjonistisk og åpnet for en ny måte å se på. Japonismen betydde for kunsten en ”koperniansk vending”, et skifte kunsten ikke hadde sett siden oppdagelsen av sentralperspektivet i renessansen¹⁴¹, og ble krisens frelse.¹⁴²

Berger understreker at det filosofiske grunnlaget for den japanske kunsten ikke ble forstått, og at kunstnerne på denne tiden ikke interesserte seg for en dypere forståelse, men forholdt seg til det visuelle uttrykket.¹⁴³ Det er likevel fristende å tenke seg at en shintoistisk og buddhistisk filosofi som ikke er grunnlagt i kamp mellom polariserende størrelser, men som tvert imot inkorporerer alle motstridende elementer i en holistisk balanse, også kan harmonere et flegmatisk temperament, som Klimt synes å ha. Det rimer også godt med Riegls tenkning om likeverdighet mellom ulike kunstepoker og stilarter, der kulturelle epoker er styrt av en immanent vilje til form, en *Kunstwollen*,¹⁴⁴ og hver epoke især er et avsluttet hele, og at det da heller ikke er noen gradert verdiforskjell mellom ulike kreative uttrykk, som i kunst og kunsthåndverk.

Den første og mest konkrete bølgen av innflytelse fra Japan finnes, skjematisk sett, hos dem Berger kaller pionerene blant japonismens kunstnere: Whistler, Manet, Degas og Monet,

¹⁴⁰ Begrepene Åpen og lukket form er hentet fra Wölfflins kunstteori

¹⁴¹ Hermann Bahr kommenterer i *Secession*, januar 1900, hvor viktig den japanske innflytelsen er for en ny kunst, „Hos oss har alle skoler, uansett hvor store motsetninger det har vært mellom dem – alle bevegelser innen maleriet – vært enige om én ting: at intensjonen var å lure betrakteren, slik at han skulle tro at han så på noe virkelig. Og nå var disse malerne (japanerne) her som ikke gjorde noe forsøk på å skape slik avbildning, som ikke ville at bildene skulle bli tatt for personen selv eller tingene selv og som ikke ville at verket skulle bli tatt for noe annet enn en representasjon.

”Enhver europeisk maler som for første gang møter en slik representasjon, vil uunngåelig... måtte... revurdere alle sine ideer, og da fremkom det at til og med vår overordnede Sannhet bare er basert på en konvensjon... at ingen egentlig er virkelig lurt av et bilde, ikke engang i Europa; og at...da har man i sannhet rett til å skifte ut en konvensjon, en overenskomst, for en annen.“

¹⁴² Berger: 2,3

¹⁴³ Berger: 4

¹⁴⁴ Et utdrag fra Riegls egen tekst med definisjon og forklaring av *Kunstwollen* finnes i Preziosi ed., *The Art of Art History*, Bd.1,Oxford UP, 1998

mens den andre mer indirekte ble påvirket gjennom andre kunstnere til å integrere konstruktive prinsipper, fargeholdning og linjeføring, først og fremst i grafikk, plakatkunst og kunsthåndverk, senere også i maleriet.¹⁴⁵ Klimt hører da til denne siste gruppen, selv om det naturlig nok var en blanding av de to nivåene for innflytelse, noe vi kan se i portrettet a Adele fra 1912, der alle de karakteristika Berger nevner for annen generasjons japansk influerte kunstnere, kan spores: Linjens og arabeskens uttrykkskraft, spenning mellom flatene, gjennom-mønstring av flaten, oppløsning av farge og mangel på sammenheng.¹⁴⁶ Men bakgrunnen er, som vi har sett, også fylt med konkret kopierte figurmotiver, slik første generasjons ”japonister” gjorde. Ett eksempel på den tidlige og mer konkret innflytelse, et japonistisk ”pionerarbeid”, ser vi i Monets (1840-1926) bilde av Camille Monet i en japansk kjole med den beskrivende tittelen *La japonaise*, 1876.¹⁴⁷ (Bilde 30) Midt i en tilsynelatende dansende bevegelse og iført en høyrød kimono – som er utstudert formet med kimonoens store kriger-dekorasjon midt i synsfeltet og den brede stoffkanten brettet omhyggelig utover gulvet i vifteform – smiler Camille mot oss, mens hun svaler seg med en utbrettet vifte i høyre hånd. Veggen er også pyntet med en stor mengde runde vifter, og til og med på gulvet ligger det noen. Gulvteppets rutemønster skråner innover mot veggen, som er markert av en mørk gulvlist og skaper perspektiv. Camille fyller her rollen både som geisha og som en moteriktig samlar av japanske objekter. Det egentlig eneste som skaper forbindelse mellom Klimts Adele II og Monet her, er bruken av asiatiske dekorative motiver og rekvisitter, og Adele har ingen rolle å spille, annet enn seg selv.

Men helheten i Monets maleri er ikke ulik den vi finner i et maleri som er mer direkte beslektet med Adele II, Whistlers *The Princess og the Land of Porcelain*, 1863-64.(Bilde 31) Klimt reiste til London i 1906 (tre år etter at Whistler døde), for å studere amerikanerens berømte *Peacock Room*, der maleriet hang.¹⁴⁸ Den vertikale tredelingen i skjermbrettet som skaper dybde og billedrom i Whistlers bilde, finnes igjen i flat todimensjonal form i *Adele II*. Også den stående modellen foran en bakgrunn oppdelt i tre horisontale sjikt ligner Whistlers komposisjon. Prinsessens positur er like enkel som Adeles, selv om hun står i trekvart profil fra betrakteren. Fargeholdning og dekorasjoner er riktignok forskjellige, men begge kvinnene er iført fotside klesdrakter som skjuler føttene. Prinsessen står foran oss iført kimono med et

¹⁴⁵ Berger: 106

¹⁴⁶ Berger: 6

¹⁴⁷ Berger nevner maleriet som et eksempel på dette, s.105.

¹⁴⁸ Nebehay 1979: 37 Whistler stilte bare ut ett enkelt bilde i Wien, på Secessiones utstilling i 1903. Gode reproduksjoner var heller ikke tilgjengelig gjennom journalen «The Studio» før 1905. Hvor Klimts kjennskap til Whistler da stammer fra, er ifølge Nebehay uvisst.

bredt magebelte, lignende det Adele har. Generelt har Klimt en sterkere tendens mot todimensjonalitet enn Whistler - som da også tilhørte generasjonen før - og deres kunstneriske holdning ligner hverandre, heller en konkret og realistisk gjengivelse av en virkelig verden, synes de å skape stemningsfulle bilder som appellerer til videre meditasjon og refleksjon.¹⁴⁹ For Whistler gjaldt at kunsten sto over naturen,¹⁵⁰ og dersom Klimt var enig i dette, forstår vi også at han praktisk talt alltid malte mennesker innendørs i stedet for, slik impresjonistene gjorde, malte dem i friluft. Heller enn å omgi Adele med virkelig natur, skaper han en fiktiv natur, en drømmeaktig, kunstens hage.

Den vesentlig forandring fra den gyldne epoken til Klimts nye stil ligger, malerisk sett, i fargeholdningen. Bruken av rene, klare farger synes (igjen) å peke mot franske kunstnere, især Matisse (1869-1954) som både hadde stilt ut på *Internationale Kunstschau* i Wien i 1909 og som Klimt senere også hadde sett på sin reise til Paris i 1909.¹⁵¹ Fargepaletten i Matisses portrett av sin kone, kjent som *Den grønne linjen*, 1905, (Bilde 32) har likhetstrekk med den Klimt benytter i *Adele II*, selv om Klimts bilde totalt sett preges av detaljer og Matisses' av rene fargefelt. I begge maleriene er grønne, røde og blå-rosa felt dominerende, men det store orange feltet bak Annettes hode er hos Klimt nedtonet i form av det brune huset i bakgrunnen, og klar orange opptrer bare i små detaljer. Matisses lilla felt øverst, gjenspeiles i Klimts mer klare blå farge i teppet.¹⁵² En stor forskjell utgjør gjengivelsen av selve modellen, og denne forskjellen er et slags kjennetegn for Klimt: Matisse behandler modellens ansikt med samme utforskende og ekspressive dristighet som resten av maleriet, mens Klimt aldri virkelig utfordrer en naturtro gjengivelse av modellens ansikt eller hudpartier. Hans kvinner blir riktignok også mindre modellerte og mer lik hverandre med tiden, men tendensen heller mer mot det bleke og maskelignende malt med fine penselstrøk som gir en jevn og glatt overflate, enn mot Matisses grove strøk, en antydningens nonchalance som Klimt likevel prøver å nærme seg i bakgrunnsfigurenes raske og "unøyaktige" strøk.

¹⁴⁹ von Miller: 264

¹⁵⁰ von Miller: 259,260

¹⁵¹ Koja og Kugler: 305, note 34: "Fargepaletten i Adele II kan allerede delvis identifiseres i landskapene og symbolske verk fra 1907, men bredden fargene er gjengitt i, er ny" Koja og Kugler henviser til Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen, bd. II (1904-1912), Salzburg 1982, s. 265

¹⁵² Igjen er det klart hvor vanskelig, nesten umulig det er å diskutere farger, da reproduksjonene er svært forskjellig fra bilde til bilde, selv i samme bok.

Også maleriet *Dekket bord (Rød harmoni)*, 1908, (Bilde 33) ligner Klimts livlige fargebruk. Tross en viss overensstemmelse med naturlig koloritt, er fargene primært satt komplementært opp mot hverandre for å skape energi, og begge malerienes flate-kvalitet poengteres ved ornamentene, som er jevnt spredt utover hele lerretet, et dekorativt komposisjonsprinsipp inspirert av japanske tresnitt. Begge bildene skaper også ambivalens mellom realitet og kunst: Hos Matisse vet vi ikke sikkert om naturutsnittet til venstre er en hage sett gjennom et vindu, eller om det er et bilde på veggen. I *Adele II* kontrasteres bildets nedre del, som synes å oppfordre til en abstrahert, men kanskje likevel naturalistisk tolkning av det blå som vann og det grønne som hageillusjon, mot den asiatiske frisen som tydeligvis ikke er noe illusjonsforsøk, men et lerret, malt med grove penselstrøk på en høyrød bakgrunn.

Adele II viser altså at Klimt er inspirert både av impresjonismen, japonismen og fauvismen, tre impulser som han integrerer i et personlig dekorativt uttrykk på veg bort fra naturalisme og illusjonisme og mot en løsere penselføring og en mer ekspressiv form. Maleriet som helhet, og *Adele* i særdeleshet, gir et ambivalent inntrykk av avklaret og fredelig harmoni som forstyrres av noe gåtefullt, urolig og usagt, som en rest etter symbolismen. Dette unnvikende og uforklarlige elementet er Klimts særlige kjennetegn. Han synes på mange måter å konkretisere visuelt vennen og forfatteren Hermann Bahrs tanker om maleriet som sådant og om dets betydningsnivå. Bahr skriver om maleriets tydelige og nye trang til å være nettopp: ”Maleri, lyst og nød, rus og fortryllelse, orgie og lysfest, ekstase... som maleri gjelder det bare gjennom fargene. Dette er naturalismens fortjeneste – riktignok uten å vite om det.”¹⁵³ For Bahr var ”naturalismen og impresjonismen bare skritt på vegen mot det virkelige målet: Symbolismen”¹⁵⁴ Å lese *Adele II* som et symbolistisk maleri er å trekke begrepet for langt, poenget her var å peke på at Klimt beholdt noe grunnleggende personlig gjennom karrieren, selv om stilen og formen endret seg.

Hvor mye Klimts fremstilling – og kanskje oppfatning? – av *Adele* endret seg, vil bli tydelig når vi nå tar et skritt bakover til 1901 og ser nærmere på den yngre *Adele* i *Judith I*.

¹⁵³ Donald G. Daviau: 31, note 8: Daviau siterer fra Hermann Bahr, *Renaissance*, S. Fischer Verlag, Berlin 1897, s.178-180

¹⁵⁴ Daviau: 31

Judith I

Judith I, 1901, olje og bladgull på lerret, 84x42 cm. (Bilde 34) Bildet ble vist offentlig første gang på Secessionens 10. utstilling samme år, første eier var Dr. Anton Loew. Etter første verdenskrig ble maleriet kjøpt av den sveitsiske maleren Ferdinand Hodlers enke (Hodler døde samme år som Klimt, 1918). I 1954 ble maleriet innkjøpt av Österreichisches Galerie, Belvedere, Wien, der det nå befinner seg.¹⁵⁵ Rammen har et bredt, gullbelagt felt øverst, hvor tittelen *Judith und Holofernes* står skrevet med opphøyde bokstaver, flankert av spiraler, bølger og to små sirkelformede ornamenter i jugendstil, samme type ornamenter som pryder Judiths kappe. Resten av rammen er enkel og uornamentert.

Judith kan sees som det første ”portrettet” Klimt malte av Adele. Bildet er ikke noe bestillingsarbeid, og kunstneren var derfor fri til å komponere bildet og fremstille kvinnen slik han selv ønsket. Adele var på denne tiden helt ung og hadde bare vært gift med Ferdinand Bloch (1864-1945) et par år. Angående Adele og Klimt er det spekulert i om de to hadde et intimt forhold, underforstått et erotisk forhold, som startet allerede i 1899, altså samme år som Adele og Ferdinand giftet seg.¹⁵⁶ Intensiteten i forholdet mellom maler og modell kan ha innvirket på hvordan han avbildet henne forskjellig fra år til år, slik vi allerede har vært inne på i analysene av *Adele I* og *Adele II*. Uansett dette private aspektet kan *Judith I* forstås som en fremstilling av den borgerlige, opphøyde og kanskje utilgjengelige portrettmodellens skjulte lidenskaper.

Lenge ble bildet referert til under tittelen ”Salome”, til tross for inskripsjonen på rammen.¹⁵⁷ De følgende årene ble maleriet reproduisert både i tidsskrifter og bøker, men da uten rammen, noe som kan ha bidratt til navneblandingen.¹⁵⁸ Men en viktigere årsak til identitetsforvirringen var at de to bibelske kvinneskikkelsene Judith og Salome som var svært populære på denne tiden, forandret karakter og fremsto for publikum gjennom psykologiserte og nye tolkninger i litteratur, skuespill, billedkunst, skulptur og musikk, både som en del av tidens generelle interesse for det eksotiske, men også som allegoriske beskrivelser av en kvinnetype som det på tiden ble næret en spesiell blanding av fascinasjon, frykt og forakt for: *femme*

¹⁵⁵ Nebehay 1979: 210. Commini: 22 hevder at maleren Hodler selv kjøpte bildet, noe som også står i Nebehay 1969. I og med at Nebehay selv har endret opplysningen, antar jeg at denne siste er korrekt.

¹⁵⁶ Partsch: 78

¹⁵⁷ Hildemarie Uhl: 223

¹⁵⁸ Nadine Sine: 9

fatale. I 1800-tallets nye presentasjoner kom Judith og Salome, som opprinnelig var to temmelig ulike karakterer, til å bli kjent for egenskaper som gjorde dem til forveksling like når de opptrådte på den moderne arenaen. Dette vil jeg komme nærmere tilbake til. Den fasinerende blandingen av hensynsløs lidenskap og grusomhet Adele viser i rollen som Judith, svarer likevel (sannsynligvis!) mer til femme *fatale-typen*, enn til Adeles personlighet. Som allegoriske figurer på kunstscenen erstattet Judith- og Salome-rollene også indirekte tidligere tiders idealiserte og mytiske bruk av kvinnelig akt, samtidig som kunstnerne kunne fortsette å dyrke det vakre og feminint mystiske, det overdådige og det erotisk utforskende, en interesse som særlig viser seg i de utallige erotiske skissene og tegningene Klimt laget. Å male portrettmodellen Adele i en slik erotisk rolle ga Klimt en mulighet til å kombinere to ulike sider av det feminine og kanskje også gi et innspill mot en borgerlig og seksualfiendtlig moral.

Maleriet

Maleriet av Judith er ganske lite, så størrelsen i seg selv gjør det ikke til noe blikkfang. Vi ser et nærbilde av en nesten avkledd kvinne med mørkt hår. Selv om figuren er beskåret både i høyden og i bredden, fyller den nesten hele billedflaten. Den aller øverste delen av håret glir såvidt inn bak billedrammen, og rett under navlen, parallelt med bildets nedre rammekant, er kroppen avskåret av et smalt steinbesatt og gullbelagt stykke, som kanskje skal antyde et belte. Venstre arm og det ytterste av skulderen er utenfor vårt synsfelt, over skuldrene henger en brun gjennomsiktig kappe eller slør med mønster i gull. Kroppen og ansiktet er vendt frontalt mot oss, men øynene er halvt lukket og blikket er ufokusert og sløret. Munnen er halvt åpen, hodet lett bakoverbøyd. Både hodets holdning og ansiktets uttrykk tyder på ekstase og åndsfraværenhet, hun kommuniserer ikke med betrakteren.

Judiths kropp utgjør en rett akse midt i bildet, men sløret dekker praktisk talt kroppens høyre side, slik at vi bare ser en del av den nakne torsoens venstre side. De viktigste punktene som fanger øyets interesse ligger på skrå fra midten og nedover mot det høyre hjørnet og styrer blikket vårt fra ansiktet, forbi det blottede brystet og ned til Holofernes' hode og tilbake igjen til Judith. Holofernes' hode er skjøvet ned mot hjørnet og nesten ut bildet, slik at vi bare ser halvparten av det. Ansiktet hans, helt uttrykksløst og med lukkede øyne, er solbrent og omkranset av frodig mørkt hår og skjegg, og Klimt har gjengitt det relativt grovt og udetaljert. Judith er derimot blek med hektiske roser i kinnene, alle ansiktets fine detaljer er utpenslet

med nøyaktighet. Forskjellen i farge på mannen og kvinnen er kanskje en arv fra greske vasemalerier, der menn var avbildet mørke i huden og kvinnene lyse. Ved å beskjære Holofernes' hode så drastisk og plassere det nesten ute av syne, unngår Klimt å gi det altfor stor oppmerksomhet: Det er Judith som er i fokus, Holofernes er redusert til en biperson, slik også rammen viser: navnet Judith er skrevet med store typer, Holofernes med mindre.

Judiths høyre arm er bøyd i nitti graders vinkel foran kroppen, men hånden hennes synes å hvile mot Holofernes' hode heller enn å holde det oppe, men kanskje hodet hviler på den armen som er ute av syne? Det er ingen synlige tegn på blod eller vold i bildet. Kun bildets tittel identifiserer scenen og personene. Det imidlertid ingen tvil om at Holofernes' hode ligger tett inntil Judiths bare mage, og at det derfor må være en sammenheng mellom denne nærheten og hennes intense og vellystige ansiktsuttrykk.

I kant med og over Judiths skuldre ser vi et slags stilisert landskap, kanskje en hage, med fikentrær, frukter og buformer, ornamentering Klimt har kopiert etter assyriske relieffer.¹⁵⁹ Nedenfor skulderen, ved siden av den høyre armen, er bakgrunnen grønnlig og tynt belagt med farge. Judiths hår er stort og løst oppsatt og den mørke hårfargen blander seg med det mørke i bakgrunnen. Haken er kraftig og firskåren og litt løftet og sees derfor litt fra undersiden, og en skyggelegging bidrar til å gjøre den kantet og markert. På denne måten understreker Klimt det viljesterke i Judiths karakter. Den lange halsen er dekket av en bred, steinbesatt gullklave, og rundt høyre overarm ser vi tunge gullringer, en slange som snor seg rundt armen? Slangen, som i Bibelen representerer synden og det onde og var et mye brukt symbol i Jugend og Symbolisme. Dette aspektet harmonerer utvilsomt med Klimts utgave av Judith, og det plasserer også kvinnen inn i rollen som moralsk fordervet og i en større sammenheng ansvarlig for umoralen i samfunnet.¹⁶⁰

Fremdeles er menneskene i *Judith I* gjengitt uten forsøk på stilisering av figurene, slik Klimt gjør i en senere versjon av motivet, *Judith II*, 1909.¹⁶¹ Det tynne sløret som faller lett over skuldrene hennes, føyer seg mykt etter kroppen, selv om Klimt tøyer stoffet langt ut over den

¹⁵⁹ Comini: 23 og ill.33 s. 23

¹⁶⁰ En annen kunstner som Klimt i sin historistiske periode hadde mye til felles med både tematisk og stilmessig, den tyske Franz von Stuck (1863-1928), har blant annet et bilde der slangen tett omslynger kvinnens nakne kropp over bildets konkrete tittel: *Synden*, 1893. Klimt bruker slangen også andre steder, også i *Medisinen*, som var utstilt første gang på samme utstilling som Judith.

¹⁶¹ Se for eksempel Néret: 29

høyre skulderens naturlige bredde og helt ut til billedkanten for å skape den linjen som deler bakgrunnshøyden inn i to deler, samtidig som linjen også bidrar til å skille Judiths hode fra kroppen. Den klare inndelingen av bakgrunnen i to adskilte sjikt, kan være et tegn på at innflytelsen fra japanske tresnitt begynner å gjøre seg gjeldende. Dette gjelder også beskjæringen av Judiths hode øverst og av Holofernes' hode og ansikt. Også fotografier kan ha inspirert en slik modernistisk beskjæring.

Den steinbesatte gullklaven om halsen viderefører halshuggingsmotivet¹⁶²: Den avrundes ikke under haken, men danner en skarp, rett kant som synes å skjære halsen tvers over, slik at hodet visuelt mister den naturlige fortsettelsen med kroppen. Smykket, igjen i en annen variant, kjenner vi igjen fra begge Adele-portrettene. Forflatningen i avbildningen av halssmykket og beltet, bakgrunnen og mengden av gull, komposisjonsløsningen med det grønne hjørnet nederst til venstre peker også fremover mot *Adele I*-portrettet, både dets todimensjonalitet og dets materialkvalitet, i likhet med fargeholdningen og beskjæringen av håret under rammekanten, som er nesten identisk. Judiths mørke, litt ulne hår blander seg med de brune feltene i bakgrunnen, men like fullt stikker en av de flate ”grenene” på bakgrunnens fikentre seg inn i Judiths ulne hår, og skaper en visuell tvil om hva som dominerer, flatedekorasjonen eller de modellerte figurene.

Hovedtyngden i kunstverket blir liggende i øverste del, både på grunn av tittelfeltet og på grunn av at bildets bakgrunn er oppdelt i to sjikt, der det øverste, gullbelagt og dekket av ornamenter, danner en interessant bakgrunn for Judiths hode, mens det nederste, som vi bare ser en anonym og tynt lasert bit av, ikke har noe meningsbærende innhold. Men hvis vi forsøksvis dekker den til, mister bildet sin balanse og allerede svake antydning av rom og blir helt flatt, den forlengede skulderen får da kroppen til å ”miste” sine naturlige proporsjoner og fargekvaliteten virker livløs og kjedelig. Tross sin anonyme kvalitet er denne lille grønne stripen altså slett ikke overflødig. Det totale inntrykket bildet gir, er av rikdom og luksus, men under overflaten lurer dekadanse og sadisme.

Forbildet for ornamentene bak Judiths hode er allerede nevnt. Holofernes hadde neppe de samme assyriske bildene på sin teltduk som Klimt bruker her, men lignende bilder eller mønstre fantes kanskje på hærførerens tekstiler og tepper, og her plasserer de hendelsen og personene på bildet i et assyrisk miljø, selv om de ikke definerer noe spesifikt sted eller tid.

¹⁶² Se neste avsnitt

Likevel plasserer de spesifikke assyriske bildene også Klimts maleri i moderne tid, blant annet fordi de ikke var kjent for de kunstnerne vi har sett på fra tidligere århundrer.

At den tradisjonelle tjeneren er utelatt og at personene er trukket helt frem i billedflaten, flytter dramaet fra et distansert og fortellende plan over til det subjektive og intimt nærgående.

Kanskje aner vi i dette maleriet allerede en tidlig innflytelse fra Japan. Utstillingen året før var første store utstillingen med japansk kunst holdt i Secessionen. Nesten 700 objekter ble vist, blant annet 114 tresnitt, hovedsakelig fra perioden 1614-1868.¹⁶³ Bølgene og spiralene øverst på rammelistene ligner asiatiske stiliseringer av vann og kan finnes igjen overalt i Jugendstilen, ofte forlenget til flateutfyllende bølgende linjer.

Det er en iøynefallende likhet mellom de sirkelformede gullornamentene på sløret/kappen over Judiths skuldre og det japanske familievåpenet Maru-ni-hana no mon – blomster i sirkel.¹⁶⁴ De samme ornamentene er gjentatt en gang på hver side av rammen, men de asiatiske lånene har ikke nødvendigvis noen underforstått mening utover det rent dekorative. Det er derfor en sannsynlig forskjell i hensikten Klimt hadde med å bruke de assyriske og de japonistiske elementene i dette verket. Det assyriske forholder seg både til bildets narrative innhold og til det dekorative, mens de øvrige dekorasjonene synes mer å være kompositoriske valg av virkemidler. Dette kan også sies om bakgrunnen, som her er delt i to klare sjikt på japonistisk vis.

Men før vi tolker bildet nærmere, tar vi et lite historisk tilbakeblikk som kan fortelle mer om personene på bildet.

Den bibelske Judith, tradisjonell ikonografi

Historien om Judith og Holofernes er en mytisk fortelling som stammer fra det 2. hundreåret før Kristus.¹⁶⁵ Den tradisjonelle historien finnes i en av Bibelens apokryfe, det vil si ikke-kanoniserte skrifter, *Judiths bok*.¹⁶⁶ Judith er en vakker jødisk enke som under assyrernes

¹⁶³ Traeger: 274, note 68: Koichi Koshi, Japanishes bei Klimt, in: Peter Pantzer und Johannes Weiniger, *Verborgende Impressionen. Japonismus in Vienna*, exhibition catalogue, MAK, Wien, 1990, s.39

¹⁶⁴ Traeger: 270, ill.5, s. 114

¹⁶⁵ Hammer-Tugendhat: 220, note 5: Det er vanskelig å vite eksakt hvordan Judith-myten opprinnelig ble fortalt, fordi den opprinnelige hebraiske teksten er tapt og bare kjent gjennom oversettelser.

¹⁶⁶ *Judiths bok*, Det Gamle Testamentets apokryfiske bøker, Det norske bibelselskaps forlag, Oslo 1969, kapittel 9-14

beleiring av Israel, går til fiendens leir og innsmyger seg hos hærsjefen. Holofernes pønsker på å forføre Judith, som på sin side bruker all sin skjønnhet, sjarm og list for å vekke begjær hos hærføreren, men hennes plan er å halshugge ham. På en fest drikker Holofernes for mye og sovner. Da tar Judith Holofernes' sverd og hugger hodet av ham. Judith har reddet sitt folk fra okkupasjon, død og slaveri. Så langt *Judiths bok*. Selv uten 1800-tallets nye psykologiserte omtolkninger, ser vi at kimen til femme fatales karakter, der hun ved hjelp av sin erotiske tiltrekningskraft skaffer seg makt over mannen for å dominere ham, ligger i den apokryfiske teksten. På 1800-tallet blir halshuggingen også et symbol for en mental kastrering, hvilket igjen betyr at mannen mister sin kraft og sitt aktive potensial i møte med kvinnen. Resultatet av et slikt kvinnesyn er, naturlig nok, en maskulin frykt for å bli femme fatales offer, noe mannen kan unngå ved å holde kvinnen på avstand, både privat og i samfunnet, noe vi kommer tilbake til i kapittelet etter analysene. Her kan vi bare konstatere det faktum at Klimt selv, tross sine forhold til ulike kvinner, kanskje også til Adele, selv aldri inngikk noe ekteskap. *Judith I* tilhører altså en tid der litterært inspirerte allegorier for en stor del har erstattet eller blandet seg med mytiske forbilder i billedkunsten, og for Judith har Klimt, slik hans opplæring og erfaring tilsier, tatt utgangspunkt i historiens eksempler, men omarbeidet dem til et symbolsk samtidsuttrykk.

Judith har figurert i kunsten siden renessansen. Den vanlige ikonologien omfatter Holofernes' avhugne hode, Judiths tjenestekvinne og som oftest sverdet og/eller sekken de frakter hodet bort i. Scenen er ofte i eller utenfor hærførerenes telt. Billedgalleriet i Kunsthistorisches Museum i Wien huser flere slike eldre malerier med Judith som motiv: Paolo Veronese: *Judith og Holofernes' hode*, ca. 1580 (Bilde 35) og Carlo Saraceni: *Judith med Holofernes' hode*, ca. 1615 (Bilde 36) Kunstnerne følger her tradisjonen og avgrenser scenen til et nærbilde med Judith, tjeneren og Holofernes' hode. Disse Judith-skikkelsene er vakre og anstendige og festkledd, Veroneses også med kostbare smykker, slik Bibel-fortellingen utmaler det. I de fleste bildene av Judith holdes handlingen innenfor billedflaten og kommunikasjonen foregår mellom aktørene. Saracenis Judith, derimot, gjør oss til deltakere når hun, i det dramatiske skinn fra et stearinlys, ser direkte på betrakteren mens hun megetsigende løfter Holofernes' skrekkslagne hode - med rynket panne og åpen, skrikende munn - opp etter håret og viser det frem, som om hun vil si: «Se hva Gud kan gjøre, selv gjennom en svak kvinne...»

Etter all sannsynlighet var Klimt kjent med de barokke utgavene av Judith på Kunsthistorisches Museum og vært inneforstått med ikonografien. Men i 1901 hadde han allerede løsrevet seg fra tradisjonelle allegorier for å sette dem inn i en moderne sammenheng med nytt innhold, blant annet med *Pallas Athene*, 1898 og *Nuda Veritas*, 1899. Vi må derfor se etter en mer moderne forståelse av Judith for forstå Klimts Judith ble slik hun ble og også kanskje finne visuelle forbilder nærmere i tid.¹⁶⁷

Judith og Salome som moderne femme fatales.

Den tyske forfatteren Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) utga tidlig på 1840-tallet tragedien *Judith*, et teaterstykke som de følgende år brakte ham stor berømmelse. Hebbel henter sitt sujøtt direkte fra "Judiths bok", men gjør den bibelske heltinnen til et kvinnelig uhyre som drives av hevntørst over mannen. Men kan vi så gjenkjenne Judith i Klimts kunstverk? Hvorfor ble maleriet kjent under navnet Salome?¹⁶⁸

Symbolistenes yndlingsskikkelse *Salome* var også opprinnelig en bibelsk skikkelse, kjent som ansvarlig for profeten Johannes' halshugging som belønning for en danseoppvisning. I en tragedie, *Salome*, 1893, omskrives det nytestamentlige dramaet av den engelske forfatteren Oscar Wilde (1854-1900) på lignende måte som Hebbel i sin tid gjorde: halshuggingen blir en personlig hevn for seksuell frustrasjon og avvising. I opprinnelig versjon er tradisjonen at den dansende Salome og døperens avhugne hode på sølvfatet ofte fremstilt i samme bilde, noe som finner gjenklang i *Judith I*. I stykkets sluttscene, tar Salome opp døperens avhugne hode og kysser det. Men Wilde konkretiserer forbindelsen mellom halshuggingen og Salomes erotiske ekstase i sluttscenen, der han lar Salome kysse profetens avhugne hode. I Wien ble komponisten Richard Strauss' opera *Salome* som bygger på dette skuespillet, en stor suksess i årene etter uroppførelsen i 1905, altså flere år etter *Judith I*. Men Hebbel var allerede berømt

¹⁶⁷ *Pallas Athene* (som har mange likhetstrekk med *Judith I*, blant annet rammen), og *Nuda Veritas* er avbildet hos Néret, hhv, s. 16 og 19, men kan også sees i de fleste andre Klimt-monografier.

¹⁶⁸ Tydeligvis forbandt heller ikke alle Klimts samtidige denne typen ekstase med Judithskikkelsen. I en artikkel i *Die Kunst* trekker Kritikerer Fritz von Ostini identifikasjonen i tvil: «... Judith... burde vært omdøpt til «Salome». For den praktfulle bibelske skikkelsen, Holofernes' morder, er dette ansiktet for lystent og for perverst. Det ligger en matthet i det som ikke kommer fra gjerningen, men fra nytelse.» (Fritz von Ostini i «Die VII. Internationale Kunstausstellung im KLG Glaspalast zu München, «Die Kunst» 3 (1900-1901), s.542) Sitatet er hentet fra Sine: 14, note 14.

for sitt skuespill, og Adele, som var litteraturinteressert, kunnskapstørst og ”alltid ute etter intellektuell stimulans”,¹⁶⁹ hadde kanskje sett stykket i teateret. Også det faktum at Salome som allegorisk figur var så godt kjent, kan ha medvirket til at Adele var villig til å stille som modell for Judith i Klimts maleri.

Klimts maleri

Det er ikke meningen at *Judith I* skal vise en realistisk situasjon. Klimt gir oss et symbolistisk innblikk i et aspekt ved kvinnen som til daglig er skjult for de fleste, men som det er kunstens privilegium å vise frem. Klimts forbilde for Judiths ekstatiske uttrykk, mener Comini å finne igjen så langt tilbake som i Berninis kjente skulptur *Therasas- ekstase*, 1645-52: Lukkede øyne, halvåpen munn introvert oppmerksomhet og hodets bakoverbøyde posisjon.¹⁷⁰ Et interessant moment er at også den hellige Therasas ekstase var forbundet med en fysisk smerte, idet engelen gjennomborer hennes hjerte, men smerten var hennes egen, mens Judiths ekstase næres av andres pine, slik Klimt fremstiller det.

I og med at 1800-tallets Judith ikke lenger har noen tradisjonell eksemplarisk eller mytisk funksjon, blir det erotiske elementet i motivet desto tydeligere. Men dermed er ikke kvinnen lenger bare avkledd fysisk, men også mentalt, og hennes kvaliteter blir redusert til biologiske og fysisk eksistens. Nakenheten, som i klassiske og mytologiske bilder (også av Judith) var tegn på uskyld og renhet (Eva før syndefallet), er i moderne tid ikke lenger troverdig, og da gjenstår bare seksualiteten.¹⁷¹ Det borgerlige moralsynet kommer vi inn på i neste kapittel, her skal vi se på et mulig nyere forbilde for *Judith I*.

For å forstå mer av Klimts måte å avbilde kvinner på i portrettene, må vi danne oss et så bredt bilde som mulig ved å se på ulike aspekter i fremstillingen av det feminine. Heller ikke skal vi glemme at et kvinnesyn også er betinget av et tilsvarende syn på mannen og hans roller, og kanskje er det også andre grunnleggende betingelser for begge, og at det også er en sammenheng også mellom de ulike genrene i en kunstners oeuvre. Det er slik sett ikke

¹⁶⁹ Natter: 116, note 15: Sitatet er basert på kommunikasjon med Maria Altmann.

¹⁷⁰ Comini: 23

¹⁷¹ En interessant bekreftelse på at et slikt kvinnesyn både var seiglivet og utbredt, er også det faktum at Sigmund Freud så sent som i 1917, altså nesten åtti år etter at Hebbels skuespill ble skrevet, ga forfatteren rett i sin tolkning av Judith-skikkelsen og mente Hebbels versjon dessuten avdekket historiens forsøk på å maskere og legitimere den «sanne» historien ved å pakke den inn i religiøse alibier. Hammer-Tugendhat: 221, henviser til Freud i note 7: i Freud, *Studienausgabe Bd. V, Sexuelleben*, Frankfurt/M, 1972, s. 213-228

tilfeldig hvilke andre malere en kunstner lar seg inspirere av, kanskje i særlig grad de som lever innenfor samme tidsrom og beslektede samfunnsforhold.

Madonna

Blant nyere eksempler på forbilder for Klimts maleri, er det faktisk ikke mange av tidligere dato enn Klimts maleri fra 1901, selv om det kommer flere i årene etter.¹⁷² Den nærmeste og mest sannsynlige modellen synes å være Edvard Munchs *Madonna*, 1893-94.¹⁷³ (Bilde 37) Denne kvinnen, som også fanges av maleren i ekstasens øyeblikk, har samme positur på bildet som Judith, nesten samme hodeholdning, lukkede øyne og er avskåret under beltestedet. Men Munch har ikke forbundet Madonna med noen kjent allegorisk figur og har derfor ikke noe behov for å forankre forestillingen om kvinnen i litterære forestillinger, men gjengir henne isolert og tidløst, kun omgitt av auralignende, varme bølger av farge og hodet kronet med ildens og blodets røde hete. Selv om Munch og Klimt fremstiller to utgaver av *femme fatale*, mangler *Madonna* det synlige sadistiske elementet som kanskje var det mest provoserende for samtidspublikummet i *Judith I*. Munch laget fem bilder av Madonna, hvorav en type fokuserer på der erotiske, mens den andre trekker inn dypere lag av seksualiteten og forbinder den med et helhetlig og biologisk betinget menneskesyn, som det kan synes som Klimt har delt. (Bilde 38) Vi vet ikke hvilken utgave av Madonna Klimt kjente, trolig begge.

Judith som oppfatning av det feminine

Både Klimt og Munch beskjeftiget seg med temaer som liv og død gjennom en rekke allegorier, hvor enkelte fokuserer på kvinnens natur og livssyklus. Gjennom disse aner vi både hvor stort fokus det var i tiden på at kvinnens liv, hensikt og skjebne var underlagt biologiske prosesser, og hvordan det å føde barn og være mor oppfyller hennes mening med livet. Men kvinnen som føder det nye livet blir da ansvarlig for dets senere død.¹⁷⁴ Koblingen mellom kvinnen og døden er altså sterk og *femme fatale* – *den dødelige kvinnen* – blir den gode kvinnens vrengebilde, altså kvinnen som ikke oppfyller sin hensikt, men kun bruker seksualiteten egoistisk og hensynsløst og kontrollerer mannen gjennom den.

¹⁷² Franz von Stuck har to malerier av Salome fra 1906 og to av Judith, hhv. Fra 1926-27 og 1927

¹⁷³ Munch bodde i Berlin fra 1892, da han ble berømt etter skandale-utstillingen der av første del av Livsfrisen samme år. I 1901, 1902 og 1904 (da med hele 20 bilder) stilte han ut på Wiener-secessionens utstillinger og i 1909 også på Wiener Kunstschau. (Nebhay 1969: 258,306, 338, 394, 426) Han var altså godt kjent for Secessionens malere.

¹⁷⁴ Munch førte selv denne tanken i pennen. Han siteres flere steder, blant annet i Reinhold Heller: "Love as a series of Paintings" I Edvard Munch: Symbols and Images, Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1978, s. 92 (Se Wendy Slatkin: 16, note 23)

Halshuggingsmotivet symboliserer i bilder med titler som Judith og Salome må forstås som en "kastring", det vil si kvinnens ødeleggelse av mannens energi og kreative ressurser for å få kontroll over ham. På Klimts tid (og Munchs) ga dette synet kvinnen valget mellom den passive og den aktive, men destruktive rollen, underbygget av biologiske teorier.

Charles Darwins (1809-82) to avhandlinger, *The Origin of Species by Means of Natural Selection*, 1859 og *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 1871 var viktige kilder til forestillinger om balansen mellom menn og kvinner på alle plan, både fysisk og intellektuelt. Mennesket, som art var, i denne forståelsen, underlagt de samme lover som andre livsformer, der utviklingen var underlagt konkurransen mellom menn om de kvinnene som var best egnet til å bringe arten opp på et høyere nivå. I en slik biologisk og materialistisk menneskeforståelse blir livets hensikt utvikling uten noe spirituelt aspekt. I neste omgang mente Darwin at også mentale egenskaper var betinget av biologien, og at mannen alene var bærer av positive intellektuelle og mentale egenskaper, mens kvinnen var medfødt huslig og mannen underlegen.¹⁷⁵ Når Klimt gjennom sine bilder synes å gi sin tilslutning til et slikt kvinnesyn og maler bilder som samsvarer med det, forklarer det kanskje hans tilsynelatende defensive (og konservative) holdning til kvinnesaken, som på sin side strever mot likestilling og likeverd. Begrunnelsen er da at naturens orden overgår sosiale aspekter.

Judith I gir Klimt en enestående sjanse til å vise Adele som person fra flere siden og det er ingen grunn til å tro annet enn at han gjorde dette bevisst. For å overskride ett enkelt bildes begrensninger, lager han en "serie" som kanskje ytre sett ikke hører sammen, men som likevel er forbundet via modellen. Også i et biografisk perspektiv begynner forholdet mellom Bloch-Bauers og Klimt allerede samme år de giftet seg og de forble venner så lenge Klimt levde.

En annen mulig tolkning er at Klimt kanskje også slår et slag for kvinnens seksuelle frigjøring? Seksualiteten som fenomen i samfunnet har på denne tiden en vanskelig plass, fordi den på den ene siden er en nødvendig livsbetingelse, på den annen side er den underlagt de strengeste moralnormer, nesten i den grad at den er forbudt for kvinnene. Klimt fokuserer ikke på moderskapet gjennom sin Judith. Tvert imot åpenbarer han en av byens nygifte kvinner i en sterkt provoserende posisjon som mannens nemesis, i seg selv et paradoks: Adele var i ferd med å gå inn i rollen som husfrue og håpet kanskje nettopp på å bli mor. Riktignok

¹⁷⁵ Kristie Jayne: 32, note 20. Darwins lære er her tolket av Ellen Richards i "Darwin and the Descent of Women", i David Oldroyd and Ian Langham, eds., *The Wider Domain of Evolutionary Thought*, Dordrecht, Holland: D. Reidel, 1983, s. 62-76

var Adele og Ferdinands ekteskap kanskje mer grunnlagt på gjensidig respekt enn på kjærlighet¹⁷⁶, men det er ingen grunn til å tro at ekteskapet var dårlig, og for den som gjenkjente Adele i *Judith I* måtte denne fremstillingen enten vært svært provoserende eller bare sett som det den kanskje var, et spill uten direkte forbindelse mellom rollen og modellen?¹⁷⁷

Judith I har en tredelt og ambivalent identitet: Hun er Judith, hun er overklassefruen fra Ringstrasse og hun er Adele. Hun er en syntese av en tradisjonell myte og samtidsmyte, som Klimt delvis gir til kjenne ved en etter hvert gjenkjennelig "Adele-ikonologi": Det oppsatte håret, det stramme - og tidsriktige - halssmykket, den halvåpne munnen, de sensuelle røde leppene og, naturligvis ansiktstrekkene. Håret er i seg selv en pussighet: Hvordan klarer hun å bevare en slik frisyre i handlingens hete? For det jevne publikum var det trolig ikke – og skulle kanskje heller ikke – være så vanskelig å gjenkjenne en kvinne fra Wiens bedrestilte klasse i Klimts *Judith*, og muligens beholder Klimt den oppsatte frisyren nettopp fordi den identifiserer henne med samtiden, noe også halssmykket gjør, for i dette tilfellet har han ingen samtidige klesmoter å referere til.

Hvis vi hovedsakelig ser *Judith* som en rolle spilt av Adele Bloch-Bauer, er den gyldne og korrekt gjengitte assyriske bakgrunnen kun en teaterkulisse. Da blir også Holofernes' fremtoning en rekvisitt på lik linje med bakgrunnen: hodet er ikke et virkelig hode, det er kun symbolet på kvinnens kastrering av mannen. Og de assyriske fikentrærne hører egentlig hjemme i et assyrisk palass, ikke i en hærførers telt i et fremmed land. Ingenting i bildet blir dermed virkelig, annet enn den wienerske kvinnen, som hvem som helst kan treffe på gaten.

Diskusjon

Å bestille et malt portrett betinger en viss økonomi. Klimt var selv ikke født inn i rikdom, men hans oppdragsgivere og private kjøpere tilhørte definitivt den økonomisk privilegerte klasse,

¹⁷⁶ Se note 14

¹⁷⁷ Gill Perry: 102 Tidligere kunne kvinner iblant stå modell for allegoriske portretter. Dette ga kvinner anledning til å bli avbildet i en rolle de selv valgte og som kanskje kunne uttrykke noe av deres egne interesser og ideer, noe som innenfor portrettgenren var forbeholdt menn. Shearer West: 152,153 viser til at slike allegoriske portretter, som var på moten i Frankrike og England på 1700-tallet, også kunne presentere kvinner i roller som ikke var kjent for sin høye moral. Fra midten av 1800-tallet ble rollelisten utvidet fra den klassiske litteraturen til nyere litteratur og historiske skikkelser. Adele som *Judith* synes slik å gjenspeile en historisk tradisjon.

noe som ga ham mulighet til å utfolde seg kunstnerisk uten å måtte kjempe for sitt daglige brød. Portrettene, som forbinder modellene med virkelighetenes verden ved å avbilde dem naturtre, er likevel også forankret i Klimts egen kunstverden der han, med symbolistiske undertoner, synes å unngå den konkrete virkeligheten ved å abstrahere eller erstatte reelle omgivelser med andre elementer enn fysiske objekter.¹⁷⁸ Resultatet er bilder av moteriktige, velfriserte og passive damer i eksklusiv og isolert verden, som antyder selvtilstrekkelighet, rikdom og overflod. Likevel: at de kvinnene som hadde råd til å bli malt av “en av de dyreste malerne i Europa, ikke hadde stemmerett”¹⁷⁹ er absolutt et moment til ettertanke, fordi en allmenn stemmerett gir rett til å delta i det offentlige og politiske rom der beslutningsprosessene foregår, et rom kvinnene i mange viktige saker var utestengt fra, utdanning var, som vi har sett, ett av dem. Selv de borgerlige og bedrestilte kvinnene på Klimts tid var altså på mange måter ufrie, selv om de utvilsomt også hadde et bedre liv enn de aller fleste.

Rundt 1850 kom kvinnesaken for alvor på dagsordenen, og kvinnebevegelser ble dannet overalt i Europa. De viktigste sakene var nettopp stemmerett, likhet i ekteskapet, like rettigheter til utdanning, arbeid og lønn – det siste særlig viktig fordi mulighetene til å leve ugift og likevel ha et trygt liv økonomisk ville gi mange kvinner frihet til å velge yrkesliv eller ha muligheter til å gifte seg av kjærlighet, fremfor økonomisk betingede fornuftsekteskap,¹⁸⁰ det siste synes å ha vært Adeles og Ferdinands motiv for alliansen.

Generell bedring i økonomi, hygieniske forhold, helse og medisinske fremskritt betydde også nye krav og forventninger til individuell utfoldelse og frihet, ikke minst fra kvinnenes side. Men argumentasjonen mot likestillingen hadde kraftig skyts, blant annet - slik vi så i analysens diskusjon av *Judith I* og Munchs *Madonna* - fra vitenskapelige, biologiske teser, selv om konklusjonene på slike teser var basert på kvinneundertrykkende holdninger med røtter i kulturelle og religiøse tradisjoner: Darwins teori om kjønnsdifferensiering av psykologiske og mentale egenskaper i mennenes favør var preget av spekulasjon som manglet håndfast bevis,¹⁸¹ men teorien fikk stor utbredelse, både fordi den bekreftet holdningene som allerede fantes og fordi den støttet opp under en streng seksualmoral som bidro til å bevare den borgerlige familiestrukturen, også etter at samfunnet for en stor del var sekularisert og

¹⁷⁸ Wendy Slatkin: 18

¹⁷⁹ Natter:70

¹⁸⁰ Simone De Beauvoir, 169,170

¹⁸¹ Jayne: 33, note 22, se Richards: “Darwin and the Decent of Women”, s.75

kirkens moralnormer ikke lenger så avgjørende. Ordnete familieforhold sikret kontinuitet og en sosial stabilitet¹⁸² som friere seksualitet lett kunne bryte ned.¹⁸³

Erotikk og seksualitet hadde altså flere implikasjoner, særlig for kvinnene. Gjennom fertiliteten, som reproduserte familien og slekten, hadde kvinnen en moralsk plikt til å oppfylle forventninger og krav om barnefødsler, morskjærlighet og sosial omsorg og et krav om seksuell tilgjengelighet for mannen, selv om hun ikke selv satte betingelsene for noen av disse kravene. Hvis hun ikke oppfylte disse forventningene, sviktet hun sitt samfunnsansvar, eller hun mislyktes i sitt eget liv. Slik mannen definerte kvinnens seksualitet skulle hun være tilgjengelig for ham, men for sitt eget vedkommende være mentalt og fysisk aseksuell. Idet hun så åpenbarer sine erotiske tilbøyeligheter, blir hun et vrengebilde av den dydige og representative ektefellen mannen vil ha. Når kvinnen viser sin egen vilje mister mannen kontrollen over henne, hun virker uberegnelig og truende, hun blir en *Salome* eller en *Judith*, hun blir stemplet som *femme fatale*.

I en slik tvetydig atmosfære var erotikken på denne tiden Wiens største tabuemne. Den moralske oppdragelsen av kvinner/jenter på den ene siden og menn/gutter på den andre, førte til svært ulik aksept for det seksuelle. Stilltiende var det akseptabelt for menn å benytte seg av prostituerte, men i slike områder av byen kunne selvsagt en dydig kvinne ikke sette sin fot uten å miste sitt gode navn og rykte. Griselda Pollock, som i sin artikkel "Modernity and Spaces of femininity" (1988) tar utgangspunkt i kunstnergenerasjonen før Klimt, viser hvordan ærbare kvinner var utelukket fra bestemte områder og sfærer i byen der menn hadde fri tilgang, og hvordan de mannlige kunstneres fremstillinger av slike sfærer kom til å være mye av grunnlaget for den senere definisjonen av Modernismen.¹⁸⁴ Konsekvensen av at kvinner av moralske hensyn slik ble begrenset til å leve sine liv i "tillatte soner", var at menn i realiteten også hadde kontroll over alle de rom og steder kvinnen kunne oppholde seg.¹⁸⁵ Den seksualmoraliske kontrollen ga utslag i at jenter fra de øvre sosiale lag ble totalt skjermet mot erotikk, overvåket i møte med det annet kjønn og opplært til å skjule kroppen fullstendig under påkledningen:¹⁸⁶

¹⁸² Nead:154

¹⁸³ Vergo:14

¹⁸⁴ Pollock: 120 Klimt synes å falle på siden av termen "modernisme" kanskje også fordi han ikke avbilder offentlige steder eller sosiale situasjoner (i perioden etter historismen), verken ute i byens gater eller i *demi monde*

¹⁸⁵ Fordi mannen bestemmer hvor kvinnen kan avbildes, bestemmer han også i høy grad over henne på lerretet.

¹⁸⁶ Vergo: 14,15

”...Enhver europeisk kvinne... (kunne) la håret bølge helt ned til hoftene... til slutt ble hun... ikledd lag på lag av underkjoler, trøyer, vester og jakker, til den siste rest av hennes kvinnelige og personlige former var helt forsvunnet... Disse manipulasjonene skulle skjule en kvinnes linjer så godt at selv brudgommen på bryllupsdagen ikke skulle ha den minste anelse om hans vordende livsledsagerinne var rank eller skakk, fyldig eller mager, kortbent, hjulbent eller langbent, for denne «moralske» tids mennesker var det også helt i sin orden at en brukte kunstig hår, kunstige bryster eller andre kunstige legemsdeler for å gjøre illusjonen fullstendig og tilpasse seg det alminnelige skjønnhetsideal. Jo mer en kvinne skulle gi inntrykk av «dame», desto mindre måtte en se av hennes kvinnelige former.”¹⁸⁷

Denne lett hoderystende observasjonen gjengir forfatteren Stephan Zweig (1881-1942) i sin selvbiografi *Verden av igår*. Zweig var en av deltakerne på familien Bloch-Bauers Salonger og var født samme år som Adele. Sitatet beskriver en håpløst gammeldags situasjon, også i Zweigs øyne, men forteller om hvor lenge en slik puritansk holdning dominerte det alminnelige syn på forholdet mellom kjønnene.

Vergo kommenterer: ”Small wonder...if Klimt...was repeatedly accused of creating 'painted pornography.’”¹⁸⁸ Vi kan gjerne fortsette: Er det rart Klimt valgte den nakne kvinneskikkelsen som sitt sannhetsvitne og ideal for sin *Nuda Veritas*? Og mer konkret kan vi også spørre om denne ”guddommelig nakne” kvinnen - som også er en ”jugendkvinne”, en samtidskvinne - faktisk kan symbolisere både kunstens og kvinnens rop om frihet? Det er i alle fall nærliggende å tro at tanken må ha falt Klimt inn. Personifiseringen av *Den nakne Sannheten* sammen med Schiller-sitatet: ”Kan du ikke tilfredsstill alle med din kunst, gjør det for de få. Å tilfredsstill alle er dårlig,” innebærer en erkjennelse av at provokasjon og motstand er uunngåelig, men ikke avgjørende når man går sannhetens ærend. Også Secessionens motto: ”En hver tid sin kunst og for kunsten frihet” var et motto temmelig parallelt med kvinnenens krav til frihet og likestilling, og også fra Secessionens egne rekker var det forbindelser til Østerrikes viktigste kvinneforbund, ”Allgemeinen Österreichischen Frauenvereins”.¹⁸⁹ En av forbundets grunnleggere, journalisten Marie Lang, hadde nettopp kvinnesaken i tankene da hun skrev om Secessionsbygningen at den var ”... oppriktig, streng, naken og krevende, som den saken vi har foran oss.” Hun så altså bygningen som en sosial

¹⁸⁷ Stephan Zweig, *Verden av i går*: 64

¹⁸⁸ Vergo:15

¹⁸⁹ Fra: Prost, Edith: «Weiblichkeit und Bürgertum», i: *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst* 41, 1986, 1. s. 2-6 Mayreder og Lang (og Auguste Fickert) ga også fra 1899 ut et tidsskrift, som tok opp tema som politikk, rettigheter, psykoanalytiske spørsmål osv.. Flere opplysninger finnes på [Allgemeiner Österreichischer Frauenverein, http://193.170.112.215/ariadne/vfb/fv_aofef.htm](http://193.170.112.215/ariadne/vfb/fv_aofef.htm)

provokasjon på lik linje med likestillingskampen.¹⁹⁰ Marie Lang var assosiert med Secessionen gjennom sin venninne, en av kvinneforbundets andre grunnleggere, (den kanskje mer kjente) forfatteren Rosa Mayreder, som var svigerinne til en av Secessionens grunnleggere, arkitekten Julius Mayreder.¹⁹¹

Det var altså ingen stor avstand mellom Klimt og kvinnesaken, verken geografisk eller kulturelt. Det er likevel, som sagt, vanskelig å danne seg noe klart bilde av hans personlige sympatier i denne saken, og det er sannsynlig at brorparten av Klimts kampvilje og energi i årene rundt århundreskiftet gikk med til striden omkring universitetsoppdraget og Secessionens virksomhet. I portrettsammenheng gjelder naturligvis at slike private oppdrag ikke er de best egnede for politiske postulater eller moralsk provokasjon, slik Klimt tillater seg i allegoriene, og altså i «kryptoportrettet» av Adele i *Judith I*.¹⁹² Natter synes å ha både avklede allegorifigurer og påklede portrettmodeller i tankene når han iakttar hvordan Klimt forholder seg til de motsetningsfylte rollene kvinnen må velge mellom: ”De to aspektene hører sammen som to sider av samme mynt og, Klimt håndterer dem med suveren letthet og tillater ikke at den ene utsletter den andre. Han stiller ikke spørsmål ved den borgerlige ekteskapsinstitusjonen... men forneker heller ikke Eros... Kanskje er det dette som gir portrettene sin sterke tiltrekningskraft.”¹⁹³

Klimt kunne selvsagt ikke fremstille sine elitistiske overklassekvinner som erotiske fristerinner i bestillingsportrettene, men både *Margarethes* og *Adele I's* nakne og fint formede skulderparti og vakre ansikt har likevel et sensuelt aspekt, svært naturtro i en tid da Klimt fremstilte sine stiliserte allegoriske kvinner mer og mer etter modell av nederlenderen Jan

¹⁹⁰ Natter: 67, note 54: Marie lang, ”Das Secessionsgebäude”, i *Wiener Rundschau*, nr. 2, 1897/98, s. 939f.; sitert fra Harriet Anderson, *Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de Siècls Wien*, Wien 1994, s. 359f.

¹⁹¹ Nebehay 1979: 91,99. Julius Mayreder var også med i „Dekorasjonskomiteen“ for Secessionens 1. utstilling i 1898.

¹⁹² Schorske: 263. En del av forklaringen på manglende samfunnsengasjement generelt og en retrett - etter nok en skandale om *Rettslæren* - til det Schorske kaller ”Beethoven-tempelet,” til kunstens verden og til den sosiale overklassen, finnes i den etter hvert massive motstanden Klimt møtte fra offentlig hold, en motstand som ikke minst medvirket til at han aldri fikk noen professorstilling på akademiet. Kanskje det også avholdt ham fra å være partisk eller engasjere seg i likestillingssaken. Etter denne tolkningen går det dermed et skille i Klimts samfunnsrelaterte engasjement rundt 1903-1905, altså nettopp i den tiden da en ny tilnærming til portrettene kan sies å starte for alvor, men også, som nevnt, etter den store Japan-utstillingen i 1900. Flere elementer taler da for en stilistisk endring og for at et større fokus på portrettene kanskje også bidro til at portrettene i større grad enn tidligere ble den arenaen han konsentrerte seg mest om å utforske. Samtidig innebærer Schorskes iakttagelse at også den sfæren Klimt fikk sine portrettoppdrag i, for ham var en del av den konfliktfrie sonen for kunstnerisk retrett og ikke en kamparena.

¹⁹³ Natter: 71

Toorop. Også de mange intime symbolene i *Adele I*, trekker naturligvis i erotisk retning. I portrettene er det likevel påkledningen mer enn nakenhet som er interessant.

Tilsløringen av kvinnekroppen blir i Klimts portretter et dekorativt, men moteriktig apropos til Zweigs beskrivelse. Mange av “Klimts kvinner” har løse sjal og stolaer som flyter nedover skuldrene og lar kroppen og klærne transformeres til linjer og møstre som flyter over i billedflaten og blir en del av maleriets materialitet, slik vi ser i begge Adele-portrettene og de to andre «japonistiske» portrettene, men også andre steder. Hendene er ganske stiliserte og stikker ofte litt umotivert frem fra skikkelsene omtrent i hoftehøyde og i litt anstrengte posisjoner, som om de er lagt oppå kroppen til slutt, noe de kanskje også er: Når vi også kaster et blikk på det uferdige portrettet av *Johanna Staude*, 1917/18, (Bilde 39) ser vi at hun ikke har antydninger verken til armer eller hender, kanskje Klimt ville føye dem til senere i prosessen. Den samme behandlingen av hendene ser vi også er tilfelle i et portrettet av Serena Lederers mor, Charlotte Pullitzer, datert til 1915. (Bilde 40) Portrettet av den gamle damen er holdt i en bemerkelsesverdig naturtro stil til å være av så sen dato, men viser hvordan Klimt har gjengitt henne med respektfull omtanke også for den gamle kvinnens sarte skjønnhet og utstråling.

At ikke kaskadene av mønstret stoff, rysjer og krager bare er Klimts frie fantasi, kan vi se på en rekke fotografier av mennesker i Klimts omgangskrets. Til nå har hans blikk på kvinner, delt mellom den borgerlige, hjemmeværende husfruen og hennes erotiske motsetning, femme fatale, opptatt hele vårt synsfelt. Begge typene er nettopp *typer*, og selv om typene kan assosieres med bestemte kvinner i Klimts portretter, er muligheten for feiltolkning stor, fordi det er så lite vi faktisk kan dokumentere. Som et biografisk *coda* kan det derfor være betimelig også å si noe mer om den kvinnen Klimt hadde sitt mest stabile og langvarige forhold til og som vi allerede har sett på flere fotos, Emilie Flöge (1874-1952). Her hopper vi over mengden av spekulasjoner omkring Klimt og Emilie Flöge som par og konstaterer fakta, at de to hadde et svært nært, fortrolig og vennskapelig forhold til hverandre, og at de dessuten hadde et profesjonelt samarbeid om design. Emilie representerer slik en aktiv, kreativ yrkeskvinne som må ha levd et etter tiden svært «emansipert» liv, hele livet yrkeskvinne, ugift og dermed fri fra konflikten mellom yrkeskarriere og familieliv. I parentes må det likevel også bemerkes at det ikke er knyttet noen skandaler eller rykter til hennes navn, tvert imot, selv etter at Klimt døde, forbindes hun aldri med noen mann i romantisk forstand. Men, et av Klimts tetteste og mest personlige forhold var altså til en kvinne, som han heller ikke hadd

noen motforestillinger om å samarbeide med.

Wiens kvinner var kjent for sin eleganse og smak i klesveien, og byen var motesenteret i imperiet. De siste tiårene før århundreskiftet ble det startet en *Reformbevegelse* Emilie Flöge var delaktig i. Reform-inspirasjonen kom fra England., der Arts and Crafts-kunstnere hadde hentet forbilder til en ny klesstil fra middelalderens klesdrakter til kjoler med et løsere og mer bekvemt snitt. Reform-kjolene hadde ofte høyt liv og ingen stramt snørte korsetter. Etter hvert hentet designerne også forbilder fra Japan og andre Østasiatiske land. Den nye moten ble særlig populær i Wien blant velstående og kunstinteresserte mennesker, men reformen ble også støttet av medisinerne fordi den var sunn og befriende for helse og lunger, og av idrettsutøvere og utearbeidende kvinner fordi den var komfortabel og praktisk.¹⁹⁴

Reformbevegelsen ble særlig populær blant kvinner assosiert med Secessionen og dens kunsthåndverk-avlegger, *Wiener Werksätte*. Emilie og hennes søstre var utdannet innen søm, og sammen med dem drev Emilie et fasjonabelt motehus i Wien, «Schwestern Flöge», også kjent som «Casa Picola Haus». Håndlaget kvalitet var kostbart, men tilgjengelig for overklassen, som ikke var begrenset av dårlig økonomi. Noe av inspirasjonen hentet Emilie også på reiser til utlandet, blandt annet til Paul Poirets (1879-1944) motehus i Paris.¹⁹⁵ Poiret var kjent i hele Europa for sin japansk-inspirerte og korsettfrie mote, og de velstående og motebevisste kvinnene i Wien handlet både i Paris og på hans visninger i Wien. (Bilde 41) Kundekretsen for Reformklær i Wien ble likevel for snever, så søstrene Flöge sydde også vanlig mote ved siden av.¹⁹⁶

De fleste monografier om Klimt eller mer generelle bøker om Wiens kunst og kultur har illustrasjoner av Emilie Flöge og andre kvinner assosiert med kretsen rundt Secessionen, iført klær fra Reformbevegelsen. Klimt likte å arbeide i en romslig, fotsid malerfrakk, og han og vennen Hermann Bahr ble fotografert i store, løse kunstnerkjortler, mens andre foto viser Emilie i eksentriske, store, flagrende gevanter. (Bilde 42) Det er noe uklart om disse klærne var designet av Klimt og sydd av Emilies motesalong, eller om Emilie, kanskje inspirert av Klimt, selv har både designet og sydd dem. Mange av disse klærne var tydelig inspirert av japansk design, både snittet, de store stoffmengdene og de stormønstrede stoffene. (Bilde 43)

¹⁹⁴ Mary L: Wagener: 29,30

¹⁹⁵ Völker: 43

¹⁹⁶ Wagener: 31

Den overdådige stoffmengden og den luksuriøse stilen i mange slike bilder, kan også lett assosieres med *Adele I.* (Bilde 44)

Klimt malte flere av sine modeller iført klær både fra Flöges motehus og fra Wiener Werkstätte. Bladmønsteret i *Johanna Staudes* klesdrakt finnes igjen på et postkort fra Wiener Werkstätte (Bilde 45), og viser at Klimts interesse for detaljerte mønstre kombinert med en illusjonistisk tilnærming til ansikt og ansiktets innramming, her i avbildningen av den myke og luftigepelskragen., er en uavbrutt og vedvarende.

Klimt og Emilie hadde altså sammenfallende interesser, og Klimt synes å ha funnet seg vel til rette med å dele disse med en kvinne som var ugift og selvstendig næringsdrivende som levde av sin designvirksomhet og i det minste i disse tingene ikke levde opp til borgerlige forventninger. Likevel holder hennes “emansiperte” posisjon seg på et “akseptabelt nivå”, fordi hun appellerer til det private marked og ikke sikter etter offentlige posisjoner.

Avslutning

Analysene av de fem verkene har gitt et visst innblikk både i de tre portrettmodellenes, men også i Klimts eget liv og miljø. En overfladisk observasjon hadde allerede i utgangspunktet konstatert at menn og kvinner ikke ble avbildet etter samme skjema i Klimts portretter, noe som det syntes rimelig å anta hadde sammenheng med menns og kvinners generelt ulike situasjon i samfunnet. Portrettkonvensjoner i seg selv motsier ikke dette, snarere tvert imot: Menn blir ofte avbildet i forhold til sin prestisje og sitt offisielle virke, kvinner portretteres innenfor rammen av det private - ofte i hjemmet - og fremstilles med en estetisk mål for øye og fremstår gjerne fysisk idealiserte for å oppfylle bestemte skjønnhetsidealer.

Kjønnforskjellen gjenspeiles tilsvarende i ornamentikken og symbolikken, *Pembaur* er satt inn i den store sammenhengen i europeisk tanke og kultur ved å forbinde hans personlige talenter med greske guddommer og kreativitets-symbolikk som kan avkodes gjennom mytologi og allmennkunnskap. For å anskueliggjøre mulighetene innenfor tradisjonelle konvensjoner, kan vi se for oss situasjonen snudd på hodet: Hvordan ville Klimt i 1890 ha

avbildet en "Fru musikkdirektør og komponist Pembaur"? Et slik spørsmål synes absurd, og en rekke innsigelser melder seg: En kvinnelig musiker på denne tiden ville aldri kunnet oppnå en slik posisjon. Hun kunne nok ha hatt en viss karriere, særlig hvis hun forble ugift og familieløs slik som Emilie Flöge, men aldri blitt ansatt i en offentlig ansvarsfull lederstilling. Tanke-eksperimentet viser hvor radikal en forestilling om fullstendig likestilling faktisk var i en 1800-talls europeisk verden.

Adele I setter kvinnen inn i et privat "relikvieskrin", hun er for evig fanget i en fasade som verken tillater utvikling eller bevegelse, et forgylt og isolert rom overstrødd med hemmelige, intime tegn for de innvidde. De Beauvoir gir oss et sitat fra Honoré Balzacs (1799-1850) *Ekteskapets fysiologi*, som synes å passe til dette portrettet, selv om det er skrevet lenge før Adeles ekteskap: Balzac "oppfordrer til at ektemannen må holde sin hustru fullstendig i underkastelse: Han må nekte henne utdanning og dannelse, forby henne alt det som kan tillate henne å utvikle sin personlighet, pålegge henne å gå med upraktiske klær og oppmuntre henne til å følge en blodfattig diett. Borgerkvinnen følger nøyaktig dette programmet; kvinnene... stenges inne i... en levemåte som hindrer ethvert forsøk på uavhengighet." Til gjengjeld ærer man dem og omgir dem med den mest utsøkte høflighet. "Den gifte kvinnen er en slave som man må ha vett til å sette på en trone", sier Balzac, og det er en regel at under alle ubetydelige omstendigheter må mannen tre til side for dem og gi dem første plass; i stedet for å la dem bære byrdene som i de primitive samfunnene, skynder man seg å befri dem for enhver tung plikt og enhver bekymring; det er på samme tid å befri dem for ethvert ansvar. Man håper at når de blir lurt slik, forført av sine behagelige forhold, vil de godta den rollen som mor og husmor man vil henvise dem til. Og faktum er at de fleste kvinner av borgerskapet kapitulerer."¹⁹⁷

Dette provoserende sitatet tegner kanskje ikke et riktig bilde av Adeles og Ferdinands ekteskap, men ved sin veltalende overdrivelse inneholder det likevel kjernen til dilemmaet mange kvinner som ønsket å ta større del på samfunnsarenaen befant seg i, og i alle fall til en viss grad gjaldt det også Adele som - slik vi kan tenke oss ut fra niesens beskrivelse av tanten - kanskje kunne tenkt seg en utdanning, man var hindret, om ikke av ektemannen, så av universitetssystemet. På det tidspunktet *Adele I* ble til, hadde Klimt allerede sett og fremstilt henne som *Judith*, energisk, emosjonell og forførerisk, og maleren lot seg friste til å skape et

¹⁹⁷ De Beauvoir: 164

bilde av henne uten portrettets restriksjoner og uten å ta hensyn til sosial status eller representativitet. I tillegg kunne han sette henne inn i en mer grunnleggende tematikk om kvinnens natur enn det et konvensjonelt portrett ville tillate.

Forskjellen i det inntrykk vi får av Adele som person fra *Judith I* til *Adele I* og videre til *Adele II*, viser oss trolig det Klimt iakttok: at Adele etter hvert som hun ble eldre føyde seg mer inn i sin sosiale rolle og ble merket av livet, og at hun enten faktisk ble mer utilnærmelig og distansert, eller at hun selv ønsket å fremstå slik.

Margarethe var i en situasjon ikke ulik Adeles. De to kvinnene var like gamle, og mange av de sosiale freventningene de møtte, var de samme. Likevel synes Klimts eksperimenter med dem på lerretet å gå i ulike retninger, der Adele klart er den som sterkest appellerer til det sensuelle, mens Margarethe-portrettets strenge orden og kjølige farger foruten hennes bortvendte holdning, synes å karakterisere en mer intellektuell person. Hvis dette inntrykket stemmer med personenes karakter, da har Klimt lyktes med å si oss noe vesentlig om disse to kvinnene, slik han gjorde om Pembaur.

Det er ingen tvil om at Klimts malerier tilfredsstillende det første "sannhetskravet" Sousloff definerte: kravet om ytre identifikasjon gjennom portrettlikhet. Kravet til en gjenkjennelse av indre kvaliteter derimot, synes bare å tilfredsstilles gjennom en inngående betraktning før vi aner at også kvinneportrettene har en større menneskelig dybde enn vi kan se ved første blick. Det kjennskapet vi etterhvert fikk av de to kvinnene, fremkommer mer gjennom tolkning av positur, bakgrunn og kontekstuell kunnskap enn av ansiktenes livaktige og personlige utstråling.

På bildene er kvinnene oppstaset, oppstilt, passivisert og brakt til taushet. De får ikke uttrykke seg selv, de må forklares for oss av maleren før vi kan forstå dem. Auraen av kjølig likegyldighet uttrykker en overklassementalitet som bekreftes av de luksuriøse, fantasifulle og moteriktige klærne - som iblandt ligner mer på teaterkostymer enn på vanlige klesplagg. Selvsagt var de mer individuelt forskjellige, mer interessante, empatiske og engasjerte enn bildene viser, noe Klimt gjennom egen erfaring visste og som han med sin skarpe iakttagelsesevne naturligvis så

Pembaur, ufullkommen med sine små rynker, skygger under øynene og sitt uryddige hår, gir et langt livligere inntrykk. Denne mannen er avslappet, naturlig og finner seg vel til rette i

verden, han er seg selv og kontrolleres ikke av andre. Tydeligvis gjelder andre regler for menn enn for kvinner, både på og utenfor portrettet.

Snarere enn å fremheve Margarethes og Adeles personligheter ved å innkludere detaljer som kunne vise deres individualitet, av-personifiserer Klimt dem ved å slipe ned og glatte ut alle tegn på ufullkommenhet til de - som andre kvinneportretter malt av Klimt - får en slags "Klimtsk familielikhet," de er formet etter samme lest, (nesten) uten uttrykk, men åpne for ulike tolkninger. I så måte er de ikke ulike den japanske masken i nō-teateret, symbolet for "Vakker, ung kvinne," et feminint skjønnhetsideal som synes å ligge svært nært opptil mange av Klimts kvinneansikter i den sene perioden, både i portrettene og i allegoriene. (Bilde 46)

Rent biografisk synes Klimts holdning til kvinner å sprike i mange retninger. Litteraturen er full av rykter, fortolkninger og spekulasjoner, men uten konkrete data. Ingenting tyder imidlertid på at han var en vanskelig person eller på noen måte manglet empati, tvert imot. Men hva han innerst inne følte for og tenkte om kvinner får vi aldri vite. Vi er henvist til å gå tilbake til bildene og studere dem, akkurat som Klimt selv ønsket.

Bibliografi

- Anderson, Susan C.:** "Otto Weininger's Masculine Utopia", *German Studies Review*, Vol. 19, No.3 (Oct., 1996), s. 433-453
- De Beauvoir, Simone:** *Det annet kjønn*, oversatt fra fransk *Le deuxième sexe*, av Bente Christensen, Pax Forlag A/S, Oslo 2000, Andre del.Historie, III-V, s.125-193
- Benestad, Finn:** *Musikk og tanke*, Aschehoug & Co, Oslo, 1976, s. 13-25
- Berger, Klaus:** *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge UP, 1993 s.1-20, 33-45, 67-71, 103-111, 164-175, 190-198, 215-140, 271-282, 294-308
- Bisanz-Prakken Marian:** "Gustav Klimt", i Christian Brandstätter (red.): *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der Europäischen Moderne*, Deutschen Taschenbuch Verlag/ Chrustian Brandstätter Verlag, Wien, 2005, s. 93-109
- Cohen, Gary B.:** "Ideals and Reality in the Austrian Universities 1850-1914", i Michael Roth, ed.: *Rediscovering History: Culture, Politics and the Psyche*, Stanford UP, California, 1994, s 83-101
- Comini, Alessandra:** *Gustav Klimt*, Thames and Hudson, London, 1975
- Daviau, Donald G.:** Hermann Bahr and Gustav Klimt: A Chapter in the Breakthrough of Modernity in Turn-of-the Century Vienna, *German Studies Review*, Vol. 3, No. 1. (Feb., 1980), s. 27-49
- Fischer, Lisa:** "Gender Asymmetries in Viennese Modernism" i "*Klimt's Women*", Catalogue for the Millennium exhibition "Klimt und die Frauen", Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2000, Catalogue editors Tobias Natter, Christiane Böker, s.32-37
- Fliedl, Gottfried:** *The World in female form*, Taschen, Köln, 2006
- Florman, Lisa:** "Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece", *Art Bulletin* 72, 1990, s. 310-326
- Frodl, Gerbert:** "Gustav Klimt. Painter between the Times" i Tobias Natter und Christiane Böker ed. *Klimt's Women*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2000, s. 9-13
- Hammer-Tugendhat, Daniela:** "Judith" i Tobias Natter und Christiane Böker ed., *Klimt's Women* Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2000, s.220-224
- Hanning, Barbara Russano:** *Concise History og Western Music*, W. W.Norton & Co, New York 2002, s. 3-8
- Holly, Michael Ann:** "Spirits and Ghosts in the Historiography of Art" I Cheetham, Holly & Moxey: *The Subjects of Art History*, Cambridge UP, 1998, s. 52-71
- Jayne, Kristie:** The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women, *Woman's Art Journal*, Vol. 10, No. 1. (Spring – Summer, 1989), s. 28-34.

Jensen, Robert: "Introduction" og "Secessionism" i *Marketing Modernism in Fin-de Siècles Europe*, Princeton UP, Princeton, New Jersey 1994, s.3-17 og s.167-200

Kiilerich, Bente: *Græsk skulptur fra dædalisk til hellenistisk*, Gyldendal, København 2000, s.298,299

Kiilerich, Bente og Torp, Hjalmar: *Bilder og billedbruk i Bysants*, Grøndahl Dreyer, 1998, s.283,284

Kilinski, Karl: "Classical Klimtomania: Gustav Klimt and Archaic Greek Art", I *Arts Magazine*, April 1979, s. 96-99

Koja, Stephan og Kugler, Andreas: "However, I Really Believe that I Owe it to the Memory of my True Friend Klimt..." i Stephan Koja, Heinz Neumann, Dietrun Otten (red.): *Sonderband Gustav Klimt, Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichisches Galerie Belvedere, Wien (udatert), s. 168-191

Miller, Manu von: "On the Poetry of Colour and Ornamentation. The Paintings of James MacNeill Whistler and Gustav Klimt" i *Sonderband Gustav Klimt*, Österreichisches Galerie Belvedere, Wien (udatert) s. 82-99

Natter, Tobias: "Princesses without a History? Gustav Klimt and "The Community of all who Create and all who Enjoy" I Tobias Natter und Christiane Böker ed. *Klimt's Women*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2000, s. 57-74

Nead, Lynda: "Class and sexuality in Victorian art", i Gill Perry, ed.: *Gender and Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1999, s. 154-174

Nebehay, Christian M.: *Klimt. Dokumentation*, Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, Wien 1969

Nebehay, Christian M.: *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, GmbH & Co.KG, München, 1979

Néret, Gilles: *Klimt*, Taschen, 2005

Opel, Adolf: „The legacies of Dissolution“ i *The Sacred Spring, the Arts in Vienna 1898-1918*, Studio Vista, London, 1974, s. 16-42

Parramón, José M.: *Komposition fra teori til praksis*, Hernovs Forlag, København, 1983

Partsch, Susanna: *Gustav Klimt: Painter of Woman*, Prestel, München 1994

Perry, Gill "Introduction", s.8-31
og "Introduction" til del 4, s.195-198
og "The Parisian avant Garde and 'feminine' art in the early twentieth Century", s. 199-228
i Gill Perry ed., *Gender and Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1999

Pessler, Monika og Trummer, Thomas: "Portrait and Pose. On the Representational Image

of the “Feminine” at the Fin de Siècle i Tobias Natter und Christiane Böker ed. *Klimt's Women*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 2000, s. 149-151

Pollock, Griselda: “Modernity and the spaces of femininity”, i *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, Routledge Classics, London and New York 1988/2006, s. 70-128

Powell, Nicolas: *The Sacred Spring. The Arts in Vienna 1898-1919*, Studio Vista, London 1974, s- 60-87, 104.144

Schmidt, Regine: “Of sweet Young Things and Femmes Fatales. Gustav Klimt and women around 1900. A Path to Freedom.” i Tobias Natter und Christiane Böker ed. *Klimt's Women*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2000, **25-31**

Schorske, Carl (?): “Gustav Klimt: Painting and the Crisis of the Liberal Ego” i *Fin-de-Siecle Vienna. Politics and Culture*, Vintage books, N.Y., 1981 (SIDETALL)

Sine, Nadine: “Cases of mistaken identity: Salome and the Turn of the Century”, *German Studies Review*, Vol 11, No.1. (Feb., 1988), s. 9-29.

Slatkin, Wendy: “ Maternity and Sexuality in the 1890s” i *Woman's Art Journal*, Vol. 1, No.1, (Spring-Summer, 1980) s. 13-19

Soussloff, Catherine M.: *The Subject in art. Portraiture and birth of the modern*, Duke UP, Durham and London 2006, kap. 1-3, s. 2-82

Springer, Käthe: “Wiener Musik um 1900” i *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der Europäischen Moderne*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2005, s. 343-361

Sternthal, Barbara: *Gustav Klimt 1862-1918: Mythos und Wahrheit*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, udatert

Thompson, Jan: “The role of Woman in the Iconography of Art Nouveau”, i *Art Journal*, vol. 31, No. 2 (Winter, 1971-1972) pp. 158-167

Traeger, Verena: “Gustav Klimt's Ethnographic Collection,” i Stephan Koja, Heinz Neumann, Dietrun Otten (red.): *Sonderband Gustav Klimt, Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst*, Österreichisches Galerie Belvedere, Wien (udatert), s. 270-280

Uhl, Hildemarie: „Fin-de-siècle Vienna and the Ambivalence of Modernism“ i Tobias Natter und Christiane Böker ed. *Klimt's Women*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2000, 14-17

Vergo, Peter: *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries*, Phaidon, London 1975, 9-85, 179-241

Völker, Angela: «Gustav Klimt and Women's Fashion» i Tobias Natter und Christiane Böker ed. *Klimt's Women*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2000, s.43-39

Wagener, Mary L.: “Fashion and Feminism in Fin de Siècle Vienna”, *Women's Art Journal*,

vol. 10, no. 2 (Autumn 1989 – Winter 1990), s. 29-33

Warlick, M. E.: Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content, *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 1 (Mar., 1992), s. 115-134

West, Shearer: *Portraiture*, Oxford History of Art, Oxford UP, New York 2004, s. 21-104, 145-161, 187-203

Zaunschirm, Thomas: *Gustav Klimt: Margarethe Stonborough-Wittgenstein : ein österreichisches Schicksal*, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1987

Zweig, Stephan: i *Verden av i går*, utgitt posthumt, norsk utgave, H. Aschehoug & C0, Oslo 1948/1993

Internett-kilder

Summary and Factual Background of Ferdinand Bloch-Bauer Klimt Case, prepared by E.Randol Schoenberg, Burris and Schoenberg, LLP, 12121 Wildshire Blvd., Suite 800, Los Angeles, CA 90049 USA, (tlf&faksnr.) E-mail: randols@bslaw.net, July 21, 2005.

Oversiktslitteratur om portretter,
ikke sitert direkte I teksten

Brilliant, Richard: *Portraiture*, Reaction Books, London, 1991

Woodall, Joanna *Portraiture: Facing the subject*, Introduction

Martin, David, «On Portraiture: Some Distinctions» *The Journal of esthetics and Art Criticism*, vol. 20, no 1 (Autumn, 1961), pp 61-72

Billedliste

Pembaur

Bilde 1: Klimt: *Joseph Pembaur*, 1890 (Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck)

Bilde 2: *Kitharaspillende Apollon*. Attisk amfora, sortfigurstil, 500-tallet f.Kr. (British Museum)

Bilde 3: *Apollon ridende på trefot*. Attisk rødfigur-vase fra 490-475 f.Kr. m (Comini: 8, fig. 8)

Bilde 4: Mansjett med bryggerimerke og dikt, formodentlig i Pembaur's eie. (Nebehay 1969: 116)

Bilde 5: *Støperikoppen*. Attisk rødfigurs drikkekar (Kiilerich. 2000: 299)

Bilde 6: foto av Josef Pembaur datert til "omtrent 1880" (cd-cover)

Margarethe

Bilde 7: Klimt: *Margarethe Stonborough-Wittgenstein*, endelig versjon, 1905 (Neue Pinakothek, München)

Bilde 8: *Margarethe Stonborough-Wittgenstein*, 1.versjon (Nebehay 1969)

Bilde 9: *Margarethe*, detalj

Bilde 10: Velazquez: *Prinsesse Maria Teresa*, 1502/03 (Kunsthistorisches Museum Wien)

Bilde 11: Klimt: *Fritza von Riedler*, 1905, (Belvedere, Wien)

Bilde 12: Franz Xaver Winterhalter, *Keiserinne Elisabeth*, 1865, (Wien)

Bilde 13: Ferdinand Khnopff, *Marguerite*, 1887 (Fondation Roi Baudouin, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel)

Bilde 14, James Abbott McNeill Whistler, *Portrett av Mrs. Leyland*, 1871-74 (Klimt's Women: 155)

Adele I

Bilde 15: Klimt: *Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Neue Galerie, New York

Bilde 16: Foto av Adele, ca 1910 (Sonderband Gustav Klimt, Belvedere: 172)

Bilde 17: Whistler, *Arrangement in Grey and Black. Portrait of the artist's Mother*, 1867-71 (Musée d'Orsay, Paris)

Bilde 18: Klimt, *Dame am Kamin* 1897-98 (Sonderband Gustav Klimt: 172)

Bilde 19: Klimt's mor, Anna Klimt gave fra Wiener Werkstätte til hennes 70-årsdag, 1906 hennes 70-årsdag (Sonderband: 164)

Bilde 20: *Adele I*, detalj

Bilde 21: Emilie Flöge i kinesisk kostyme, foto 1910 (Sonderband: 164)

Bilde 22: *Adele I*, ornamenter, detaljer

Bilde 23: *Adele I*, ornamenter, detaljer

Adele II

Bilde 24: Klimt: *Adele Bloch-Bauer II*, 1912 (Ukjent sted, USA)

Bilde 25: Emilie i "Adele-kjole", foto 1910

Bilde 26: *Adele II*, bakgrunn, detalj

Bilde 27: Klimt: *Elisabeth Bachofen-Echt*, 1914-16 (Ukjent sted)

Bilde 28: Klimt: *Fredericke Maria Beer*, 1916 (Collection Mrs. Beer-Monti, Honolulu)

Bilde 29: *Adele II*, detalj (nærbilde)

Bilde 30: Monet: *La japonaise*, 1876

Bilde 31: Whistler: *The Princess of the Land of Porcelain*, 1863-64 (Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C)

Bilde 32: Matisse: *Den grønne linjen*, portrett av Madame Matisse, 1905

Bilde 33: Matisse: *Dekket bord (Rød harmoni)*, 1908

Judith I

Bilde 34: Klimt: *Judith I*, 1901 (Österreichisches Galerie Belvedere, Wien)

Bilde 35 Paolo Veronese: *Judith og Holofernes' hode*, ca. 1580 (Kunsthistorisches Museum, Wien)

Bilde 36: Carlo Saraceni: *Judith med Holofernes' hode*, ca. 1615 (Kunsthistorisches Museum, Wien)

Bilde 37: Munch: *Madonna*, 1893-94, Munchmuseet, Oslo

Bilde 38: Munch: *Madonna*, ca 1893-94

Diskusjon og Avslutning

Bilde 39: Klimt: *Johanna Staude*, 1917-18 (Österreichisches Galerie Belvedere, Wien)

Bilde 40: Klimt: *Charlotte Pullitzer*, 1916 Comini: PL. 54 (Ukjent sted)

Bilde 41: Plakat for Poirets motevisning i Wien 1911 (Wien 1900: 220)

Bilde 42: Emilie Flöge i japansk inspirert kjole, foto 1908 (Wien 1900: 213)

Bilde 43. Utagava Kunisada, *Skuespilleren Onoe Tamizō*, ca. 1815 (Berger: 301, ill.221)

Bilde 44: Tresnitt, Japan

Bilde 45: Postkort fra Wiener Werkstätte, 1910/11 (Wien 1900: 225)

Bilde 46: Nō-maske "Vakker ung kvinne" (British Museum)

English Summary

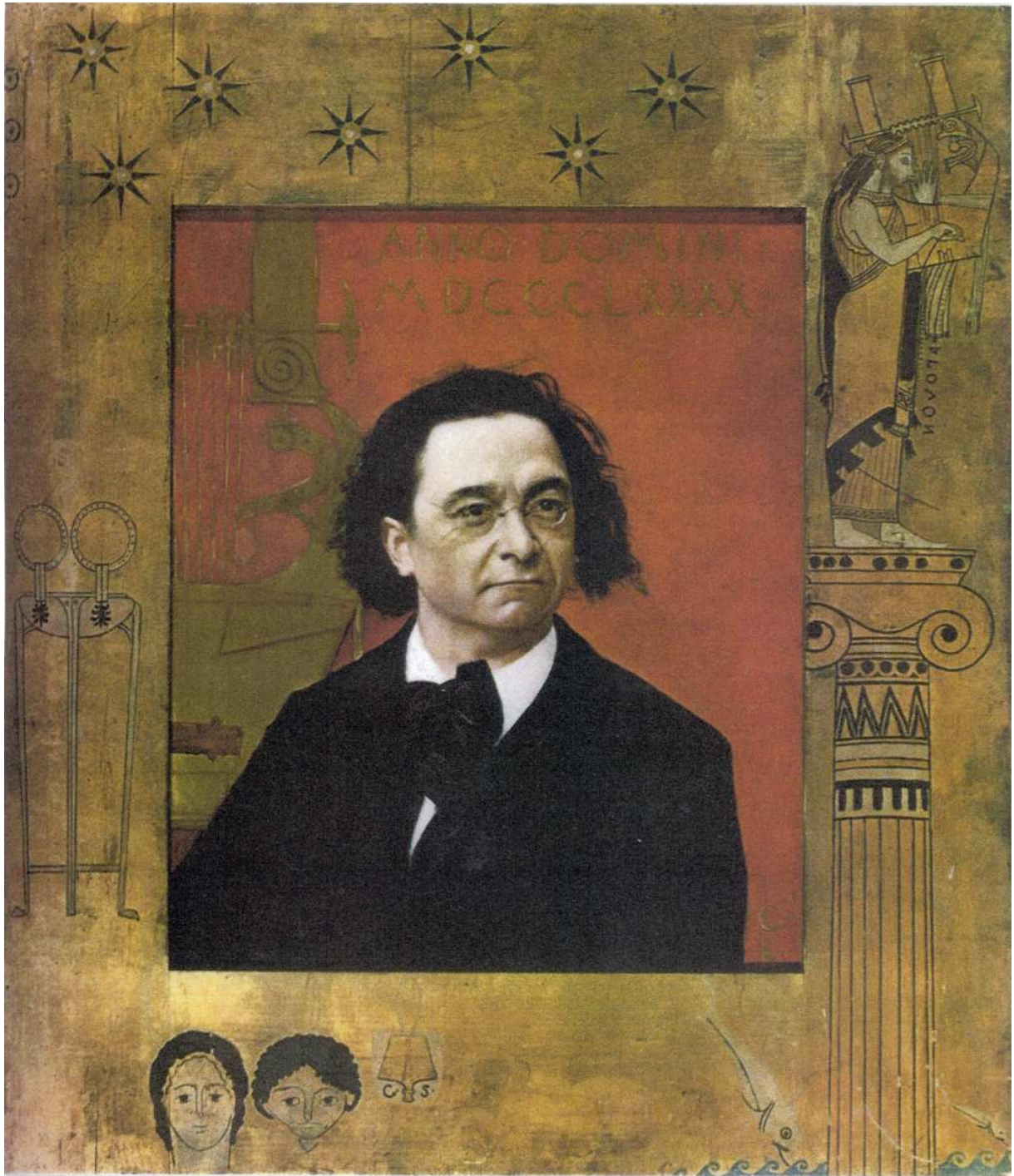
Life and Canvas. Four Portraits and one "Cryptic Portrait" by Gustav Klimt

By Siri Angela Gamborg, UIB, 2009

This thesis is a study of four portraits and one "crypto-portrait" by the Austrian painter Gustav Klimt (1862-1918). I call this fifth portrait "cryptic" because it actually is an allegoric painting of a recognizable sitter of two of his other portraits. This image will help to clarify the conception Klimt might have had of the female sex.

In painting this period was marked by the ending of the academic Historicism and the beginning of the Modern period. Klimt was living all his life in Vienna, but was influenced by painters from abroad, especially through exhibitions held by his own painting association "The Vienna Secession." Klimt's portraits dates from his early career until the late and unfinished works left behind in his studio by his death. Only a very few of them show male sitters, and all of these belong to the period before the turn of the century. Klimt's personal and colourful style is marked by his unique talent for ornament and decorative handling of the motives. His style changes tremendously during his career and include especially eclectic and realistic Historicism, Symbolism and Jugendstil including the idea of «Gesamtkunstwerk». Since about 1900 he is also influenced by Japonisme as a structural principle and by Japonist artists such as the American born James Whistler. From around 1898 the French impressionists and post-impressionists participated in the Vienna exhibitions and we do also find traces of inspiration from them in Klimt's work.

My selection for analysis starts in the Historicist period with the male portrait subject, the musician Josef Pembaur (1848-1923), painted in 1890, I then go to the portrait of Margarethe Stonborough-Wittgenstein (1882-1958), 1905, one of the sisters of the philosopher Ludwig Wittgenstein, followed by two portraits of Adele Bloch-Bauer (1881-1925) dated 1907 and 1912 and finally, but chronologically reversed, the "crypto-portrait" *Judith I*, 1901, also with Adele as the sitter but presented as an allegory of the biblical figure of Judith. Through the analysis of these images I want to study how Klimt represent men and women differently by the means of different stylistic approaches and how the portraits relates to society according to the ongoing project of women's liberation, contemporary restrictions of sexual morals and the bourgeois ideals of femininity. Finally I take a brief look at the scientific research by Charles Darwin which resulted in theories of innate gender differences, as such theories may also have influenced Klimt's view on this matter.



Bilde 1. Gustav Klimt: *Josef Pembaur*, 1890



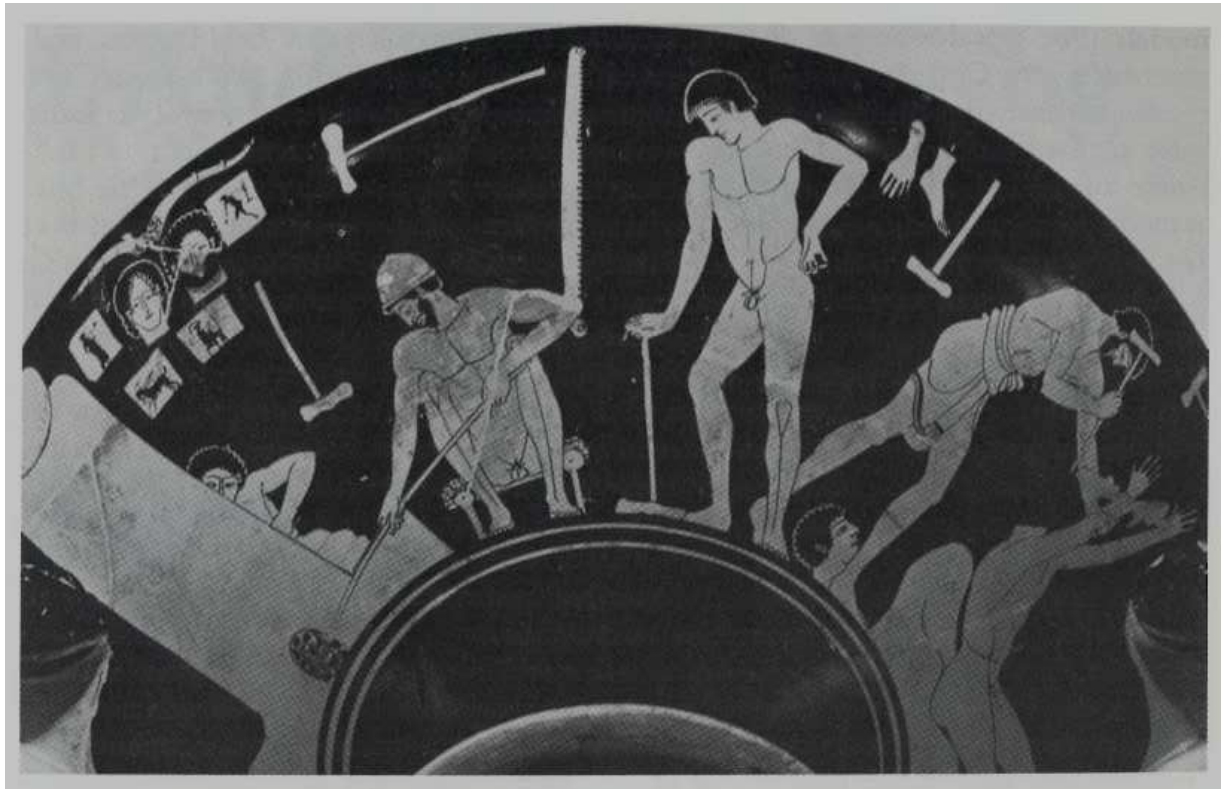
Bilde 2. *Kitharaspillende Apollon*, attisk amfora, sortfigurstil, 500-tallet f.Kr.



Bilde 3. Apollon ridende på en hellig delfisk trefot, detalj fra attisk rødfigur-vase, ca. 490-475 f.Kr.




Bilde 4. Pembaurs mansjett med dikt og bryggeri-blem



Bilde 5. Støperikoppen Attisk rødfigur-stil

JOSEF PEMBAUR (1848-1923)
FESTMESSE F-DUR
 Innsbruck 1876



JOSEF PEMBAUR
(1848-1923)

Festmesse, F-Dur, Innsbruck 1876
 (als Plenariumsmesse 1884 mit *Graduale: Haec dies quam fecit Dominus*
 und *Offertorium: Victimae paschali laudes*)

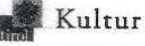
1-2, 4, 6-8	Festmesse, F-Dur	39 : 32
3	Haec dies, F-Dur	2 : 12
5	Victimae paschali, G-Dur	2 : 34

Total Time: 44 : 18

Kirchenchor Fulpmes-Telfes & Kammerchor des Ferdinandeums
 Orchester des Ferdinandeums (Konzertmeisterin: Monika Grabowska)
 Dirigent: Josef Wetzinger

Livemitschnitt der Konzerte 10. TIROLER TAGE FÜR KIRCHENMUSIK 2006 (Teil 2)
 am 13. und 15. August in der Basilika von Stift Stams
Idee, Konzept, Aufnahmeleitung und Produktion: Manfred Schneider
Technik: Michael Seberich – *Schnitt:* Christl Hornstein und Manfred Schneider
Abb. Cover: J. Pembaur, um 1880 & Detail Autograph Festmesse, 1876 (TLMP)

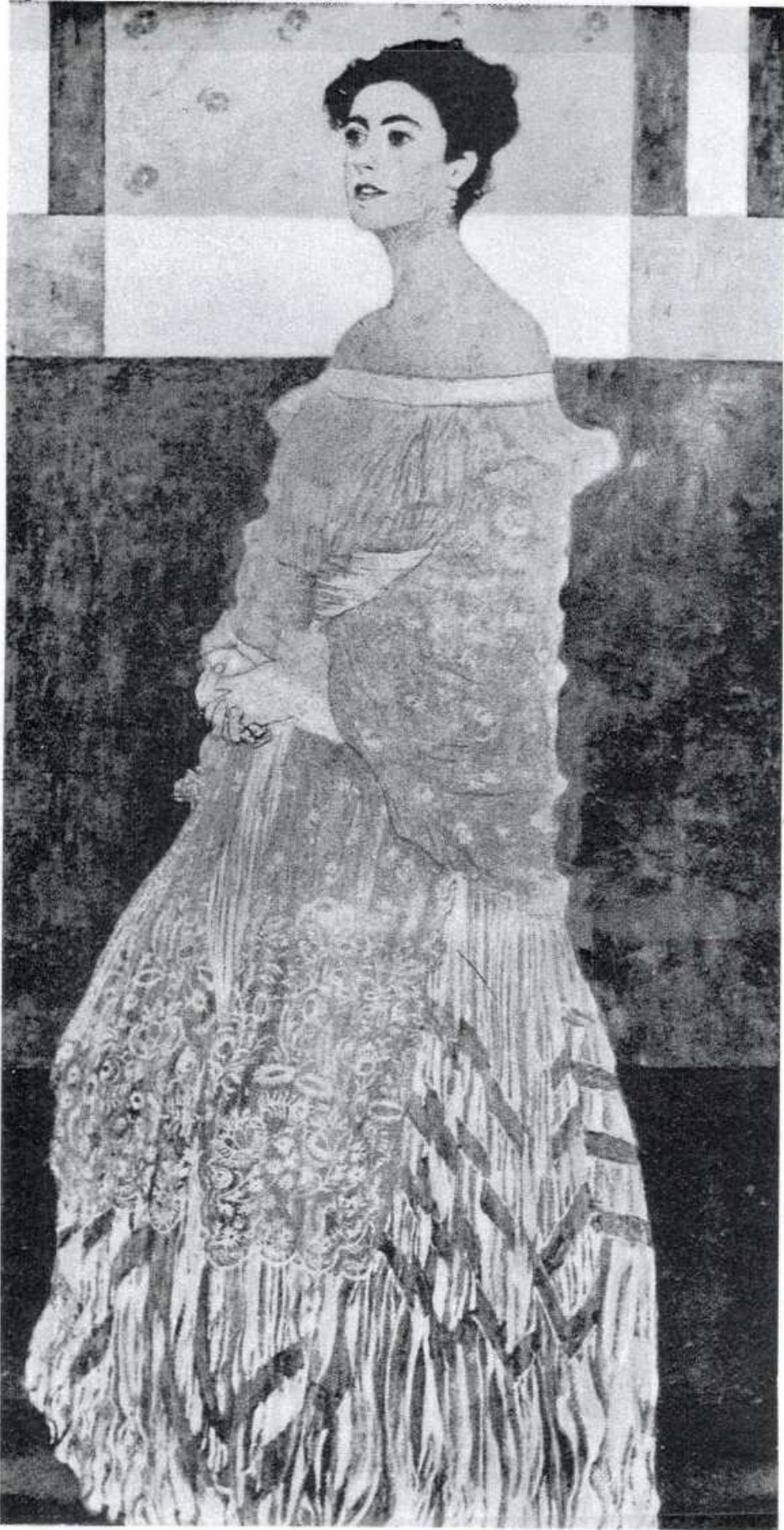
www.musikland-tirol.at
 © Institut für Tiroler Musikforschung Innsbruck 2006



Bilde 6. Pembaur (cd-cover fra 2006), foto ca. 1880

Neste side: Bilde 7. Gustav Klimt: *Margarethe Stonborough-Wittgenstein*, endelig versjon, 1905





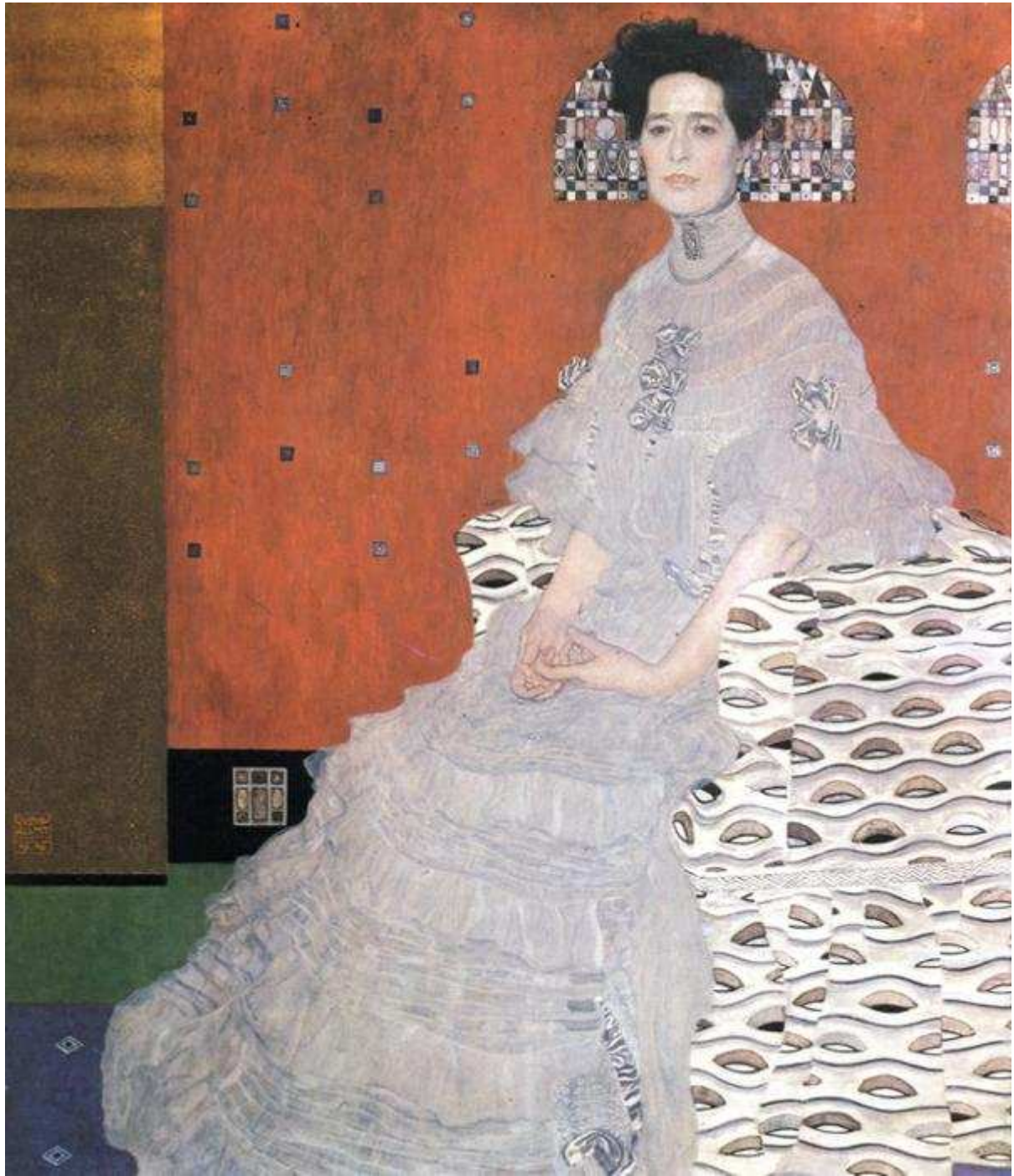
Foregående side Bilde 8. Foto av Klimt: *Margarethe Stonborough-Wittgenstein*, 1.versjon med småblomstret bakgrunnsfelt.



Bilde 9. Klimt: *Margarethe Stonborough-Wittgenstein*, 1905, detalj



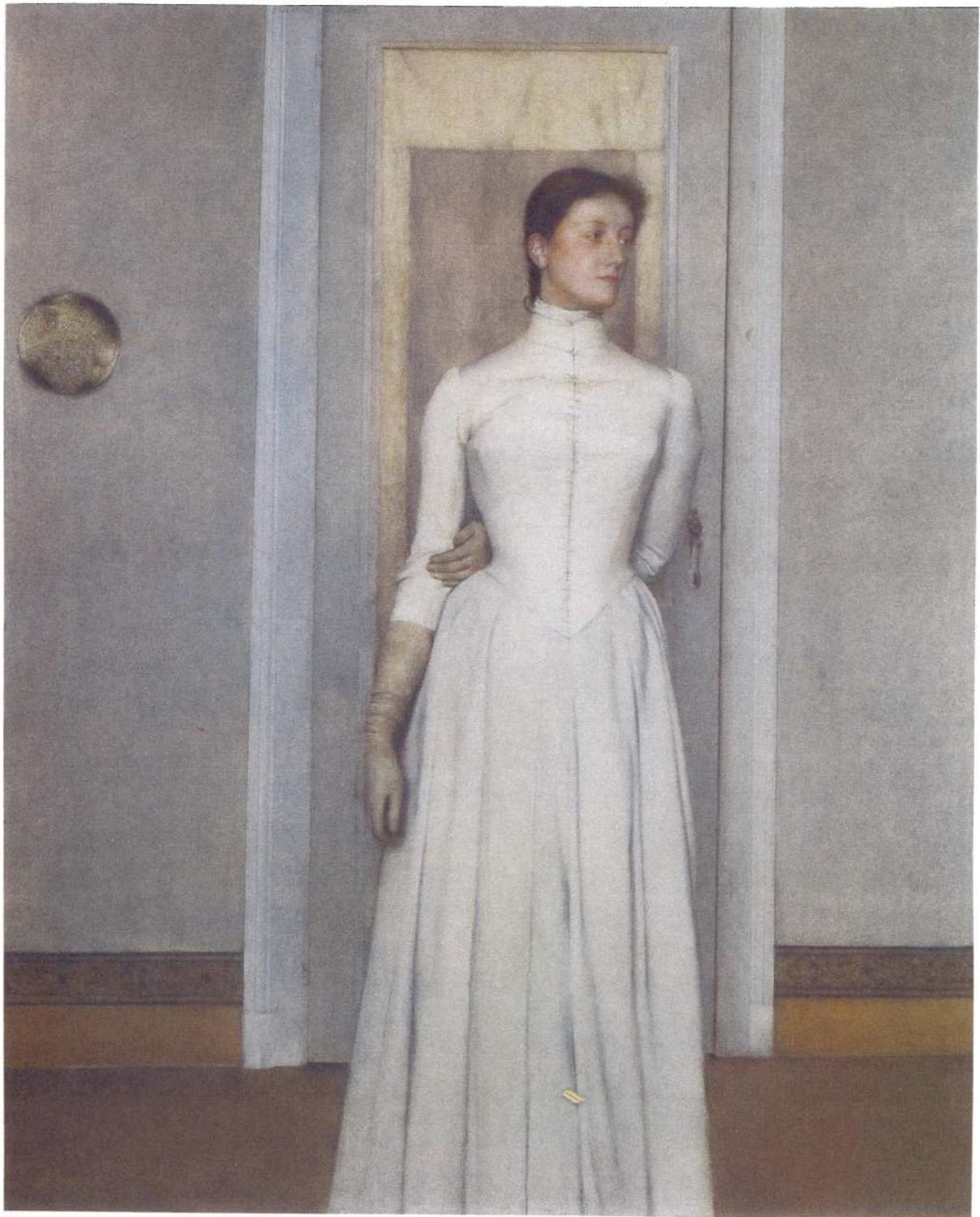
Bilde 10. Velazquez: *Prinsesse Maria Teresa*, 1552-33



Bilde 11: Klimt: *Fritza Riedler*, 1905,

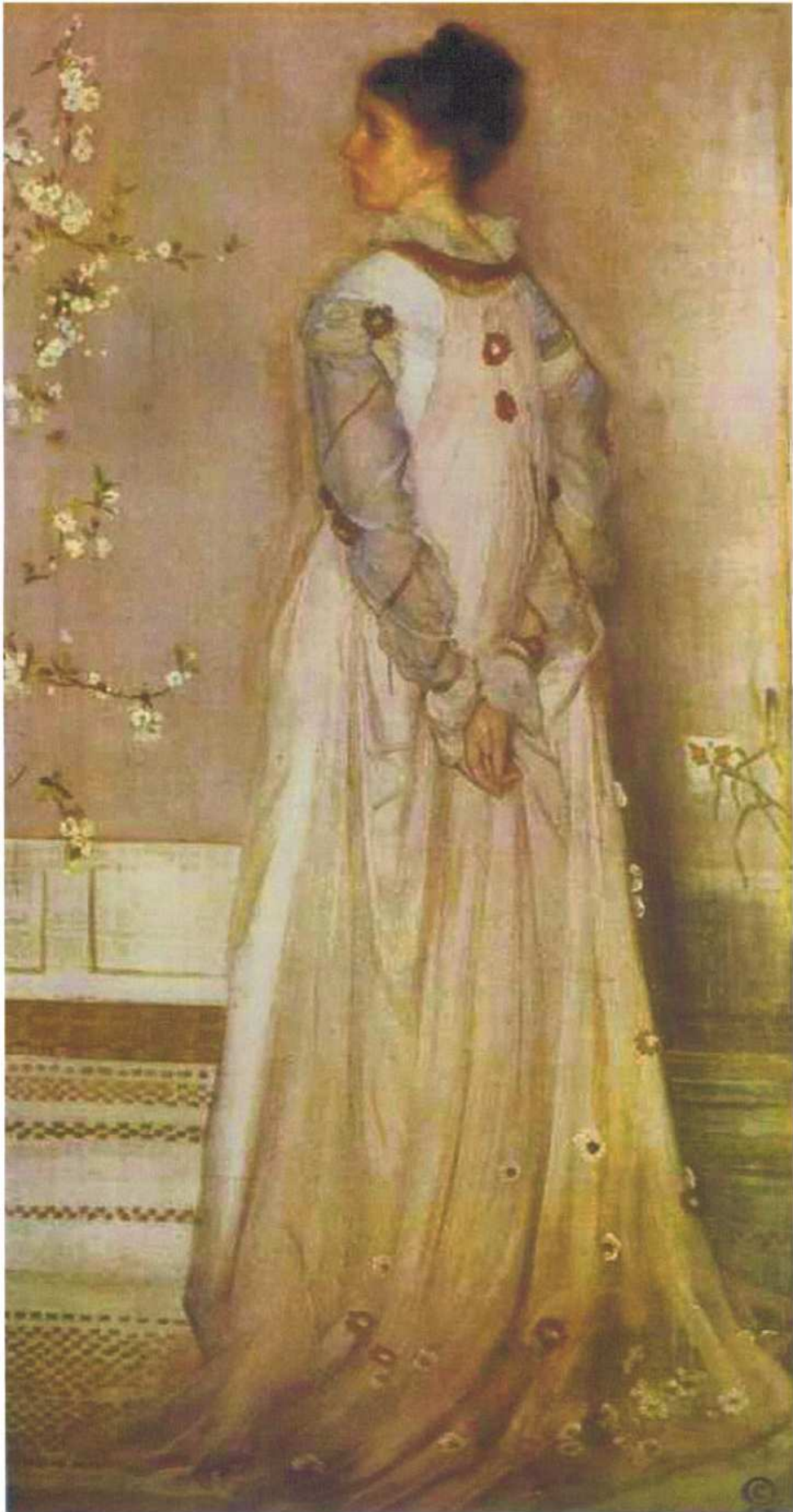


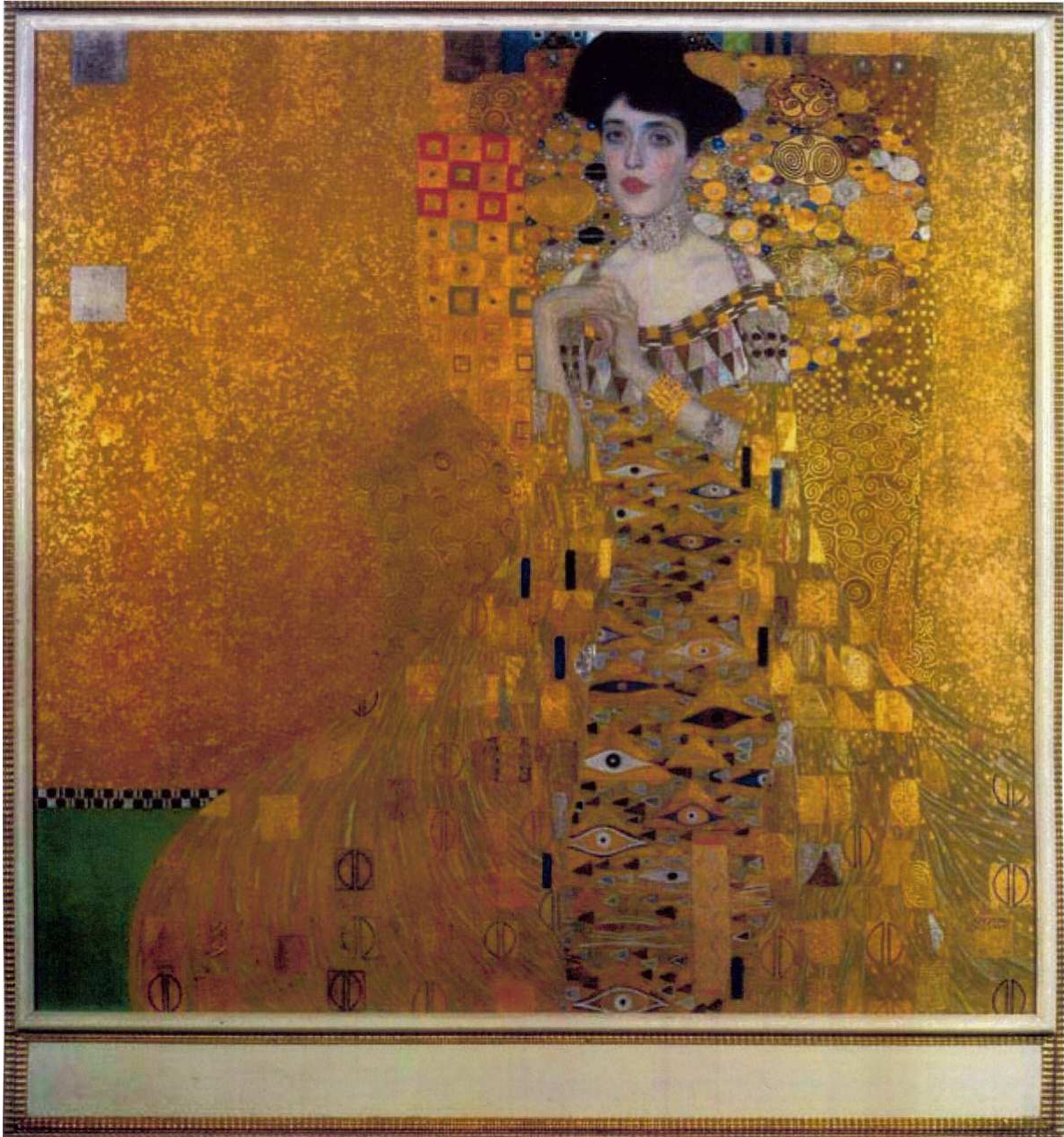
Bilde 12: Franz Xaver Winterhalter: *Keiserin Elisabeth*, 1865



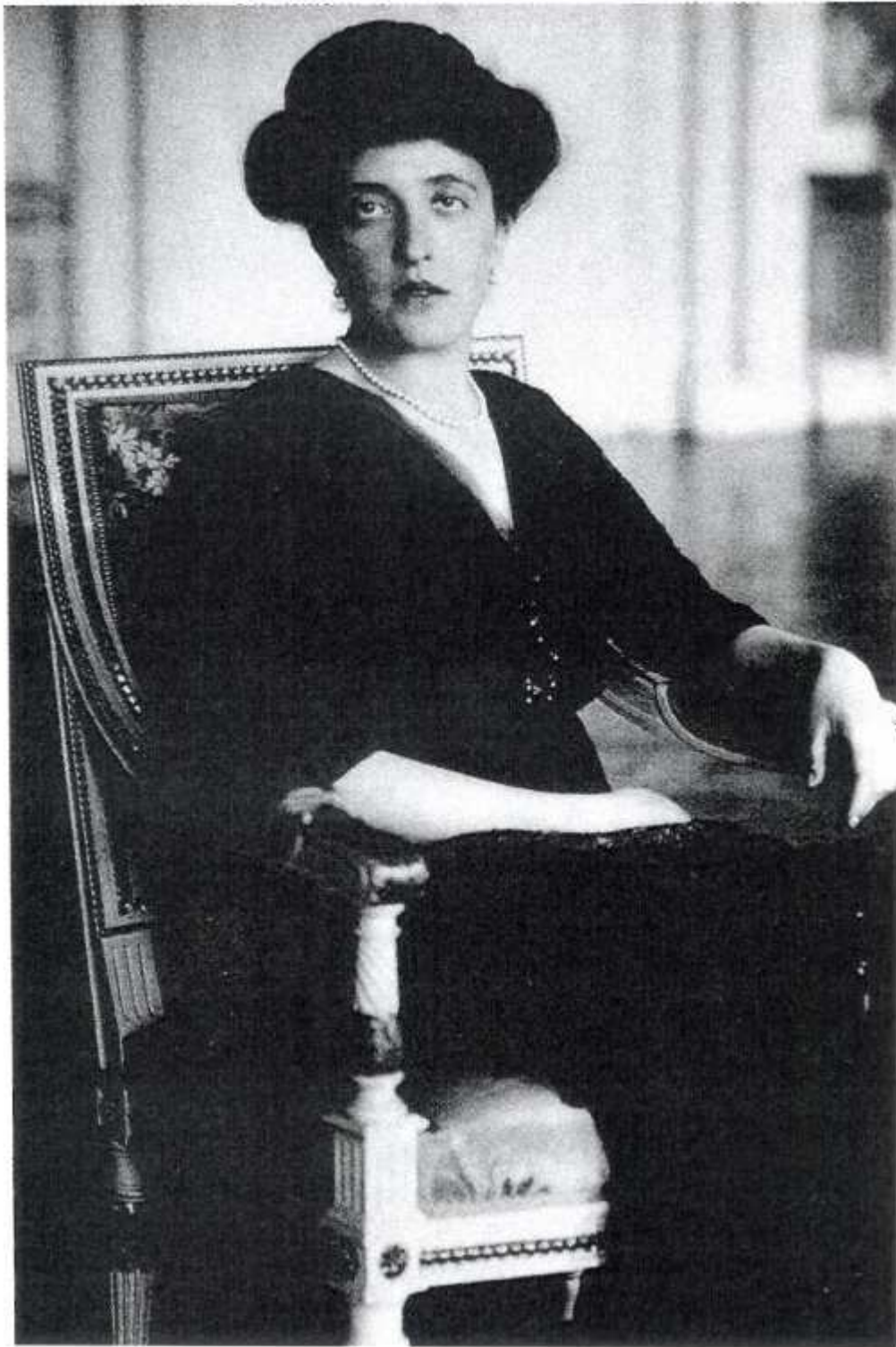
Bilde 13: Ferdnand Khnopff: *Marguerite*, 1887

Neste side: Bilde 14. James A. M. Whistler: *Mrs. Leyland*, 1871-74





Bilde 15. Gustav Klimt: *Adele Bloch-Bauer I*, 1907



Bilde 16. Adele Bloch-Bauer, Foto, ca. 1910



Bilde 17. Whistler: *Arrangement in Grey and Black. Portrait of the artist's Mother*, 1871



Bilde 18. Klimt: *Dame am Kamin*, 1897-98



Bilde 19: Klimts mor, Anna Klimt, gave fra Wiener Werkstätte til hennes 70-årsdag, foto 1906



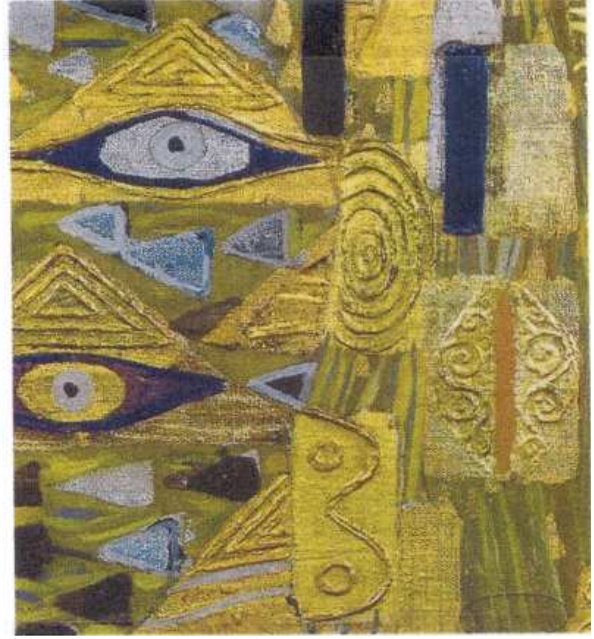
Bilde 20. *Adele I*, detalj

Neste side: Bilde 21. Emilie Flöge i kinesisk kostyme, foto 1910





Bilde 22. *Adele I*, ornamenter, detaljer



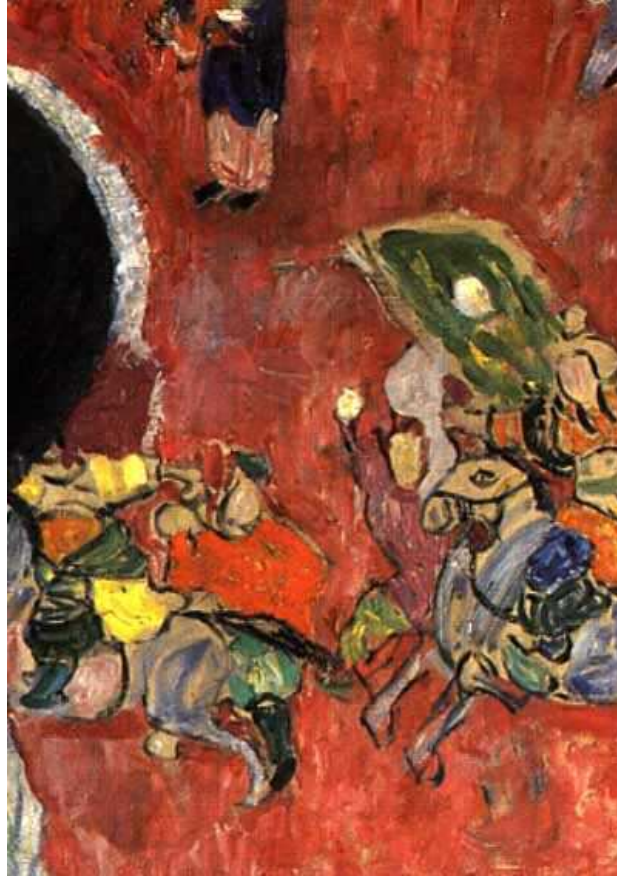
Bilde 23. *Adele I*, ornamenter, detaljer



Bilde 24. Klimt: *Adele Bloch-Bauer II*, 1912

Neste side: Bilde 25. Emilie Flöge, foto 1910

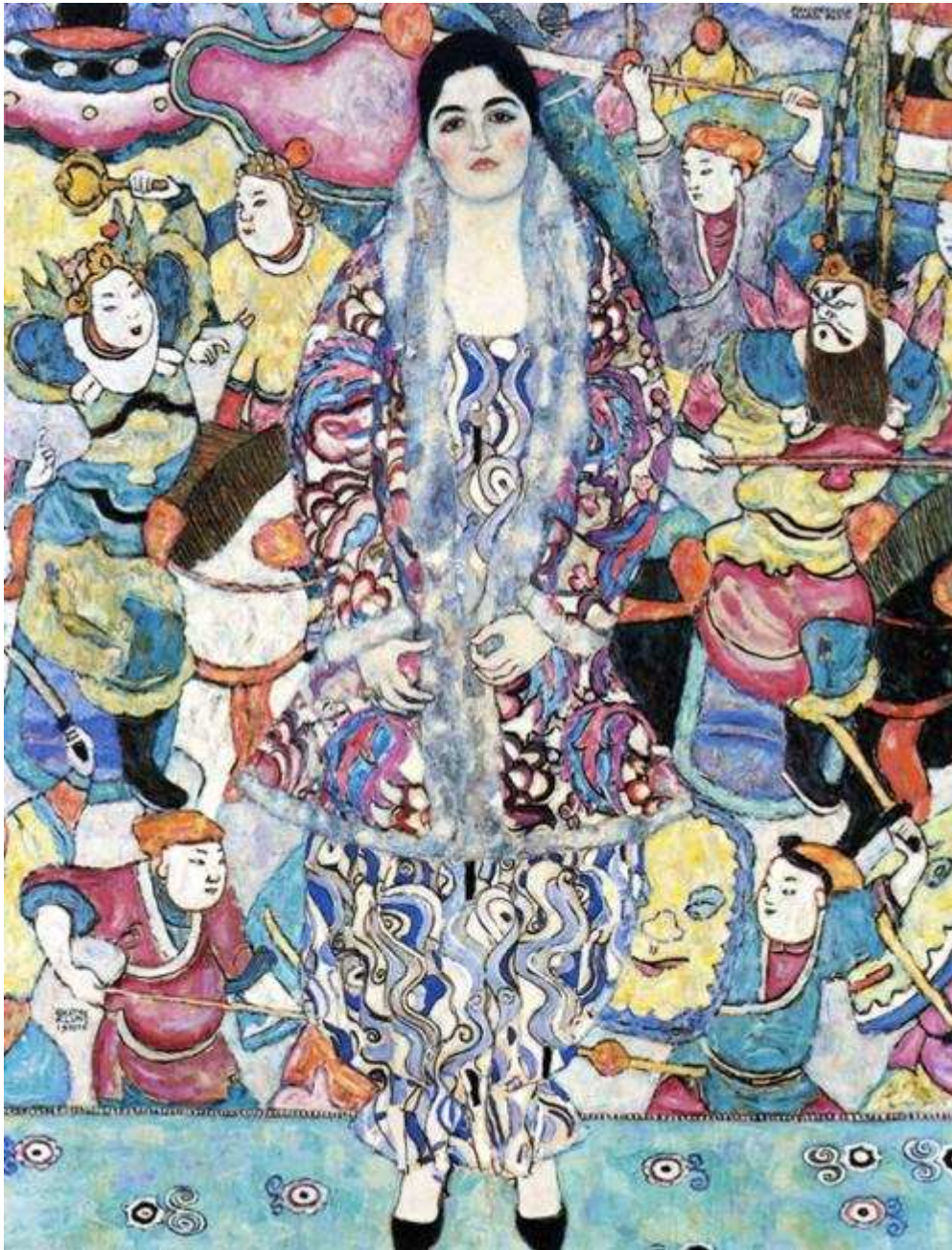




Bilde 26. *Adele II* bakgrunn, detalj



Bilde 27. Klimt: *Elisabeth Bachofen-Echt*, 1914-16



Bilde 28. Klimt: *Fredericke Maria Beer*, 1916



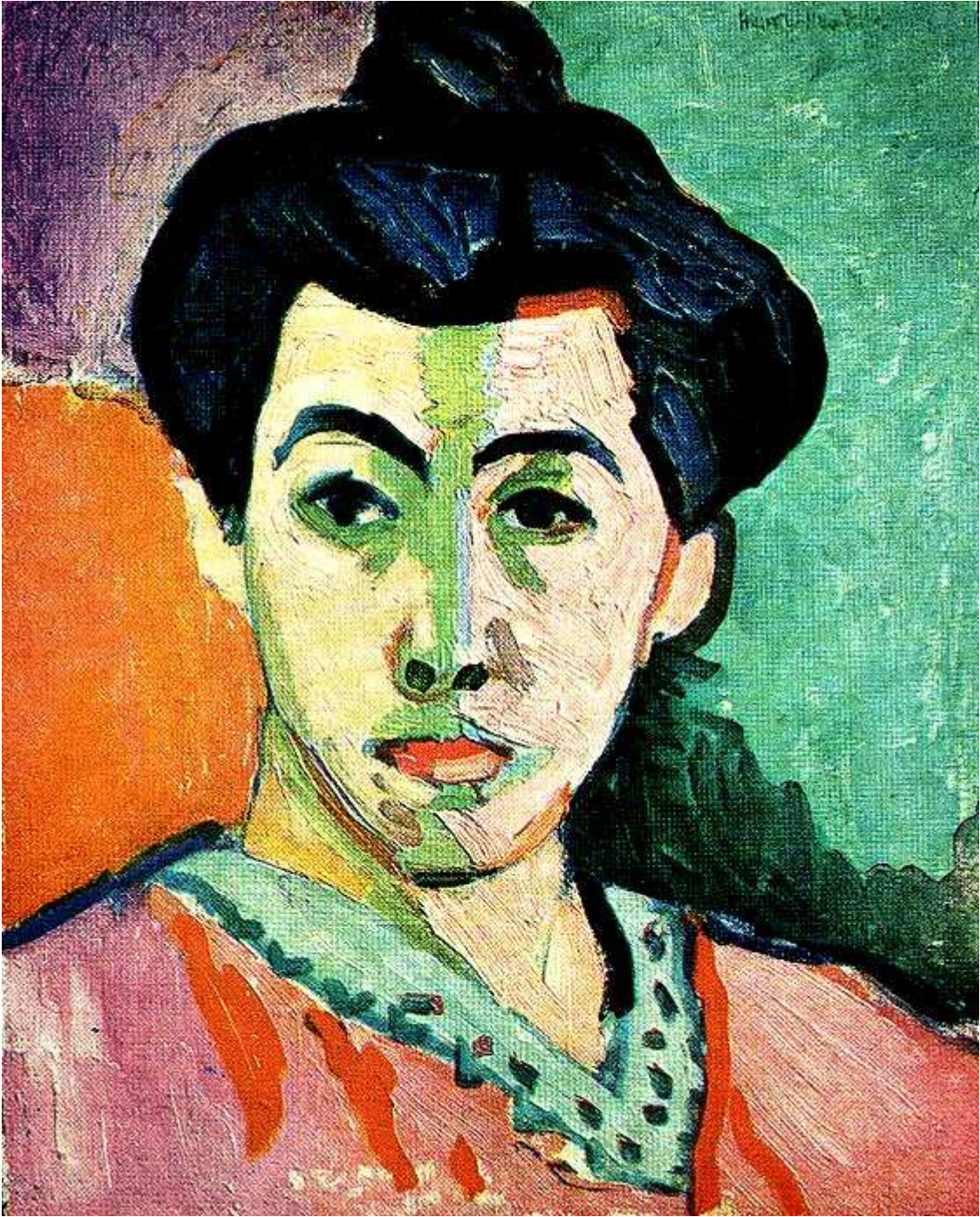
Bilde 29. *Adele II*, detalj



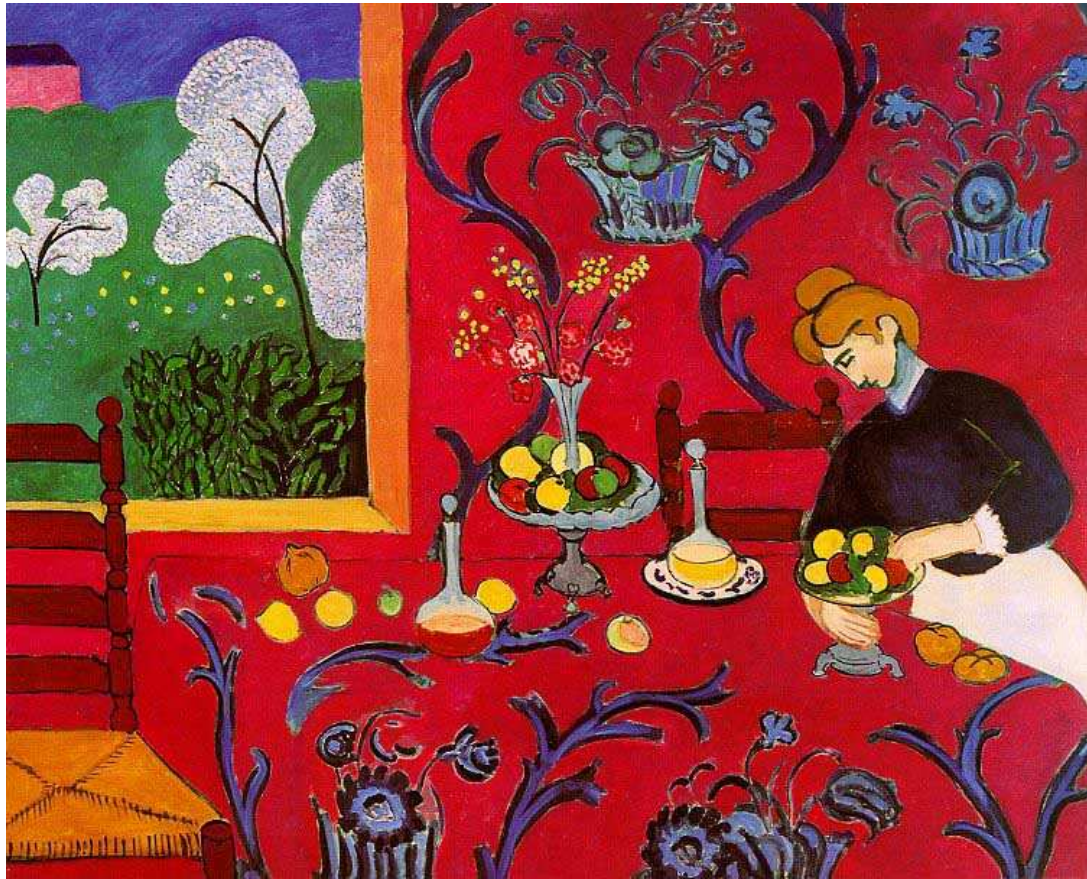
Bilde 30. Monet: *La japonaise*, 1876



Bilde 31. Whistler: *The Princess of the Land of Porcelain*, 1863-64



Bilde 32. Matisse: *Den grønne linjen*, 1905



Bilde 33. Matisse: *Dekket bord (Rød harmoni)*, 1908



Bilde 34. Klimt: *Judith I*, 1901



Bilde 35: Paolo Veronese: *Judith og Holofernes' hode*, ca. 1580



Bilde 36: Carlo Saraceni: *Judith med Holofernes' hode*, ca. 1615



Bilde 37: Munch: *Madonna*, 1893-94



Bilde 38: Munch: *Madonna*, ca 1893-94



Bilde 39: Klimt: *Johanna Staude*, 1917-18



Bilde 40: Klimt: *Charlotte Pullitzer*, 1915

ZU GUNSTEN DES UNTER HÖCHSTEM PROTEKTORATE
DER DURCHLAUCHTIGSTEN FRAU ERZHERZOGIN MARIA
JOSEPHA STEHENDEN VEREINES „LUPUSHEILSTATTE“
UND „I. OFFENTLICHES KINDERKRANKENINSTITUT“ DES
UNTER DEM HÖCHSTEN PROTEKTORATE DER DURCH-
LAUCHTIGSTEN FRAU ERZHERZOGIN MARIE VALERIE
STEHENDEN „WIENER WÄRMESTÜBEN- UND WOHL-
TÄTIGKEITSVEREIN“

27·28·29·NOVEMBER URANIA



PAVL POIRET IN WIEN

1. KINEMATOGRAPH · 2. CONFÉRENCE, GEHALTEN VON
PAVL POIRET · 3. VORFÜHRUNG SEINER NEUESTEN MODE
SCHÖPFUNGEN DURCH MANNEQUINS AUS POIRETS
ATELIER · PROMENADE DER MANNEQUINS IM ZUSCHAUER
RAUM · BEGINN ¼4 UHR NACHMITTAGS · PREISE DER
PLATZE: 25, 20, 15, 10 U. 5 KRONEN, LOGEN A 120 KRONEN
KARTENVERKAUF BEI ALLEN DAMEN DES KOMITEES
OBIGER VEREINE U. AN DER TAGESKASSE DER URANIA
I. ASPERNPLATZ, TELEPHON 23909 SOWIE BEI KEHLEN-
DORFER I. BEZIRK, KRUGERSTRASSE 3 · TELEPHON 6238

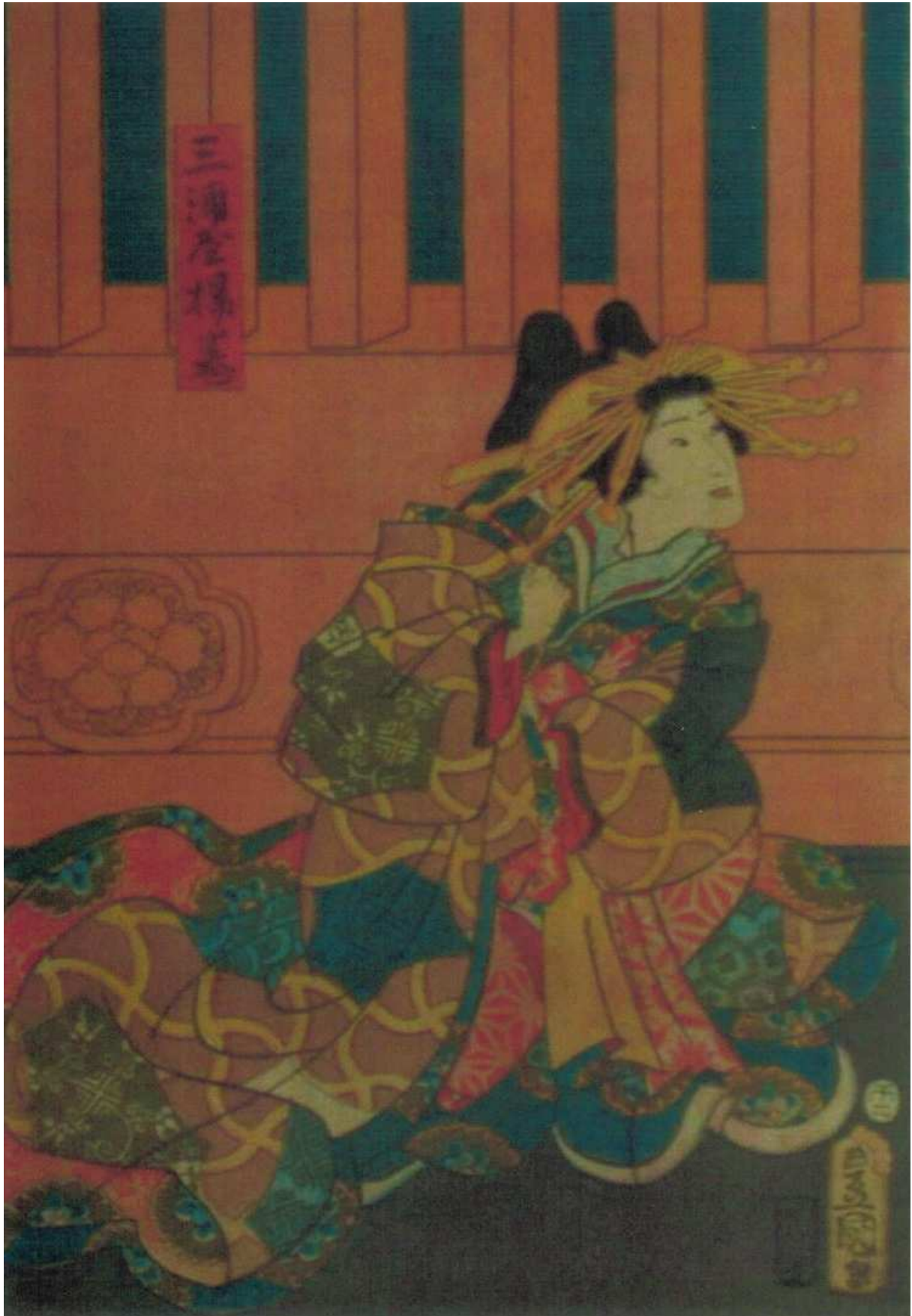
Bilde 41: Plakat for Poirrets motevisning i Wien



Bilde 42: Emilie Flöge i japansk inspirert kostyme, foto 1910



Bilde 43. Utagava Kunisada, *Skuespilleren Onoe Tamizō*, ca. 1815



Bilde 44: Tresnitt, Japan



Bilde 45: Postkort med tysk og hebraisk nyttårshilsen fra Wiener Werkstätte med stoffet „Blad“ av Martha Alber, 1910/1911



Bilde 46: Nō-maske "Vakker ung kvinne",

