



Klimt

geïnspireerd door
Van Gogh, Rodin,
Matisse

Markus Fellingner, Edwin Becker, Lisa Smit, Renske Suijver (red.)
Stephanie Auer en Marian Bisanz-Prakken

Van Gogh Museum, Amsterdam
Belvedere, Wenen

TIJDSBEELD

De Weense kunst wakker geschud

DE LANGVERWACHTE
KOMST VAN
VERNIEUWENDE KUNST
UIT WEST-EUROPA

Lisa Smit, Renske Suijver
en Edwin Becker





34
Franz von Stuck
De zonde, 1893
Olieverf op doek, 53 × 31 cm
Muzeum Narodowe w Poznaniu
(Nationaal Museum in Poznań)



35
Gustav Klimt
Judith, 1901
Olieverf en bladgoud op doek,
84 × 42 cm
Belvedere, Wenen



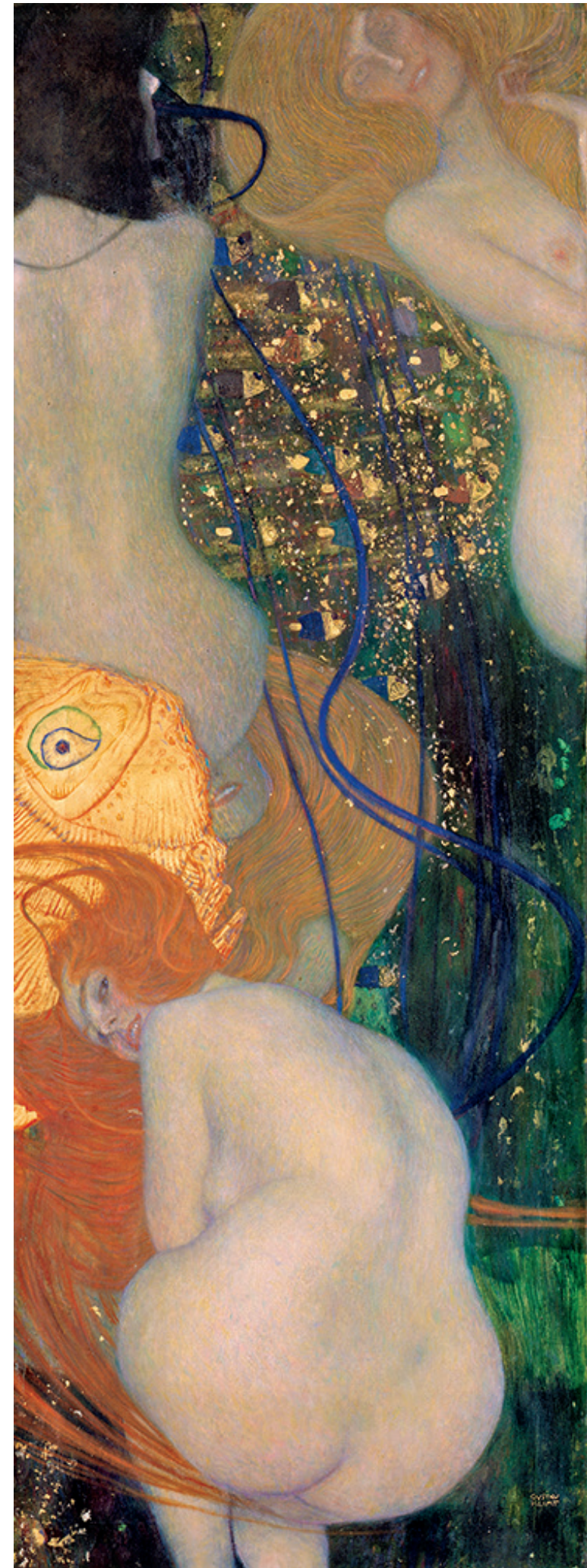
41
Auguste Rodin
Fugit Amor, ca. 1885
Marmer, 51 × 72 × 38 cm
Musée Rodin, Parijs



42
Auguste Rodin
Triomferende jeugd
(*Ouderdom en Jeugd*), 1894
Marmer, 54,5 × 47,5 × 34 cm
MAK – Museum für angewandte
Kunst, Wenen



43
Auguste Rodin
Danaïde (groot model), 1889
Gips, 30,2 × 64 × 43,2 cm
Musée Rodin, Parijs



44
Gustav Klimt
Goudvissen, 1901-1902
Olieverf en bladgoud op doek,
181 × 66,5 cm
Kunstmuseum Solothurn,
Dübi-Müller-Stiftung

schilderen. Hij concentreerde zich daarentegen op het oplossen van compositorische uitdagingen zoals het conflict tussen dieptewerking en beeldvlak, de ritmische ordening van lijnen en vlakken, het licht en zijn weerkaatsing op verschillende oppervlakken, en het aanpassen van de verfaanbreng bij de uiteenlopende opdrachten. Klimt sublimerde de natuur tot in het decoratieve toe. Dat strookte niet met de eis van neo-impressionisten zoals Georges Seurat en Paul Signac om voor de weergave van een landschap te werken op basis van een rigoureuus, natuurwetenschappelijk gefundeerd concept, maar hun systematiek kan Klimt wel hebben geïnspireerd bij het ontwikkelen van zijn eigen stijl. In een artikel in een nummer van het tijdschrift *Pan*, dat Klimt zeker kende, had Signac al in 1899 gewezen op de exemplarische kracht

van de neo-impressionistische werkwijze voor werken als die van Klimt: 'Licht, kleur en harmonie maximaliseren, dat is wat de neo-impressionisten willen en wat hun werkwijze hun biedt. Daardoor is hun techniek bijzonder geschikt voor decoratieve schilderijen. Zelfs hun kleinste werken zijn geen ezelschilderijen, maar een vorm van decoratieve kunst die past bij de beperkte omvang van moderne woonruimten.'⁴¹

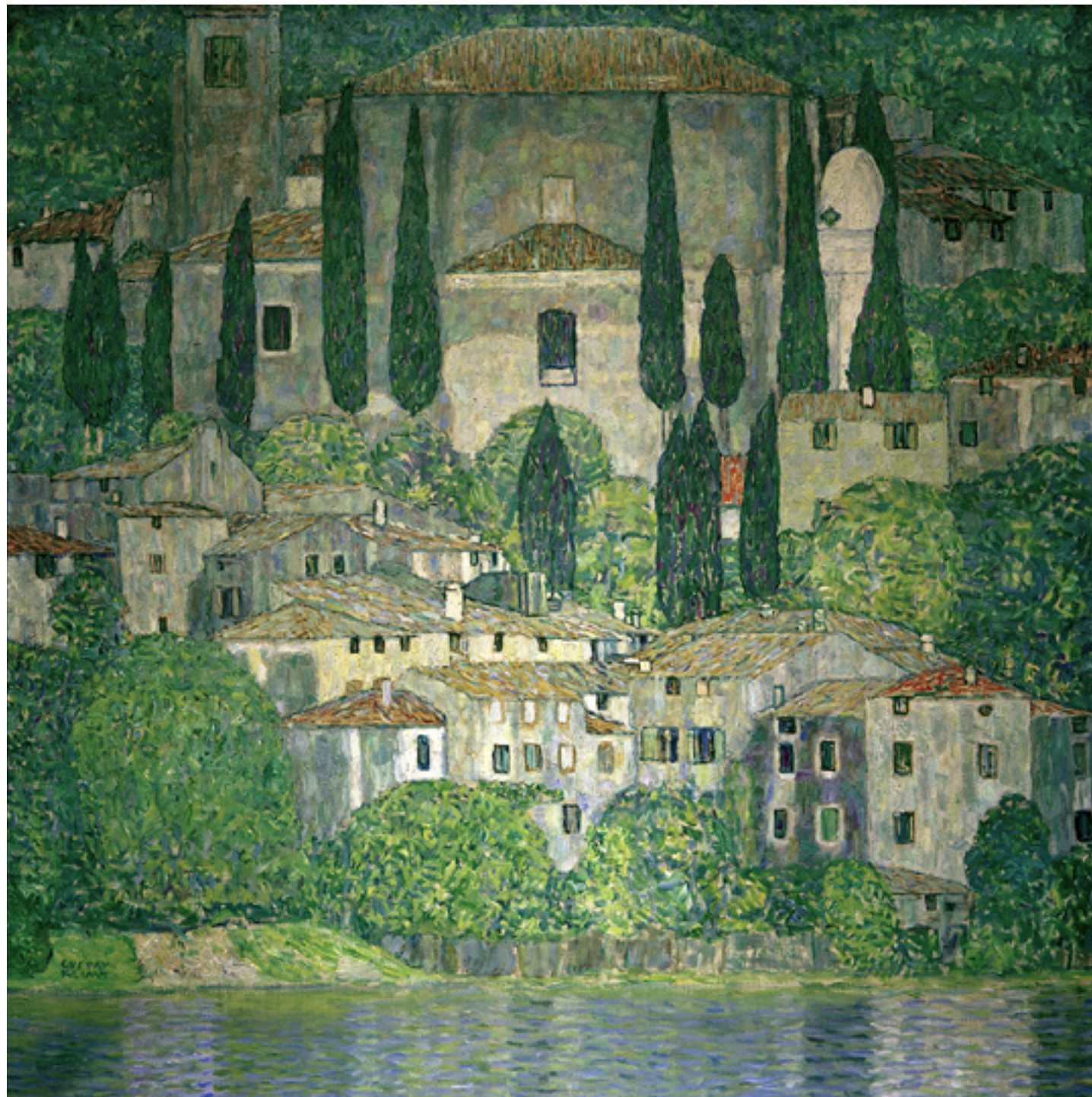
Als we kijken naar zijn schilderijen, had Klimt zo goed als geen belangstelling voor optische theorieën van kleursplitsing door een prisma. Wel bestudeerde hij zeker heel aandachtig de divisionistische techniek, waarbij kleuren elkaar aanvullen en versterken. *Fruitbomen*, een schilderij uit 1901 (afb. 62) bestaat al hoofdzakelijk uit zeer kleine naast en deels op elkaar aangebrachte



60
Claude Monet
De kerk van Varengeville,
grijs weer, 1882
 Olieverf op doek, 65,1 x 81,3 cm
 Speed Art Museum, Louisville,
 Kentucky



61
Gustav Klimt
Oever van een meer
met berken, 1901
 Olieverf op doek, 90 x 90 cm
 Privécollectie



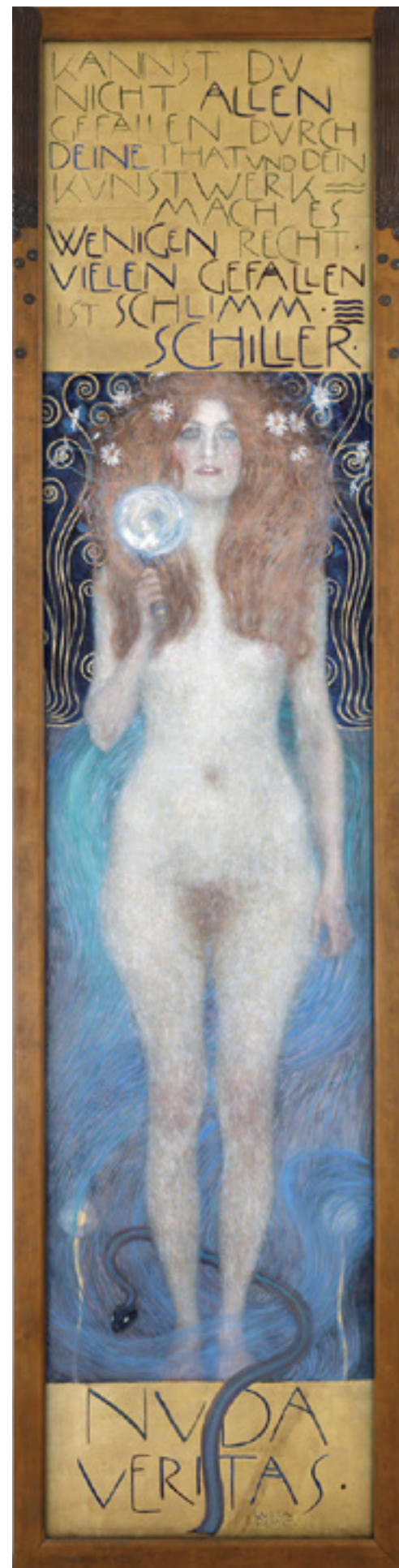
66
Gustav Klimt
Kerk in Cassone, 1913
Olieverf op doek, 110 × 110 cm
Privécollectie



67
Paul Cézanne
*Gezicht op L'Estaque en
het Château d'Iff, 1883-1885*
Olieverf op doek, 73 × 59,7 cm
Privécollectie, Verenigde Staten



91
Gustav Klimt
Nuda Veritas, ontwerp-tekening voor *Ver Sacrum*, 1898
 Potlood, pen en penseel in inkt op papier, 42,9 × 25,3 cm
 Wien Museum



92
Gustav Klimt
Nuda Veritas, 1899
 Olieverf op doek, 244 × 56,5 cm
 Österreichisches Theatermuseum, Wenen

met die titel uit hetzelfde jaar, 1899 (afb. 92), dat ook werd afgebeeld in *Ver Sacrum*, toont frontaal een staande naakte vrouwelijke figuur, die de mens een spiegel voorhoudt en een kunst zonder compromissen propageert (afb. 91).⁸

Khnopff: suggestieve betekenis

De figuren in de voorstellingen van Klimt kregen in de jaren 1890 meer en meer ziel. Van wezenlijke invloed op deze ontwikkeling was in de eerste plaats Fernand Khnopff, die door criticus Hevesi de Belgische ‘Ober-Mystiker’ werd genoemd. Khnopff oogstte veel lof met zijn deelname aan de allereerste expositie van de Secession in 1898 en zijn bekendheid werd met de uitgave van een aan hem gewijd nummer van *Ver Sacrum* nog vergroot.⁹ Khnopff oefende een grote aantrekkingskracht uit op Klimt. Zijn verfijnde techniek, waaruit een voorkeur voor een zachte, pastelachtige toets en subtiele kleurschakeringen sprak, in combinatie met de vervreemding en het mystieke karakter

van zijn werken, waren voor Klimt een enorme inspiratie.¹⁰ Khnopffs adagium over het bewust niet duiden van de betekenis van zijn werken was ook voor Klimts kunst van belang, de betekenis en de interpretatie moesten vooral aan de beschouwer worden overgelaten, zoals de criticus Emile Verhaeren als volgt verwoordde: ‘Hoe zou je het symbolisme kunnen definiëren? Je kunt hooguit proberen enkele tipjes van de sluier op te lichten en dan nog moet je beseffen hoe subjectief je ertegen aankijkt.’¹¹ Dat subjectivisme is de kern van hun beider kunst: je kunt hun werk niet sec beschrijven, je kunt alleen maar suggereren en hints geven, maar de betekenis blijft verborgen en versleuteld.

Net als Khnopff speelde Klimt met de begrippen dood en leven, of zoals Hevesi het zei: ‘Sculpturen worden bij hem mensen en mensen worden sculptuur...’¹² Dat is eveneens duidelijk zichtbaar in Khnopffs tekening *Een offer, op weg naar het ideaal* (1891) (afb. 93), die te zien was op de eerste Secessiontentoonstelling. De bleke androgyne



93
Fernand Khnopff
Het offer, op weg naar het ideaal, 1891
 Opgehoogde foto, 14,6 × 29,3 cm
 Hamburger Kunsthalle,
 Kupferstichkabinett



97
John Singer Sargent
Studie voor Madame Gautreau, ca. 1884
Olieverf op doek, 206,4 × 107,9 cm
Tate, Londen, aangeboden door Lord Duveen,
met steun van het Art Fund, 1925



98
Gustav Klimt
Portret van een dame, ca. 1893
Olieverf op doek, 168 × 84 cm
Belvedere, Wenen, langdurig
bruikleen uit een privécollectie
sinds 2013



129
**Margaret Macdonald
 Mackintosh**
 Geborduurde panelen,
 ca. 1902-1904
 Linnen panelen geborduurd
 met zijde- en metaaldraad in
 satijnsteek, met zijden galons,
 linten, zijden applicaties,
 glaskralen, goud geverfde
 vierkante linnen knopen,
 elk 177,2 x 41 cm
 The Glasgow School of Art

Hodlers monumentale werk *De uitverkorene* (afb. 130) vormde het uitgangspunt voor het boven een bloemenweide zwevende engelenkoor in de eindsce ne, die onder het motto 'Freude, sch ner G tterfunke' ('Vreugde, schitterende godenvonk') en 'Diesen Kuss der ganzen Welt' ('Deze kus aan de hele wereld') naar het laatste deel van Beethovens Negende verwijst.²⁵ De decoratieve kleurvlakken van de zingende en musicerende engelen waren Klimts antwoord op Hodlers ritmische schikking van in de openlucht zwevende engelgedaanten.²⁶

Klimt moet hiervoor zijn uitgegaan van een reproductie van het origineel, want in de Secession was dit pas te zien na de voltooiing van het *Beethovenfries*. Omdat Klingers centrale werk nog niet af was, moest de Beethoven tentoonstelling, die grotendeels klaar was, achter andere exposities verborgen worden. Zo ging het *Beethovenfries* een tijdlang schuil achter de wanden van de naar voren verschoven twaalfde tentoonstelling, die op 21 november 1901 haar deuren opende.²⁷ De bezoeker kon hier zijn ogen de kost geven aan *De uitverkorene*, Hodlers belichaming van de nieuwe monumentale kunst. En de representatieve keuze van werken van Toorop die er getoond werd, was een sensatie; het was Toorops tweede deelname aan een tentoonstelling van de Secession.²⁸



130
Ferdinand Hodler
De uitverkorene, 1893-1894
 Olieverf en tempera op doek,
 229 x 306,5 cm
 Kunstmuseum Bern



131
Gustav Klimt
Het ideale rijk
 Detail uit het *Beethovenfries*
 (afb. 122)



149
Gustav Klimt
Staande geliefden, studie voor
Vervulling in het Stocletfries,
1907-1908
Potlood op papier, 57,1 × 37,1 cm
Uit de nalatenschap van Richard L.
Grubman, courtesy of W&K –
Wienerroither & Kohlbacher,
Wenen



150
Gustav Klimt
De kus (Geliefden), 1908-1909
Olieverf, goud, zilver, platina,
lood, messing op doek,
180 × 180 cm
Belvedere, Wenen



153
Aubrey Beardsley
De pauwenrok, 1893 (ontwerp),
1906 (druk), lijncliché op Japans
papier, 35 × 26 cm
The British Library, Londen



154
Aubrey Beardsley
Het toilet van Salomé II,
1893 (ontwerp), 1906 (druk),
lijncliché op Japans papier,
35 × 26 cm
The British Library, Londen



155
Aubrey Beardsley
De beloning van de danseres,
1893 (ontwerp), 1906 (druk),
lijncliché op Japans papier,
35 × 26 cm
The British Library, Londen



156
Aubrey Beardsley
De climax, 1893 (ontwerp),
1906 (druk), lijncliché op Japans
papier, 35 × 26 cm
The British Library, Londen



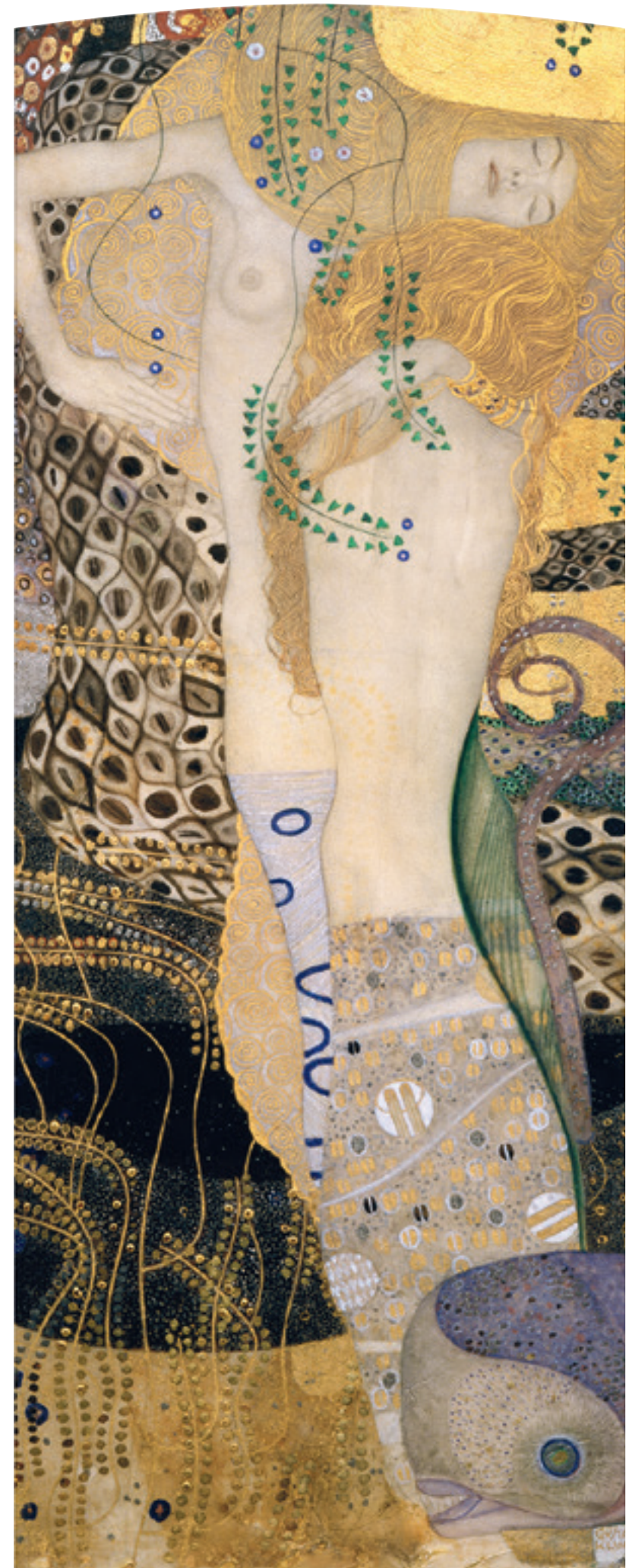
157
Gustav Klimt
Waternimfen (Zilvervissen),
ca. 1901-1903
Olieverf en bladgoud op doek, 82 × 52 cm
Albertina, Wenen, langdurig bruikleen
kunstcollectie Bank Austria



158
George Minne
Solidariteit, 1898
Brons, 66,5 × 66,5 × 27 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Stichting)



159
Gustav Klimt
*Twee liggende naakte vrouwen
in omhelzing*, studie voor
Waterslangen II, 1903-1904
Potlood op papier, 31,8 × 45,6 cm
Wien Museum



160
Gustav Klimt
Vriendinnen (Waterslangen I),
1904 (kleine aanvullingen in 1907)
WATERVERF, POTLOOD, GOUD EN
ZILVER OP PERKAMENT, 50 × 20 cm
Belvedere, Wenen



162
Gustav Klimt
Waterslangen II, 1904,
bewerkt 1906-1907
Olieverf op doek, 80 x 145 cm
Privécollectie, courtesy of
HomeArt

door slanke berkenstammen en is in de verte een donkere achtergrond zichtbaar. De lucht is niet in beeld gebracht, waardoor de landschappen een ondoordringbare en desolate sfeer uitstralen. Hierin verschillen ze van de berkengezichten van Schindler, waarin vaak een pad richting geeft. Ze doen qua sfeer veel meer denken aan Fernand Khnopffs stemmige landschappen en specifiek aan *Te Fosset. Onder de sparren* (1894) (afb. 164), een van de zeven werken die de Belgische kunstenaar inzond voor de tweede Secessiontentoonstelling in 1898.⁴ Het decembernummer van dat jaar van het tijdschrift *Ver Sacrum* was geheel gewijd aan Khnopff, ‘een schilder van het innerlijke leven’, dus zijn symbolistische kunst was indertijd alomtegenwoordig en de kunstenaar zelf zeer bekend.⁵

Het symbolisme was prominent aanwezig in de eerste jaren dat Klimt zich met de landschapsschilderkunst bezighield. *Op een ochtend bij de vijver* uit 1899 (afb. 167) is het eerste landschap in het voor Klimt zo typerende vierkant formaat. Karakteristiek is bovendien de reflectie van de bomen aan de rand van de hoge horizon, waardoor de nadruk meer op de weerspiegeling ligt dan op de natuur zelf. Klimts sfeervolle weergave van de vijverpartij, ook betiteld als ‘Unbewegtes Wasser’ (Stil water), is een verwijzing naar een landschap van Fernand Khnopff met dezelfde titel, dat ook op de Secession van 1898 werd geëxposeerd en veel aandacht kreeg (afb. 166).⁶

Zowel Klimt als Khnopff vermeed topografische verwijzingen ten gunste van een algemeen sfeerbeeld. Op Klimts schilderij fungeert het

wateroppervlak van de vijver als een spiegelvlak van het eigen innerlijk.⁷ Het in zichzelf gekeerd zijn wordt hier bovendien versterkt door de hoog in het beeldvlak geplaatste horizon. De blik van de beschouwer wordt automatisch gericht op het strakke, rimpelloze wateroppervlak van de vijver, dat ons uitdaagt om contact te leggen met onze binnenwereld.

Niet alleen Khnopff was voor Klimts verbeelding van de natuur een grote inspiratiebron, ook Franz von Stuck, de Münchense ‘schildervorst’ die regelmatig op exposities in Wenen was vertegenwoordigd, heeft zijn stempel gedrukt op Klimts landschappen. Naast allegorische thema’s voor Martin Gerlachs emblemenboek *Allegorien. Neue Folge* (1882), en werken als *Pallas Athene* (1898, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt) waren ook Stucks eigenzinnige en duistere landschappen van belang voor Klimt. De vroege landschappen van Stuck waren onder meer in 1892 in het Künstlerhaus te zien en in 1897 in Galerie Miethke. Een bijna onheilspellende en donkere stemming is bijvoorbeeld te vinden in Stucks *Avond aan het meer* (afb. 168). Ludwig Hevesi beschreef de geheimzinnige landschapsschilderijen van Stuck als volgt: ‘De poëzie van het ondefinieerbare houdt hem in de greep. (...) Het meest bevreemdend is hij wellicht als schilder van de schemering (...). Zijn vermenging van dag en nacht is zeer overtuigend.’⁸ De silhouetachtige vormen, de niet te herleiden locatie, de reflecties in het water en het tijdloze karakter van Stucks *Avond aan het meer* zijn nawijsbaar in Klimts vroege landschappen.



166
Fernand Khnopff
Stil water, 1894
Olieverf op doek, 53,5 × 114,5 cm
Belvedere, Wenen



167
Gustav Klimt
Op een ochtend bij de vijver, 1899
Olieverf op doek, 75,2 × 75,2 cm
Leopold Museum, Wenen



168
Franz von Stuck
Avond aan het meer, ca. 1891
Olieverf op karton, 35 × 42 cm
Museum Villa Stuck, München
(Zustiftung Ziersch, met steun van de Verein zur Förderung der Stiftung Villa Stuck e.V.)

Oostenrijkse zomers

Verreweg de populairste bestemming voor de zomerverblijven was het gebied rondom de Attersee, waar Klimt en de familie Flöge tussen 1900 en 1916 bijna elk jaar kwamen, eerst in Litzlberg, daarna in Kammer en tot slot in Weissenbach (afb. 6, 7). In een brief uit 1902 schreef hij over de start van zijn 'zeer overzichtelijke en tamelijk vaste' programma op zo'n dag: 'Ik sta vroeg op – meestal om zes uur, soms wat vroeger, soms wat later – bij mooi weer ga ik naar het bos vlakbij – ik schilder daar een klein beukenbos (in de zonneschijn) waarin ook wat naaldbomen staan, dat duurt tot acht uur, dan ontbijten we, daarna een duik in het meer, heel voorzichtig – en vervolgens weer wat schilderen, wanneer de zon schijnt een meer-gezicht, bij druilerig weer een landschap vanuit het raam van mijn kamer.'⁹



169
Akseli Gallen-Kallela
Gezicht op een meer, 1901
Olieverf op doek, 84 × 57 cm
Finnish National Gallery/
Ateneum Art Museum, Helsinki

Twee van zulke door Klimt genoemde zonnige meergezichten zijn bekend. Hevesi omschreef ze treffend als: 'Een (...) schilderij met alleen maar water van de Attersee, niets dan kleine, grijze en groene golven die in elkaar opgaan.'¹⁰ Het werk uit 1900 heeft een opvallend fel kleurenpalet van lila en turquoise, wat de daadwerkelijke tint van het water van de Attersee goed benadert (afb. 170). Het lichtbruine doek dat op meerdere plaatsen door de verflaag heen schijnt, versterkt de heldere toon van het schilderij. Daarnaast vertonen de kleuren en de sterke weerspiegeling van het zonlicht op het water verwantschap met werken van de Scandinavische kunstenaars Akseli Gallen-Kallela en Edvard Munch, die gelijktijdig met soortgelijke stijlmiddelen experimenteerden en van wie beiden aan het begin van de eeuw in Wenen werk geëxposeerd werd (afb. 169, 171). Specifiek enkele latere landschappen



170
Gustav Klimt
Aan de Attersee, 1900
Olieverf op doek, 80,2 × 80,2 cm
Leopold Museum, Wenen



171
Edvard Munch
Zomernacht aan het strand,
1902-1903
Olieverf op doek, 102,8 × 120 cm
Privécollectie



187
Gustav Klimt
Italiaans tuinlandschap, 1913
Olieverf op doek, 110 × 110 cm
Kunsthuis Zug, Stiftung
Sammlung Kamm

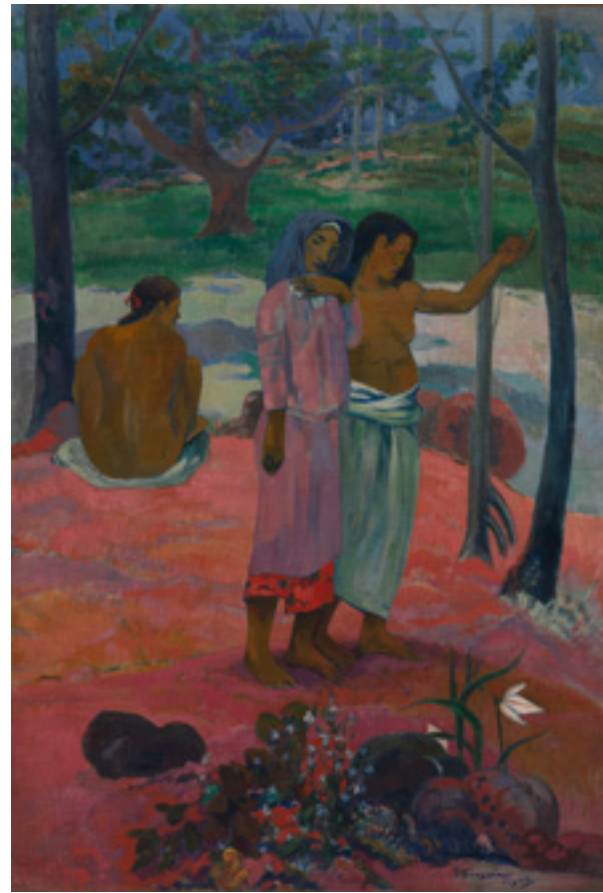


188
Vincent van Gogh
De tuin van Daubigny, 1890
Olieverf op doek, 51 × 51,2 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Stichting)

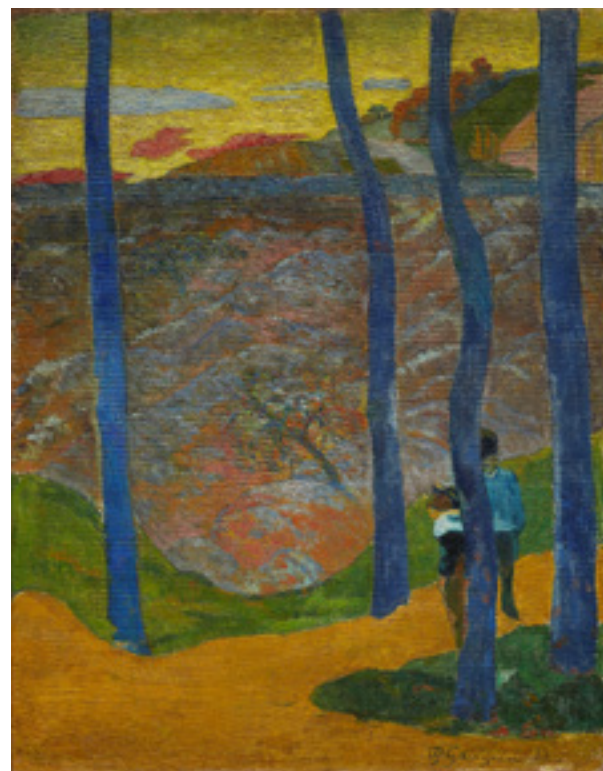
‘exotisch’ kleurgebruik met complementaire contrasten. Waarschijnlijk was het net de combinatie van verwante stijlkenmerken en het vernieuwende kleurgebruik van Gauguin die Klimt aantrok en voor zijn eigen kunst nieuwe perspectieven opende (afb. 197). Niet onvermeld mag blijven dat de sfeerbepalende kleurencombinatie roze, lila en rood in *Adele Bloch-Bauer II*, die meestal wordt teruggevoerd op Klimts kennismaking met de fauvisten, al aanwezig lijkt te zijn op een schilderij van Gauguin dat ook bij Miethke te zien was,¹¹ namelijk *De roep* (afb. 195).¹²

Synthese als stijlmiddel

Tijdgenoten wezen al op Klimts gevoeligheid voor nieuwe artistieke impulsen en op zijn uitzonderlijk vermogen om nieuwe stijlmidelen te integreren in zijn persoonlijke expressie. Tegelijkertijd grijpt Klimt voortdurend terug op bekende voorbeelden en koos hij consequent voor dezelfde thema's. Zijn vermogen om bekende voorbeelden te laten samengaan met nieuwe coloristische inzichten is duidelijk te herkennen in de late allegorieën *De dood* (1910-1911), *De maagd* (1913) en *De bruid* (afb. 199). De ingewikkelde mensenkluwens doen denken aan *Filosofie* (1900-1907) en *Geneeskunde* (1901-1907), twee van zijn zogeheten *Fakultätsbilder*. Tegelijkertijd wijzen bepaalde motieven in de drie genoemde werken op hernieuwde invloed van Jan Toorop, in het bijzonder van diens belangrijke werk *De drie bruiden* (1892-1893) (afb. 121).¹³ Maar voor de keuze van de stijlmidelen liet Klimt zich leiden door de recentste artistieke ontwikkelingen. Zo zijn de grove penseelvoering in de afgebakende, geornamenteerde vlakken, de opvallend hard aangebrachte zwarte contourlijnen en het gebruik van kleurcontrasten wellicht terug te voeren op zijn recente confrontatie met de werken van de fauvisten. Enkele jaren na de *Internationale*



195
Paul Gauguin
De roep, 1902
 Olieverf op doek, 131,3 × 89,5 cm
 The Cleveland Museum of Art;
 schenking van de Hanna Fund in 1943



196
Paul Gauguin
Blauwe bomen. Jouw beurt komt nog, mooie dame, 1888
 Olieverf op jute, 92 × 73 cm
 Ordrupgaard, Kopenhagen



197
Gustav Klimt
Danseres, 1916-1917
 Olieverf op doek, 180 × 90 cm
 Privécollectie, New York

Kunstschau Wien 1909 en zijn verblijf in Parijs in de herfst van 1909 kreeg Klimt op twee tentoonstellingen in Galerie Miethke de gelegenheid om kennis te maken met de recentste tendensen van de avant-garde: tijdens de expositie *Die Neue Kunst*, waar in 1913 werk te zien was van Matisse, Kees van Dongen, Maurice de Vlaminck en Van Gogh, en op een solotentoonstelling van André Derain (afb. 198) in de lente van 1914.¹⁴

In *De bruid* bereikt Klimt op deze manier een enorme expressiviteit, versterkt door het onvoltooide karakter van het werk. Ondanks de krachtige kleuren en de losse penseelvoering in zijn late oeuvre blijft Klimt in dit laatste schilderij van zijn groots opgezette allegorieën trouw aan zijn compositieprincipe: het gezicht en het naakte lichaam weergegeven op een naturalistische manier en met fijne penseelstreken.

Een ander goed voorbeeld van Klimts synthetiserende werkwijze is *Ria Munk op haar doodsbod* (afb. 202). Klimt verwerkte hierin John Everett Millais' *Ophelia* (afb. 200),¹⁵ dat hij kan hebben gezien in de National Gallery of British Art (het gebouw van de huidige Tate Britain) toen hij in 1906



198
André Derain
Bougival, ca. 1904
Olieverf op doek, 41,5 × 33,5 cm
Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre, collectie Olivier Senn. Schenking Hélène Senn-Foulds, 2004

in Londen was.¹⁶ Daartoe besloot hij waarschijnlijk vanwege de tragische zelfdoding van de geportretteerde. Terwijl bij Millais de naturalistische weergave van de natuur heel belangrijk was, stileerde Klimt de bloemen tot grof weergegeven kleurvlakken en omringde hij de dode met ritmisch aangebrachte contrastrijke kleurvlakken.

Horror vacui en arabesken: Klimt en de Nabis

Al op de impressionisttentoonstelling van 1903 kon Klimt kennismaken van de compositorische principes van de Nabis.¹⁷ Hij lijkt vooral inspiratie te hebben gevonden in het ruim vertegenwoordigde vroege werk van Edouard Vuillard, die in zijn interieurs (afb. 201) allerlei tapijt- en stofpatronen zo met elkaar combineerde dat er sprake lijkt te zijn van een horror vacui.¹⁸ Een dergelijke combinatie van ornamentale vlakken met uiteenlopende patronen is terug te vinden in Klimts *Danseres*, zijn *Portret van Eugenia Primavesi* (afb. 203), het *Portret van Friederike Maria Beer* en het onvoltooide *Portret van Ria Munk III*, waarin dezelfde losse picturale penseelvoering is te zien als bij Vuillard. Maar met de fauvistische kleurigheid van de patronen ging Klimt in zijn late portretten veel verder dan Vuillard, die het bij een gedempt, terughoudend palet hield. Met grove penseelstreken, die hier en daar de beeldrager in de compositie opnemen, tovert Klimt in het *Portret van Eugenia Primavesi* een sterk geabstraheerd bloementapijt tevoorschijn, dat zijn opvallende intensiteit dankt aan het gerichte gebruik van kleine, complementaire kleurvlakken.

Verder werkten zowel Klimt als de Nabis, in het bijzonder Pierre Bonnard, graag met arabeskeachtige lijnen. Die bepaalden niet alleen de houding (afb. 204) en de contouren van de kleding van de geportretteerde, maar zorgden ook voor een ritmische indeling met lichte en donkere vlakken. Deze compositorische principes zijn duidelijk



199
Gustav Klimt
De bruid, 1917-1918 (onvoltooid)
Olieverf en zwart krijt op doek,
165 × 191 cm
Klimt Foundation, Wenen

worden geïntroduceerd in de op regelmatige basis georganiseerde salon van de familie Stein, waar iedereen welkom was die een aanbeveling kon voorleggen.³⁷ Enkele van de ongeveer zeventig schilderijen van Matisse in die verzameling behoorden tot zijn belangrijkste werken. Een daarvan was *Vrouw met hoed*, een portret van zijn echtgenote (afb. 215). De gelijkwaardige behandeling van figuur en achtergrond in dit werk en het weglaten van schaduw en driedimensionaliteit strookten met Klimts compositieprincipes,³⁸ maar de vrije penseelvoering en het vrije gebruik van kleuren die losstonden van het onderwerp, waren voor hem volslagen nieuw. De inzichten die zijn bestudering van de postimpressionisten en de fauvisten hem hadden opgeleverd, werkte hij voor het eerst uit in geconcentreerde vorm in een portret uit 1912: *Adele Bloch-Bauer II* (afb. 217). Het overdadige gebruik van goud en van kleine geometrische decorelementen maakte plaats voor een nieuwe toepassing van kleuren en voor een naturalistisch decor van figuren en bloemen in een uit grote



215
Henri Matisse
Vrouw met hoed, 1905
Olieverf op doek, 80,7 × 59,7 cm
San Francisco Museum of
Modern Art, legaat Elise S. Haas

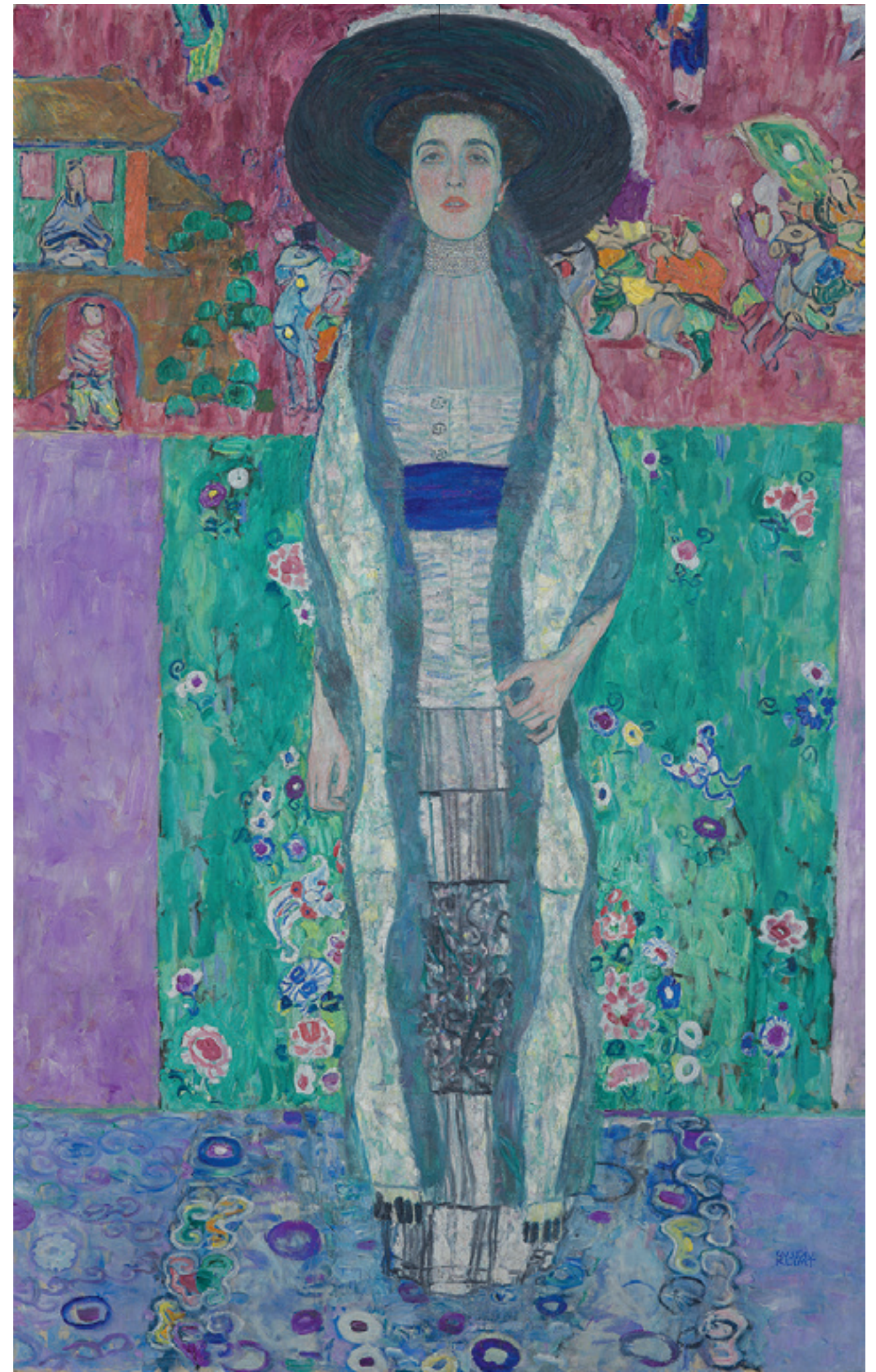
vlakken opgebouwde achtergrond. Er zijn opvallende gelijkenissen met het dominerende kleurenpalet en de streng geometrisch uitgewerkte achtergrond van Matisse' *Madame Matisse. De groene streep* (afb. 216) uit de collectie van Michael en Sarah Stein.

De streng frontale compositie en de horizontale vlakverdeling van de achtergrond met een ritmisch spel van ornamenten en arabesken in Matisse' *Meisje met groene ogen* (afb. 219) vertonen duidelijke parallellen met de portretopvatting van Klimt.³⁹ Vooral diens summiere behandeling van het ornament, de grove manier waarop de verf is aangebracht en het krachtiger kleurgebruik, bijvoorbeeld in het portret van *Johanna Staude*, doen aan Matisse denken. Tegelijk zijn de beperking van het palet tot enkele ongemengde kleuren, de monochrome achtergrond en de keuze voor een streng frontale halffiguur verrassend nauw verwant met *Vrouw met groen collier* (afb. 220) van Kees van Dongen. Van hem had Klimt werk gezien op de Salon d'automne van 1909 in Parijs.⁴⁰



216
Henri Matisse
Madame Matisse.
De groene streep, 1905
Olieverf op doek, 40,5 × 32,5 cm
SMK – Statens Museum for Kunst,
Kopenhagen

→
217
Gustav Klimt
Portret van Adele Bloch-Bauer II, 1912
Olieverf op doek, 191 × 120 cm
Privécollectie, courtesy of HomeArt





218
Gustav Klimt
Johanna Staude,
1917-1918
Olieverf op doek, 70 x 50 cm
Belvedere, Wenen



219
Henri Matisse
Meisje met groene ogen, 1908
Olieverf op doek, 66,4 x 50,8 cm
San Francisco Museum of Modern
Art, legaat Harriet Lane Levy