

## Geschlechterasymmetrien der Wiener Moderne

Lisa FISCHER  
Universität Vienne, Autriche

*Wahrheit ist Feuer  
und Wahrheit reden heisst leuchten und brennen*  
Leopold Schefer

Die Wahrheit ist eine Frau. Es ist die nackte Wahrheit, die Gustav Klimt den Spiegel vorzuhalten scheint. Die Nuda Veritas wurde von ihrem Schöpfer nur abgebildet jedoch nicht erkannt. Wir lassen sie lebendig werden und mit ihren Augen das Vexierbild der Wiener Moderne in Bewegung setzen und halten. Dem Modell geben wir jene Betrachtung zurück, die der Meister mit dem männlichen Blick zu zerstören versuchte. Etwas von jener Wahrheit reden lassen, die den Bildern eigen ist, die hinter den Projektionen leuchten und brennen, und der Entschlüsselung ihrer Sprache warten. Die Wahrheit tritt in dem Moment aus dem Schatten ihres Mythos, in dem die auf sie projizierten Sehnsüchte und Ängste fassbar werden. Dann steht die Frau der Präsenz bereit. Das historische Gedächtnis ist gefordert, der Erinnerung ein neues Angebot zu machen. In aktuellen Interpretationen reflektieren sich Herrschaftsstrukturen. Im Blick darauf beginnen trübe Spiegel zu leuchten.

Die nackte Wahrheit ist die Tatsache, dass der weiblichen Selbstschöpfung der Wiener Moderne ein konsequenter männlicher Zerstörungsversuch gegenüberstand. Die Krise des Ichs war eine des männlichen Subjekts. Frauen wagten den Aufbruch zur Selbstfindung, drängten wie nie zuvor auf den Arbeitsmarkt und in männliche Kunstdomänen, wo sie als Konkurrentinnen gefährlich wurden. Auf politischer Ebene forderten sie

das Wahlrecht und den Zugang zur Bildung. Sie wurden damit Teil jener Umbruchstimmung und Krisenatmosphäre, die die fröhliche Apokalypse prägte.<sup>1</sup> Emanzipationsbestrebungen und Patriarchatskritik entwickelten sich zu einem wesentlichen Motor des kreativen Milieus des Fin de siècle, die Geschlechterfrage zu einem alles durchdringenden Thema. Die Konflikte zwischen Sein und Schein, zwischen Thanatos und Eros wurden auf der erotischen Kampfbühne verschärft akzentuiert und vorwärtsgetrieben.

Identitätskrise und Freiheitssuche waren jedoch keine Besonderheit der Jahrhundertwende, sondern bereits wesentliche Topoi des 19. Jahrhunderts. Durch die österreichische Kaiserin, Elisabeth, zeigten sie sich als symbolische Politik allgegenwärtig. In ihrem Kampf zwischen Selbstentäußerung und Selbstbehauptung präsentierte sich Elisabeths individuelle Unbeugsamkeit als Spiegel eines kollektiven weiblichen Selbstwertungsprozesses.<sup>2</sup> Leben und Sterben der Dichterkaiserin wurden gleichsam zur Kulisse, vor der sich das kreative Milieu der Wiener Moderne neu inszenierte. Die intellektuelle Spitzensportlerin, die anstatt als Landesmutter den Ehemann und Kaiser zu unterstützen, die selbstbestimmte Abwesenheit vom Hof vorzog, und ihre Pflichten verweigerte, machte an oberster Stelle des Staates unmissverständlich klar, dass die weiblichen Rollenzuschreibungen nicht mehr unwidersprochen blieben. An Elisabeth, der entrückten Schönen, entzündeten sich jedoch auch männliche Phantasien und Ängste. Nach ihrer Ermordung 1898 setzte in Wien vor allem unter den Künstlern ein regelrechter Elisabethkult ein. Die schlanke, androgyne Frau mutierte zum unerreichbaren, aber ständig ersehnten Ideal. Als ätherische Wesen wurden Frauen in den Köpfen sich zu Göttern stilisierenden Männer gleichsam Sinnbild neuer Weiblichkeit, hinter dem die reale Frau gezielt verschwand. Männliche Schöpfer versuchten ihre Ohnmachtsgefühle und Versagensängste durch die Kreation idealisierter Kunstwelten und neuer Weiblichkeitsmythen über die Beherrschung der Scheinwelt zu bändigen. Der Großteil der männlichen Repräsentanten der Moderne, ebenso wie die Vertreter des Jungendstils, die als Revolutionäre gegen die Väter angetreten waren, gaben sich selbst erstaunlich reaktionär, wenn es um das Geschlechterverhältnis ging.

Die Frau wurde als Madonna idealisiert, zum formbaren Mädchen degradiert, als praktische Muse funktionalisiert oder als Hure diffamiert. Weibliche Eigenständigkeiten wurden auf diese Weise entweder gezielt zerstört, oder für das männliche Kunstschaffen vereinnahmt. So verlangte Gustav Mahler in seinem Brautbrief von seiner musikalisch hochbegabten und komponierenden Verlobten Alma Schindler, dass sie als zukünftige Ehefrau aus Konkurrenzgründen das Komponieren aufgeben müsse. Er schrieb ihr: 'Du hast von nun an nur mehr einen Beruf: mich glücklich zu machen. Du musst Dich mir bedingungslos zu eigen geben, - die Gestaltung Deines zukünftigen Lebens in allen Einzelheiten innerlich von meinen Bedürfnissen abhängig machen, und nichts dafür wünschen als meine Liebe.'<sup>3</sup> Alma fügte sich und reüssierte anstatt als Komponistin als Muse berühmter Männer. Klimt, Kokoschka, Gropius und Werfel ermöglichten ihr, in einer typischen weiblichen Rolle, auf Kosten der eigenen künstlerischen Berühmtheit mitberühmt zu werden, und das männliche Genie zu fördern. Die Strategien, weibliche Kreativität zu behindern oder zu vereinnahmen, waren durchaus facettenreich und integraler Bestandteil, ja geradezu Voraussetzung männlicher Kreativität. Adolf Loos, der Architekturerneuerer schrieb an seine zukünftige Ehefrau, Lina, die er nur Mädi nannte, und die die Schauspielschule besuchte: 'Fall in Gottes Namen mit Pauken und Trompeten durch. Du brauchst die Bande nicht, aber ich brauche Dich.'<sup>4</sup> Lina Loos war jedoch erfolgreich. Sie wurde Schauspielerin und ließ sich nach zwei Jahren Ehe sogar von ihrem Mann scheiden. Sie wollte weder zur Kindfrau stilisiert noch von ihm in ein Kunstwerk transformiert werden. Sie bevorzugte es, selbst Künstlerin sein, und entzog sich damit radikal den männlichen Behinderungs- und Manipulationsversuchen. Sie bevorzugte die Freiheit. Der heimatlose Architekt, hatte durch die Heirat mit Lina nicht nur den Zutritt zum Bürgertum, sondern durch ihre Eltern, die das bekannte Caféhaus Casa Piccola führten, auch eine eigene Wohnung erhalten. Diese bewohnte er auch nach der Scheidung bis zu seinem Tod. Während Lina Loos in der Folge ihre eigene Karriere startete, und sich nicht mehr in die Fänge eines Pygmalion begab, blieb Loos seinem Prinzip des Jungbrunnens der Kindfrau treu. Er heiratete noch zweimal. Der Altersunterschied betrug bei der zweiten Frau bereits 29 Jahre und bei der dritten 34.<sup>5</sup>

Egon Friedell fasst die Einstellung seiner Künstlerkollegen Frauen gegenüber pointiert zusammen, wenn er sagt: 'Für den Denker und Künstler sind die Frauen nichts anderes als zufällige Anregungsmittel, die er geschickt benützt, um durch sie seinen geistigen Stoffwechsel zu steigern, vorübergehender Zündstoff, den er verbrennt, um durch ihn sein eigenes Feuer zu nähren. Er hat dabei zu den Frauen eigentlich überhaupt keine innere Beziehung. Sie sind für ihn dasselbe wie Alkohol, Nikotin, schwarzer Kaffee. Er braucht sie für den Moment, aber er verbraucht sie auch vollständig und restlos, und wenn sie ihm die notwendigen Kräfteauslöser verschafft haben, so existieren sie für ihn nicht mehr. Sie sind nur dazu da, um ihn reicher und stärker zu machen. Er schöpft aus ihnen nichts als sich selbst, seine eigene Kraft zu lieben und zu hassen, zu denken und zu gestalten.'<sup>6</sup>

Gustav Klimt reiht sich nahtlos in das männliche System der Antimoderne der Wiener Moderne ein. Sein Leben und seine Bilder geben den Beweis, Klimt selbst die Aufforderung zur Analyse: 'Wer über mich - als Künstler, der alleine betrachtenswert ist - etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus zu erkennen suchen, was ich bin und was ich will.'<sup>7</sup> Klimt, der sich als Vertreter des Gesamtkunstwerkes verstand, will mit dieser Aussage wider sein Konzept den Mann vom Künstler trennen, obwohl gerade dieser durch den Maler jene beredete Sprache spricht, die es zu hören gilt. Im Zusammenführen von Mensch und Werk erst wird das historische Gedächtnis geweckt und erhält jene Erinnerung, die es vor den Wiederholungszwängen des Vergessens schützt. Klimt war ein Meister der Trennung. Der Gesprächigkeit seiner Bilder steht jedoch ein geheimnisvolles Schweigen über seine Person entgegen. Wo er den männlichen Blick auf die Frau gekonnt in Szene setzt, trübt sich das Auge, wenn es um die Betrachtung der eigenen Person geht. Hier schweigen die Quellen. Damit gelingt es ihm, sich als Mensch und Mann aus den historischen und sozialen Kontexten zu lösen, in denen er sich nur als Künstler einzuschreiben gewillt ist. Als Genie in einsamer Mission, als Führer des heiligen Frühlings, des Ver Sacrum, folgt er antiken Traditionen, in denen nur der Meister berufen ist, mit einer Schar Auserwählter ein neues Gemeinwesen zu gründen.<sup>8</sup> Er stilisiert sich zum Apostel und wird im Volk Heiliger Petrus genannt.<sup>9</sup> Gekonnt schirmt er

jedoch sein privates Leben vom öffentlichen ab. Menschliches Versagen soll dem Ruf des Malgenies, Heiligen und Führers einer elitären Künstlergruppe keinen Abbruch tun. Erst bei seiner Verlassenschaft stellte sich heraus, dass er 14 uneheliche Kinder gezeugt hatte. Vier Mütter wurden abgefunden, für die übrigen wurde Verzicht geleistet.<sup>10</sup> Neben den idealisierten Kunstwelten also produziert der Mann Kinder, deren Realwelten jenseits goldener Ornamente angesiedelt waren. Bezeichnenderweise sind nur zwei kleine Gustavs durch die Quellen bekannt, die Mädchen jedoch namenlos geblieben. Bezeichnenderweise blieben auch die Mütter und Modelle seltsam stumm.

Klimts Kreativität ist abhängig von der Zuwendung von Frauen, ja geradezu Folge davon. Während Emilie Flöge, gut situierte Bürgerin und erfolgreiche Geschäftsfrau, als offizielle Begleiterin fungiert, nimmt sich Klimt die sozial benachteiligten Mädchen aus der Vorstadt nicht nur als Aktmodelle, sondern auch als Sexualobjekte. Hier realisiert er seine faunische Lust als Missbrauch am weiblichen Körper, mit dem Einverständnis der Frau, das die Not ihrer Herkunft und die Illusion der Liebe erzwingt. Maria Ucicka, das Wäschermädel aus Prag, war erst siebzehn, als er sie schwängerte.<sup>11</sup> Der kleine Gustav wurde später als Filmregisseur Ucicky durch seine Kollaboration mit den Nationalsozialisten berühmt. Das Verhältnis mit Maria Zimmermann könnte, ihrem Briefwechsel folgend, von 1899 bis 1903 gedauert haben. Während Klimt die Geliebte und die Söhne Gustav und Otto immerhin finanziell unterstützte, stand er den Malversuchen der Mutter, die er Kind nannte, äußerst hinderlich gegenüber. 'Ich glaube gerne, dass mit der Malerei nichts herauskommt – Du sollst Dich vor allem einmal ordentlich erholen, ordentlich schauen lernen, so fängt es ja an – es wird sich dann schon irgendwie und wo die Gelegenheit ergeben, mehr Zeit für die Malerei zu erübrigen.'<sup>12</sup> Schwer vorstellbar bleibt, wie die junge, alleinerziehende Mutter zwischen der Kinderpflege, den Bitten um Geld, und den emotionalen Verstrickungen zum Vater ihrer Söhne das zu Wege gebracht haben soll.

Die Rollenverteilung war klar festgelegt. Divide et impera. Die Winter und Wochentage verbrachte Klimt mit seinen Modellen im Atelier. Die Sonntage und den Sommer mit Emilie im Salzkammergut. Die 'Mizzis' der

Unterschicht, bei Schnitzler im 'süßen Mädel' als Individualität ausgelöscht und zum Klischee verklärt, bei Klimt als Modell in den Aktzeichnungen zum Sexualkörper reduziert und als kurzfristige Geliebte mit den Kindern alleine gelassen, werden getrennt von der platonischen Liebe Emilie, die er 'Midi' nennt. Spaltungen also zwischen den Mizzis und der Midi. Die einen, die ihn sinnlich reproduzieren und inspirieren, die andere, die ihn künstlerisch animiert, und emotional aufbaut wenn er seinen depressiven Anfällen zu erliegen glaubt. Seine zahlreichen Karten, manchmal zwei am Tag, geben ein beredtes Zeugnis vom männlichen Narzissmus, den ständigen Ängsten um seine Gesundheit und den schöpferischen Krisen, die er durch seine Berichte an die Freundin zu bannen versucht.<sup>13</sup> Daneben umwirbt er großbürgerliche Frauen. Während die Eroberungsversuche der jungen Alma Schindler, spätere Mahler, durch deren Eltern verhindert werden, existiert seit 1899 ein Verhältnis zu seiner Auftraggeberin Adele Bloch-Bauer.<sup>14</sup> Zwischen all diesen Frauen wird er täglich von der Mutter und den zwei unverheirateten Schwestern, bei denen er Zeit seines Lebens wohnt, versorgt. Sie richten ihm das Nachtmahl und räumen ihm die Lästigkeiten des Alltags aus dem Leben.<sup>15</sup>

Derart gehalten von weiblichen Sicherheitsankern entspannt sich Klimts künstlerisches Schaffen, das ohne diese vielfältigen Versorgungsstationen nicht denkbar wäre. Gleichzeitig gelangt er durch die Frauen aber auch zu einem Netzwerk sozialer Beziehungen, die sein ökonomisches Fortkommen unterstützen. Der aus armen Verhältnissen stammende Klimt erhält durch die Heirat seines Bruders mit Hermine Flöge Zutritt in die bürgerliche Welt. 1892 stirbt Klimts Vater. Im gleichen Jahr sein Bruder Ernst. Klimt wird zum Vormund seiner Nichte Helene bestellt. Als Onkel und Schwager avanciert er zum fixen Mitglied der Familie Flöge. Der Vater Flöge stirbt 1897. Klimt erhält als Mann vielfache Ersatzfunktionen in zwei väterlosen Familien, dem der Mutter und dem der 'Schwiegermutter'. Auch hier Doppelbesetzungen, diesmal in Form von Haushalten. Als Emilie 1904 zusammen mit ihren Schwestern den Modesalon in der Casa-Piccola in der Mariahilferstraße 1b eröffnet, entwickelt sich dieser unter ausschließlich weiblichen Händen bald zu einem erfolgreichen Unternehmen. Emilie war dabei nicht nur kreativer Mittelpunkt sondern auch Mannequin. Ihre breitangelegte Werbung mit

Modephotographien, die das Künstlersignet Klimts trugen und die sie in einschlägigen Zeitschriften publizierte, waren dem in der Öffentlichkeit durch den Skandal um die Fakultätsbilder angeschlagenen Ruf des Künstlers sicher nicht unförderlich. Ebenso war es Kolomann Moser durch das Geld seiner Frau Editha, einer geborenen Mautner Markhof, möglich, nach dem Skandal zwei Entwürfe für die 'Fakultätsbilder' anzukaufen.<sup>16</sup> Alma Mahler-Werfel öffnete ihm den Zugang zum Kreis von Gustav Mahler, und dies trotz der Tatsache, dass sie in ihrer Autobiographie über ihn sagte, dass 'er gewohnheitsmäßig mit menschlichen Empfindungen spielte.'<sup>17</sup> Serena Lederer, die er 1899 porträtierte, verschaffte ihm noch eine Reihe weiterer Aufträge.<sup>18</sup> Sie war es auch, die nach seinem Tod en bloc die gesamte Ausstellung sämtlicher Zeichnungen Klimts erwarb.<sup>19</sup> Berta Zuckerkandl schließlich, die Grande Dame des Wiener Salons, führte ihn mit Rodin zusammen, und war stets bemüht für den Künstler tatkräftig die Werbetrommel zu rühren.

Frauen umgaben Klimt in den unterschiedlichsten Funktionen und trugen maßgeblich zum kreativen Milieu und dessen Kunstproduktionen bei. Als Mäzenin, Mentorin, Mutter, Muse, oder als Lustobjekt. Klimt war sowohl als Mann als auch als Künstler von Frauen abhängig. Er benützte sie im Leben und missbrauchte sie im Werk, indem er ihre reale Vielfalt hinter einer uniformen Kunstfassade verschwinden ließ. Kein Wunder, dass seine größte Angst nach dem Schlaganfall war, dass er hilflos von Frauenhänden gepflegt werden würde.<sup>20</sup>

Emilie Flöge spielte wohl die vielfältigsten Rollen in Klimts Leben. Sie war in seine Geheimnisse eingeweiht und wusste sicher auch, dass er Syphilitiker war,<sup>21</sup> was ihre Beziehung zu einer platonischen gemacht haben dürfte. Emilie Flöge war ihm nicht nur wesentliche Gesprächspartnerin sondern zentrale Bezugsperson. Sie war ihm aber auch bei seinen Arbeiten behilflich. Als das Werk an den Skizzen für den Stoclet-Fries während seiner Sommermonate am Attersee wieder einmal stockte, stand Emilie Flöge um 5 Uhr früh auf und legte selbst Hand an. Klimts Kommentar: 'Ja Midi, du kannst das ja besser als ich.'<sup>22</sup> Emilie überragte Gustav körperlich ebenso wie die Kaiserin Elisabeth Franz Joseph. Aber sie scheint ihm auch in vielen anderen Belangen über den Kopf gewachsen zu sein. Es verwundert daher auch nicht, dass sie mit

Klimts Porträt, das er von ihr angefertigt hatte, nicht zufrieden war. Zur Selbstdarstellung bevorzugte sie in der Folge das photographische Atelier von Madame D'Ora, die ihre Persönlichkeit, im Gegensatz zu Klimt, wirklich dazustellen imstande.

Wie schwer sich Klimt in der Realität mit der Eigenständigkeit von Frauen getan haben muß, wenn er sie nicht für seine künstlerischen oder sexuellen Zwecke vereinnahmen konnte, beweist sich auch im Zusammenhang mit dem Porträt von Margarethe Stonborough-Wittgenstein. Margarethe war die Tochter eines reichen Industriellen-Patriarchen. Drei ihrer älteren Brüder begingen Selbstmord, der um sieben Jahre jüngere Ludwig wurde immer wieder von Depressionen heimgesucht. Die 1882 geborene Margarethe entwickelte sich zu einer imposanten Frau, bei der sich Schönheit mit Intellekt verbanden. 'Ihre Güte, ihr Verstand, ihre vielseitigen Begabungen, einschließlich ihrer Schönheit und ihrer Verachtung jeglicher Konvention' machten sie zu einer beeindruckenden Persönlichkeit.<sup>23</sup> Sie betrieb mathematische Studien, arbeitete in einem chemischen Labor in Zürich, zeichnete nach der Natur,<sup>24</sup> führte einen Salon und war allem Neuen gegenüber aufgeschlossen. Nicht zuletzt prägte sie ihren jüngeren Bruder intellektuell und war wesentlich an seiner Karriere als Philosoph beteiligt. Zudem hielt sie immer wieder die schützende Hand über ihn, wenn ihn Todesphantasien plagten. So übergab sie Ludwig, gleichsam als therapeutische Verordnung, zusammen mit dem Architekten Engelmann, die Durchführung für die Gestaltung ihres Wiener Stadtpalais. Das Porträt, das Klimt 1905 von ihr anfertigte, zeigt deutlich das Scheitern des Künstlers. An ihm hat er nur seine Männerphantasien dargestellt, nicht jedoch eine intelligent und selbstbewusste Frau. 'Klimt versuchte vergeblich, Margarethe zu einer fügsamen Gestalt in einem stilisierten Ambiente zu verharmlosen.'<sup>25</sup> Das Ergebnis zeigt Margarethe seltsam farblos. Nur der Kopf scheint Konturen aufzuweisen, die jedoch der tatsächlichen Schönheit nicht gerecht werden. Ein im Hintergrund, zwischen Hals und Gesicht eingefügtes weißes Rechteck, vollzieht eine Trennlinie zwischen Kopf und Körper. Derart enthauptet präsentiert sich eine Frau, die Klimt weder erotisieren, noch in ihrer Intellektualität darstellen konnte. Es verwundert nicht, dass Margarethe mit dem Ergebnis

so unzufrieden war, dass sie das Porträt trotz des hohen Preises auf den Speicher verbannte.<sup>26</sup>

Das Bild scheint gleichsam einen neuen Wendepunkt in den Darstellungsformen weiblicher Personen einzuleiten. In der folgenden goldene Phase verdeckt Klimt den Charakter der Frau endgültig. Er lässt ihn hinter idealisierten Formen verschwinden und wird zum Schöpfergott einer Scheinwelt. Verborgenen hinter vergoldeten Ornamenten verkommt der Eros zur Ikone,<sup>27</sup> und die Frau zum Abbild seiner Besessenheit. Im Kuss wird das Bild der Frau buchstäblich dem des Mannes eingeschrieben und dem Prinzip der Männlichkeit unterworfen.<sup>28</sup> Damit wird sie zur beherrschbaren Figur. Bei den Aktzeichnungen, die weitgehend vor der Öffentlichkeit verborgen geblieben sind, perpetuiert er den voyeuristischen Blick auf die Frau. In schnellen Strichen abgebildet, reduziert sie Klimt auf die Sexualität. Er malt sie als Körper, von dem, wie er sagt, „der Hintern schöner und intelligenter ist, als das Gesicht bei vielen anderen.“<sup>29</sup> Den über 4000 Zeichnungen stehen an die 222 gemalten Bilder gegenüber.<sup>30</sup> Spaltungen also auch zwischen den privaten Aktzeichnungen und der dort zum Lustsymbol reduzierten Frau und der öffentlich ausgestellten, stilisierten Ikone. Der gemeinsame Nenner beider jedoch bleibt die zerstörerische Variante einer Männerphantasie, die die Frau, zum Abbild reduziert, zu beherrschen trachtet. Unter dem Deckmantel der Erotisierung zeichnet Klimt jenen Objektcharakter der Weiblichkeit, durch den er sich vor ihrer Subjekthaftigkeit zu retten versucht. Damit ist er integraler Bestandteil des Systems jener Künstlerheroen des Fin de siècle, die die sozialen, politischen und persönlichen Konflikte in der Realwelt nicht lösen wollten, sich selbst zu Göttern stilisierten und in die Kreation von Kunstwelten flüchteten. Mit derartigen antimodernen Tendenzen ist das Labor der Moderne bis heute Versuchsstation geblieben. Dabei wird Klimt das was er war: Als Mensch narzisstisch und selbstgefällig, als Maler professionell konventionell. In der Kombination beider aber reproduzierte er durch seine Bilder eine Zeitströmung, die ihn mit vielen anderen verband. Derartige Männerphantasien sind damals wie heute Zeitgeist, deren Herrschaftsanspruch nur im Spiegelbild einer historischen Analyse zerbricht. Dann aber nimmt sich die Frau als Nuda

Veritas den ihr enteigneten Blick zurück und lässt ihre Wahrheit vor den gegenwärtigen Augen leuchten und brennen.  
Artikel publiziert in: Gustav Klimt und die Frauen, DuMont Verlag, 2000.

- 
- <sup>1</sup> Vgl. dazu: Lisa Fischer und Emil Brix, *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien 1997
- <sup>2</sup> Vgl. Lisa Fischer, *Schattenwürfe in die Zukunft, Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihrer Zeit*, Wien 1998
- <sup>3</sup> Françoise Giroud, *Alma Mahler, oder Die Kunst geliebt zu werden*, Paris 1989, S. 54f
- <sup>4</sup> Lisa Fischer, *Lina Loos, oder wenn die Muse sich selbst küsst*, Wien 1994, S. 81
- <sup>5</sup> Ebd. S. 102
- <sup>6</sup> Egon Friedell an Lina Loos. Autograph. Wiener Stadt und Landesbibliothek. Handschriftensammlung. I.N. 127.000, in: Lisa Fischer, *Lina Loos*, S. 23
- <sup>7</sup> Christian Nebehay, *Gustav Klimt*, Wien 1969, S. 40
- <sup>8</sup> Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt*, Köln 1989, S. 64
- <sup>9</sup> Berta Zuckerkandl, *Einiges über Gustav Klimt*, in: *Volkszeitung*, 6.2.1936
- <sup>10</sup> Christian Nebehay, *Die goldenen Sessel meines Vaters*, Wien 1983, S. 114
- <sup>11</sup> Susanna Partsch, *Gustav Klimt Maler der Frauen*, München 1994. Das Alter wird auf Grund des von Partsch angegebenen Geburtsdatums von Maria Ucicka angenommen. Da die Angaben über das Geburtsdatum des Sohnes Gustav zwischen 1898 und 1899 variieren kann sie jedoch auch achtzehn gewesen sein. S. 58
- <sup>12</sup> Christian Nebehay, *Gustav Klimt schreibt an eine Liebe*. In: *Mitteilungen der österreichischen Galerie*. Jg. 22/23, 1978/79. Nr. 66/67. S. 101-118. S. 107
- <sup>13</sup> Vgl. Wolfgang Georg Fischer, *Gustav Klimt und Emilie Flöge*, Wien 1987. S. 169-189
- <sup>14</sup> Susanna Partsch *Gustav Klimt*, 1994, S. 73
- <sup>15</sup> Rosa Poor-Lima, *Eine alte Wiener Künstlerfamilie. Das Erbe des Maler-Apostels Gustav Klimt*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 29. Dezember 1940
- <sup>16</sup> Christian Nebehay, *Gustav Klimt*, 1976, op. cit. S. 83, S. 156
- <sup>17</sup> Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt/Main 1960, S. 27
- <sup>18</sup> Christian Brandstätter, *Gustav Klimt und die Frauen*, Wien 1994, S. 54.
- <sup>19</sup> Christian Nebehay, *Gustav Klimt*, Wien 1969, op. cit., S. 143
- <sup>20</sup> Ebd. S. 287
- <sup>21</sup> Thomas Zaunschirm, *Der Mythos Klimt*, in: *Gegenwelten. Gustav Klimt Künstlerleben im Fin de siècle*. München 1996. Laut Zaunschirm beliegen dies unveröffentlichte Briefe zwischen Emilie und ihrer Mutter, die sich im Besitz von Alfred Weidinger befinden.

---

<sup>22</sup> Erinnerungen des ehemaligen Lehmädchens im 'Salon Flöge' Herta Wanke, in: Wolfgang Georg Fischer, Gustav Klimt und Emilie Flöge, op. cit. S. 197

<sup>23</sup> Thomas Zaunschirm, Gustav Klimt Margarethe Stonborough- Wittgenstein, Frankfurt/Main 1985, S. 53.

<sup>24</sup> Ebd. S. 54

<sup>25</sup> Ebd. S. 77

<sup>26</sup> Christian Nebehay, Klimt , 1969. op. cit. S. 270. nach einem Bericht des Sohnes Thomas Stonborough.

<sup>27</sup> Petra Renneke. Körper Eros und Tod, Gustav Klimt im Kontext der Ästhetik des Fin de siècle, Essen 1995, S. 178

<sup>28</sup> Gottfried, Fliedl, Gustav Klimt, Köln 1989, S. 118

<sup>29</sup> Arthur Roessler, Klimt und seine Modelle, Arbeiterzeitung 15. August 1953

<sup>30</sup> Christian Nebehay, Gustav Klimt , Wien, 1969, op. cit. S. 35