



GUSTAV KLIMT 150 JAHRE

Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger

Inhalt

Gustav Klimt und das Belvedere Agnes Husslein-Arco	7
Genial, umstritten, berühmt, unterschätzt – Klimt-Rezeption und Publikationsgenese im Wandel Christina Bachl-Hofmann und Dagmar Diernberger	11
Gustav Klimt im Belvedere – Vergangenheit und Gegenwart Markus Fellingner (MF), Michaela Seiser (MS), Alfred Weidinger (AW) und Eva Winkler (EW)	31
»Liebe Emilie! An meine Kleine ...« (Liebes-)Briefe von Gustav Klimt an Emilie Flöge, 1895–1899 Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger	281
Vision »Salome« Alfred Weidinger	292
Gustav Klimts »Braut« Alfred Weidinger	297
Egon Schiele: Wassergeister Markus Fellingner	300
Der Beethovenfries von Gustav Klimt Eine Chronologie 1900–1999 Stefan Lehner (bis 1903) und Katinka Gratzner-Baumgärtner (ab 1904)	305
Werkliste – Ausstellung	321
Autorinnen und Autoren	358
Impressum und Bildnachweis	360



Gustav Klimt und das Belvedere

Agnes Husslein-Arco

Gustav Klimt und das Belvedere werden weltweit als untrennbare Einheit verstanden. Die Hintergründe dafür sind vielfältig, gründen aber im Wesentlichen auf der Tatsache dass das Belvedere bzw. seine Vorgänger Moderne Galerie und k. k. Österreichische Staatsgalerie als Ort für die zeitgenössische österreichische Kunst auf eine Initiative von Carl Moll und Gustav Klimt zurückzuführen ist. Der Ruf nach einer derartigen Institution war bereits kurz nach der Revolution von 1848 zu vernehmen, dennoch konnte das Museum erst 1903 in der ehem. Sommerresidenz des Prinzen Eugen am Rennweg eröffnet werden.¹ Als Mitglied des Kunstrates stellte Moll gemeinsam mit Chlumetzky 1900 einen Antrag, der formell die Gründung einer Modernen Galerie forderte. Dieser wurde auch tatsächlich angenommen und ein Subkomitee gebildet, dem wiederum Moll angehörte. Carl Molls Engagement, die Werke internationaler, bedeutender Zeitgenossen nach

Wien zu holen zeigte sich unter anderem darin, dass er einem Kreis von Secessionisten um Klimt angehörte, die dem Staat im Hinblick auf die Moderne Galerie eine Reihe von Bildern und Plastiken schenkten, darunter van Goghs Ebene von Anvers von 1890. „Die Kunstentwicklung unserer Zeit findet ihre wertvollsten Stützpunkte in der Institution öffentlicher Galerien, in der staatlichen Kunstpflege. Paris besitzt neben den historischen Sammlungen des Louvre im Musée du Luxembourg eine imposante Vereinigung der Meisterwerke der Jetztzeit. Berlin hat seine Nationalgalerien, München neben der Alten die Neue Pinakothek, Hamburg seine Kunsthalle, jede Stadt Deutschlands sein Museum, seine internationale Sammlung von Kunstwerken unserer Zeit. Wien entbehrt dieser wichtigsten Grundlage für sein Kunstleben. Die Gemäldegalerie des allerhöchsten Kaiserhauses trägt einen fast ausschließlich historischen Charakter, eine staatliche Galerie besitzen wir nicht.“²

Zum Zeitpunkt der Eröffnung der Modernen Galerie am 7. Mai 1903 befanden sich bereits drei Gemälde von Gustav Klimt in der Sammlung. Die in St. Agatha entstandene Landschaft *Nach dem Regen* (Kat.-Nr. 13) wurde als erstes Klimt-Gemälde nach dessen Ausstellung in der Secession im xx 1900 erworben. Als nächstes folgte 1901 der Ankauf des Gemäldes *Am Attersee* (Kat.-Nr. 47), das nach einem dubios anmutenden Tauschgeschäft 1923³ die Sammlung wieder verließ. Schließlich verzeichnet der Katalog der ersten Ausstellung der Modernen Galerie das Porträt des Schauspielers *Josef Lewinsky* (Kat.-Nr. 6), ein 1895 entstandenes Gemälde, das 1902 von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien als Gegenleistung für eine Subvention der Sammlung überlassen wurde. Der Rezensent der *Die Zeit* bemerkte in seinem Bericht vom Vortag der Eröffnung der Modernen Galerie „in der Säleflucht rechts vom Vestibule“ u.a. „Klimt's aparten *Attersee* und *Lewinsky*“.⁴

Am 1. April 1915 erhielt die 1909 in k. k. Österreichische Staatsgalerie umbenannte museale Institution mit Franz Martin Haberditzl ihren ersten Direktor. Obwohl Haberditzls Direktion durch permanenten Geldmangel gekennzeichnet war, konnte er spektakuläre Neuerwerbungen tätigen. So gelang es ihm, Adele Bloch-Bauer davon zu überzeugen, alle sechs in ihrem Besitz befindlichen Gemälde von Gustav Klimt (xxx) der Staatsgalerie zu versprechen. Ankauf von Zeichnungen direkt von Klimt. Ging auf die Künstler zu, war mit ihnen befreundet uns konnte so den chronischen Geldmangel in gewisser Hinsicht mit geschicktem Taktieren überwinden.

1919 griff Carl Moll erneut in die Geschicke der Modernen Galerie ein. Im Zuge der Neuordnung der Museen im Unterrichtsministerium eingerichtet wurde.⁵ Am 14. Februar 1919 erhielt die Österreichische Staatsgalerie von den Erben Klimts eine Zuwendung von 37 Studien für das Fakultätsbild *Medizin* (Abb. S. xx), das nach dem Tod von Koloman Moser, der dieses Monumentalgemälde eignete, mit der finanziellen Unterstützung von xxx für die Staatsgalerie erworben wurde. Die Auswahl der gezeichneten Studien dürfte der Kunsthändler Gustav Nebehay besorgt haben.

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs legte der u.a. für die Neuordnung der Museums-Bestände nach der Integration der Hof- bzw. der habsburgischen Privatsammlungen zuständige Kunsthistoriker Hans Tietze dem Unterrichtsministerium ein Memorandum vor, welches sich mit der Neuordnung der Museen beschäftigte und die Einrichtung einer Kommission vorschlug. Waren seine strategischen Überlegungen und Zusammenführungen von Sammlungsteilen in vielfacher Hinsicht wegweisend stellte sich die Entscheidung der Trennung künstlerischer Medien als nachträglich falsch heraus. So erhielt die Albertina ab 1923 1.100 Handzeichnungen und Aquarellen, darunter sämtliche Klimt-Zeichnungen aus der Österreichischen Staatsgalerie. Haberdlitz war entschieden gegen diese Entscheidung doch konnte er sich gegen die Vorgangsweise des Beamten nicht hinwegsetzen.⁶

Am 5. Juni 1929 wurde die Moderne Galerie – der Name bezeichnete nunmehr die Abteilung Gegenwartskunst – in der Orangerie des Belvedere neu eröffnet, im davor liegenden Kammergarten wurden die zeitgenössischen Bronzen aufgestellt.

Einer der schmerzlichsten Verluste für den Bestand an Werken Gustav Klimts entstand durch Brandlegung des Schloss Immendorf in Niederösterreich durch ein SS-Sprengkommando am 8. Mai 1945, der neben dem Belvedere-Gemälde *Medizin* (Kat.-Nr. 44) auch die dort eingelagerten, beschlagnahmten Kunstwerke der Sammlung von August Lederer (die Fakultätsbilder *Jurisprudenz* und *Philosophie* sowie dazu gehörenden gemalten Kompositionsentwürfe, aus dem Musikzimmer von Nikolaus Dumba die beiden Supraportenbilder *Musik II* und *Schubert am Klavier, Zug der Toten, Goldener Apfelbaum, Bauerngarten mit Kreuzifix, Malcesine am Gardasee, Wally, Freundinnen II, Gartenweg mit Hühnern* sowie *Leda* und *Gastein*) zum Opfer fielen.

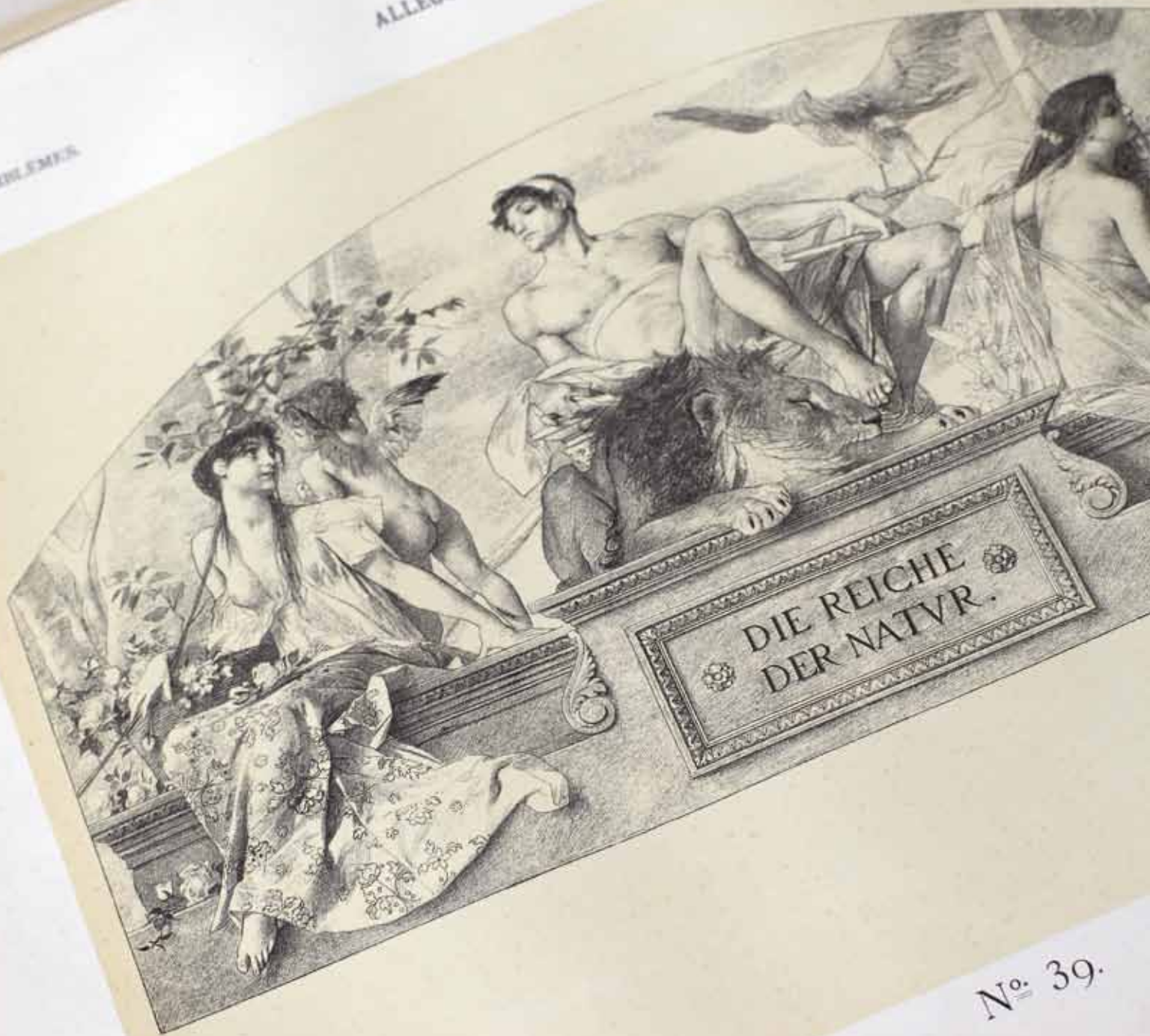
Die Österreichische Galerie Belvedere hat nach Untersuchung der Provenienz ihrer Bestände in den Jahren 2001 und 2004 fünf Gemälde Gustav Klimts nach dem österreichischen Restitutionsgesetz an die Erben der enteigneten Familien zurückgegeben: *Apfelbaum II* (2001 an die Erben nach Nora Stiasny), *Dame mit Federboa* (2001 an die Erben nach Hermine Lasus), *Bauernhaus mit Birken* (2001 an die Erben nach Hermine Lasus), *Landhaus am Attersee* (2001 an die Erben nach Jenny Steiner) und *Bildnis einer Dame* (2004 an die Erben nach Bernhard Altmann). Weitere fünf Gemälde wurde 2006 an die Erben von Ferdinand Bloch-Bauer, u.a. Maria Altmann, zurückgestellt: *Adele Bloch-Bauer I* (1907), *Adele Bloch-Bauer II* (1912), *Buchenwald/Birkenwald* (1903), *Apfelbaum I* (1912) und *Häuser in Unterach am Attersee* (um 1916). Da die Republik Österreich ein Vorkaufsrecht besaß, wurde darüber diskutiert, ob und aus welchen Mitteln die auf über 200 Millionen Euro geschätzten Gemälde von der Erbgemeinschaft um Maria Altmann zurückgekauft werden sollten, um sie weiterhin im Belvedere ausstellen zu können. Als Angebot der Rechtsanwälte von Maria Altmann an die Republik wurde letztlich ein Kaufpreis von 300 Millionen Dollar genannt. Nach einer parlamentarischen Debatte am 2. Februar 2006 beschloss die österreichische Regierung auf das Vorkaufsrecht zu verzichten. Daraufhin erfolgte die Rückgabe der Gemälde.

Trotz der zahlreichen Verluste, die die Klimt-Sammlung des Belvedere durch die Restititionen zu verzeichnen hatte, erfreut sich das Belvedere genau 150 Jahre nach dem Tod von Gustav Klimt 2012 über den bedeutendsten Sammlungszuwachs in der Geschichte der Zweiten Republik Österreichs: Zwei Bilder von Gustav Klimt gingen in die Sammlung des Museums über. Bei den Gemälden handelt es sich um die Werke *Sonnenblume* (1907) und *Familie* (1909/10). Sie waren im Besitz des 2010 verstorbenen Wiener Kunstsammlers Peter Parzer, der kinderlos starb und seine Sammlung in testamentarischen Verfügungen der Republik bzw. dem Belvedere hinterlassen hat.

Zuletzt möchte ich aber noch besonders darauf hinweisen, dass sich Dank der großzügigen Geste einer Privatperson das monumentale Gemälde *Braut* seit 1971 als Leihgabe im Belvedere befindet und eine wesentliche Lücke der Klimt-Sammlung des Belvedere füllt.

Erstmals in der Geschichte eines österreichischen Bundesmuseums wird das iPad integrativer Bestandteil einer Ausstellung. Da Gustav Klimt selten und äußerst ungerne verreiste, kommt den wenigen Orten an denen er verweilte eine umso größere Bedeutung zu. Mit den auf den iPads laufenden Apps gelingt vor den Gemälden mühelos die Verortung mit den topographischen Gegebenheiten von Klimts Reisezielen ebenso wie das räumliche Erlebnis seiner persönlichen Lebensbereiche sowie der Gebäude, in denen oder für die Gustav Klimt Kunst geschaffen hat. Als eines der wesentlichsten Hilfsmittel für den Ausstellungsbesucher wie für jeden an Klimt Interessierten wird die geomediale Gustav Klimt-World-Map auf der Basis eines Google Map API zum download bereitgestellt und bietet damit dem Nutzer ein neuartiges, kontinuierliches Rezeptionserlebnis, das weit über den Ausstellungs- und Museumsbesuch hinausführt.

- 1 Barbara Sauer, Der lange Weg zur Modernen Galerie in Wien, Diplomarbeit, Wien 2008.
- 2 Carl Moll an Wilhelm Ritter von Hartel, am 12. April 1901, Archiv der Genossenschaft Bildender Künstler Wiens, zitiert nach Mlnarik, S. 38.
- 3 Siehe dazu Kat.-Nr. 47, S. 126.
- 4 Wiener Kunstwanderungen. Moderne Galerie, in: Die Zeit, Wien, 6. Mai 1903, S. 4.
- 5 Verena Perlhefer, Eine „Einleuchtende Einheitlichkeit“? Hans Tietze und die Museumsreform von 1919. in: Belvedere 1/2001. (Wien 2001). S. 60–73; S. 62 Näheres zu Aufgaben und Auswirkungen dieser Kommission im Kapitel 7.5.3.
- 6 Ein Zeichen seines Kampfes gegen die entschiedene Vorgangsweise von Tietze veranschaulicht die kurz vor der physischen Übertragung der Zeichnungen an die Albertina herausgegebene Publikation: Franz Martin Haberditzl, Bruno Grimschitz (Hg.), Handzeichnungen und Aquarelle der Österreichischen Galerie. 50 Lichtdrucke. Wien/Berlin/Leipzig/München 1922.



Les régnes de la nature.

Genial, umstritten, berühmt, unterschätzt – Klimt-Rezeption und Publikationsgenese im Wandel

Christina Bachl-Hofmann und Dagmar Diernberger

Anders als vielen seiner Künstlerkollegen waren Gustav Klimt schon in seiner Jugend künstlerische Erfolge beschert. Die am Beginn seiner Karriere vorhandene Akzeptanz des Publikums ersparte ihm finanzielle Nöte, und er verdiente mit seiner großen künstlerischen Gabe so gut, dass er in der Lage war, auch seine Familie, Eltern und Geschwister großzügig finanziell zu unterstützen. Die Journalistin Berta Zuckerkanndl fand im Jahr 1904 treffende Worte zu Klimts Lebensweg: »Der Beginn von Klimts künstlerischer Laufbahn liess die Kämpfe nicht ahnen, welche seine spätere Entwicklung begleiten sollten. Seine Anfänge waren leicht und von glücklichen Zufällen erheitert [...] Wäre Klimt an diesem Punkte seines Schaffens stehen geblieben, hätte er keine innere Wandlung erlitten, er wäre gewiss heute reich an äußeren Ehren und an Gütern [...] Klimt war aus anderem Stoff. Nichts konnte die innere Unruhe seiner Künstlerseele dämpfen.«¹

Seine künstlerische Ausbildung erwarb Klimt an der Wiener k. k. Kunstgewerbeschule, wo er seinen Freund und langjährigen Wegbegleiter Franz Matsch kennenlernte – beide wurden intensiv von ihrem Lehrer Ferdinand Laufberger gefördert, der ihnen ab dem Jahr 1879 erste Ausstattungsaufträge verschaffte und sie auch dem Architektenduo Hermann Helmer und Ferdinand Fellner weiterempfahl.² Gemeinsam mit Klimts jüngerem Bruder Ernst waren die jungen Künstler ab dem Jahr 1881 unter dem Namen »Künstler-Compagnie« tätig, im Rahmen derer sie in den nächsten zwölf Jahren unter anderem für Helmer und Fellner eine große Zahl von gut dotierten Dekorationsmalereien und Ausstattungsaufträgen in Schlössern, Theatern und öffentlichen Gebäuden ausführten.³ Im Jahr 1882 – Klimt war damals gerade einmal 20 Jahre alt – erhielt die Künstler-Compagnie den Auftrag für die Gestaltung des Deckenfreskos und des Theatervorhangs des Stadttheaters Liberec. Hierfür ist die Bezahlung eines Honorars von 1800 Gulden für die drei jungen Künstler belegt,⁴ was im Jahr 2012 einem Betrag von ca. 18 500 Euro entspräche,⁵ eine vor allem für damalige Verhältnisse überaus gute Entlohnung. Zum Vergleich: Um dieselbe Zeit erhielt ein Facharbeiter einen Monatslohn von 40 Gulden.⁶

Neben diesen dekorativen Aufträgen bot sich der Künstler-Compagnie die Möglichkeit, an dem im Verlag Gerlach und Schenk ab 1882 in mehreren Lieferungen erschienenen Vorlagenwerk *Allegorien und Embleme*⁷ mitzuarbeiten. Zeitgenössische Künstler stellten darin die verschiedensten allegorischen Begriffe nach ihrer Auffassung dar, ebenso wurden zum Teil historische gewerbliche Zunftwappen und Embleme nach alten Vorlagen oder neuen Entwürfen präsentiert. Neben den Brüdern Gustav und Ernst Klimt waren Künstler wie Franz Matsch, Max Klinger, Franz von Stuck und Hermann von Kaulbach an der Erstellung dieses Werks beteiligt (Abb. 1).

Im Lauf der Jahre wuchs der Bekanntheitsgrad Klimts stetig, die Künstler-Compagnie genoss einen immer besseren Ruf und erhielt für ihre Werke hervorragende Kritiken⁸ wie auch Preise und öffentliche Anerkennung. Nach Beendigung des ersten Großprojekts in Wien im Jahr 1888 – der Ausstattung der Treppenhäuser des neuen Burgtheaters – wurde der Künstler-Compagnie vom Kaiser das Goldene Verdienstzeichen mit der Krone verliehen,⁹ 1890 erhielt Klimt für seine Gouache *Der Zuschauerraum des alten Burgtheaters*¹⁰ als erster Künstler den Kaiserpreis von 400 Gulden.

Im selben Jahr wurde die Künstler-Compagnie mit der Gestaltung des Gemäldezyklus im Stiegenhaus des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums in Wien (heute Kunsthistorisches Museum) beauftragt. Das Projekt war so erfolgreich und fand so großen Gefallen, dass die Brüder Klimt und Franz Matsch im selben Jahr in das Künstlerhaus aufgenommen wurden. Ein Jahr später publizierte Albert Ilg im Verlag Anton Schroll einen Prachtband über die Zwickelbilder im

Abb. 1: Gustav Klimt, *Die Reiche der Natur* in *Allegorien und Embleme*, Wien 1882

k. k. kunsthistorischen Hofmuseum.¹¹ Sowohl Gustav Klimt als auch Franz Matsch waren daraufhin für eine Professur im Gespräch, die letztlich allerdings nur Matsch erhielt.¹²

Nach dem Tod Ernst Klimts im Jahr 1892 löste sich die Compagnie langsam auf, Gustav Klimt suchte neue Wege und führte in den folgenden Jahren ein eher zurückgezogenes Leben. Während dieser Zeit arbeitete er unter anderem an der Ausstattung eines Musikzimmers für Nikolaus Dumba, das er 1899 vollendete. Dafür schuf Klimt auch zwei hervorragende Supraporten, *Die Musik* (1898) und *Schubert am Klavier* (1899)¹³, wofür er geradezu euphorische Kritiken erntete.¹⁴ Hermann Bahr schrieb gar, »daß der Schubert am Klavier das schönste Bild ist, das je ein Österreicher gemalt hat«¹⁵ – eine Bewertung, auf die der Klimt gegenüber stets sehr kritisch eingestellte Karl Kraus in seiner Zeitschrift *Die Fackel* eine recht spöttische Polemik veröffentlichte: »Jetzt erklärt derselbe Herr [Hermann Bahr] ein Bild von Klimt in der Secession (den ›Schubert‹) schlankweg für das beste Bild, das je ein Österreicher gemalt hat. Nun, so schlecht ist das Bild wieder nicht, und der gute Herr von Dumba, der auf seine alten Tage sein Wohnzimmer secessionistisch ausschmücken lässt, braucht es nur ein bisschen ins Dunkle zu hängen. Herr von Dumba als Secessionist ist überhaupt sehr amüsant [...] Er hatte die Bilder für sein Musikzimmer bei Klimt bestellt, als dieser noch in der braven Art der Laufberger-Schule arbeitete und sich höchstens ein paar Makart'sche Extravaganzen gestattete. In der Zwischenzeit war aber dem Maler der Khnopff aufgegangen, und jetzt ist er, damit die Geschichte nicht ohne Pointe bleibt, Pointillist geworden. Und das muss natürlich der Besteller alles auch mitmachen. So ward Herr von Dumba ein Moderner.«¹⁶

Als erster Präsident der Wiener Secession, die 1897 gegründet wurde, stand der Künstler fortan im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Mit seinen im Rahmen der Künstler-Compagnie geschaffenen Werken hatte Klimt den Geschmack der Zeit getroffen und sich einen ausgezeichneten Ruf aufgebaut, er hatte Publikum und Kritik bis zu diesem Zeitpunkt nicht mit seinem Werk herausgefordert oder verstört. Die Werke jedoch, die Klimt ab der Gründung der Wiener Secession – häufig im Rahmen von Secessionsausstellungen – zeigte, entfesselten oft wahre Stürme der Kritik und gaben Anlass zu heftiger Polarisierung.

Im Herbst 1898 präsentierte Klimt anlässlich der II. Ausstellung der Wiener Secession die Bildnisse *Helene Klimt* und *Sonja Knips* sowie *Pallas Athene* und *Bewegtes Wasser*.¹⁷ Während die beiden erstgenannten Werke Gefallen fanden, riefen die *Pallas Athene* und *Bewegtes Wasser* negative Pressestimmen hervor.¹⁸ Arthur Roessler rekapitulierte Jahre später rückblickend in Bezug auf Klimts *Pallas Athene*: »Wie wurde die verhöhnt, als abscheuliche Ausgeburt einer am Fratzenhaft-Wüsten sich ergötzenden Sensationsgier!«¹⁹

Die V. Secessionsausstellung²⁰ im Jahr 1899, die sich ausschließlich Papierarbeiten widmete, zeigte sechs Zeichnungen Klimts, die Hermann Bahr begeistert lobte.²¹ Unter anderem schrieb er: »Spricht man von uns Österreichern, so wird man immer zuerst Klimt nennen müssen [...] Es wird vielleicht noch Jahre brauchen, bis man diesen Künstler erkennen wird, wie er es verdient.«²²

Mit den zwischen 1900 und 1903 im Auftrag des Ministeriums für Cultus und Unterricht für die Aula der Universität Wien geschaffenen Fakultätsbildern *Philosophie* (1900), *Medizin* (1901) und *Jurisprudenz* (1903) entfachte Klimt schließlich einen Kunstkandal, in den sogar höchste politische Kreise involviert waren. In diesen für Klimt oft schwierigen Zeiten hatte er einige beständige, treue und auch wohlbekannte und geachtete Verteidiger, die immer wieder öffentlich Stellung für ihn und seine Kunst bezogen. Allen voran der Literat Hermann Bahr, der Kunstkritiker Ludwig Hevesi und die Journalistin und Schriftstellerin Berta Zuckerkandl, die über Jahre hinweg auf die wegweisende Bedeutung von Klimts Œuvre hinwiesen. Bahr sammelte die Proteste, die die drei Fakultätsbilder entfachten, in seinem Buch *Gegen Klimt*.²³ Auch die Schriftsteller Felix Salten und Peter Altenberg, die zu Klimts Verteidigern gehörten und über ihn publizierten, sind in diesem Zusammenhang zu nennen.²⁴

Das erste der drei Fakultätsbilder, die *Philosophie*, wurde in der VII. Ausstellung der Wiener Secession²⁵ im Jahr 1900 gezeigt und löste eine Flut widerstreitender Urteile aus. Ludwig Hevesi bewertete das Bild geradezu euphorisch und bezeichnete es als »großartige Vision, in der eine, man kann schon sagen, kosmische Phantasie waltet«²⁶. Ansonsten urteilte die österreichische Tagespresse hauptsächlich negativ. Auch Karl Kraus attackierte Klimt und sein Gemälde.²⁷ Am 28. März 1900 erschien in der *Neuen Freien Presse* eine Petition von 87 Universitätsprofessoren gegen die Anbringung des Gemäldes in der Universität:²⁸ »[...] wir wissen auch Klimt als Künstler zu schätzen. Aber dieses Bild können wir nicht als Kunstwerk betrachten.«²⁹ Einer der Professoren, der Wiener Philosoph Alfred Jodl, erregte sich in der *Neuen Freien Presse* besonders über das Bild: »In der Universität ist für das Bild keine geeignete Stätte. Wir kämpfen nicht gegen die nackte und nicht gegen die freie Kunst, sondern gegen die häßliche Kunst.«³⁰ Diese Kritik griff der damalige Wiener Ordinarius für Kunstgeschichte, Franz Wickhoff, in einem Vortrag in der *Philosophischen Gesellschaft* in Wien am 15. Mai 1900 auf, als dessen Thema er die Frage »Was ist häßlich?« wählte. Wickhoff ging in seinem Vortrag auf Jodls Kritik ein und vertrat die Ansicht, dass selten ein Künstler der Wissenschaft so tief gehuldigt habe wie Klimt in der *Philosophie*, und er führte weiters aus, dass die Stimmen der Kritiker verstummen würden, wenn erst das zweite Fakultätsbild, die *Medizin*, vollendet sei, weil die Öffentlichkeit Klimts Kunst und seine Gedankenwelt besser verstehe.³¹

Abb. 2: Karl Kraus, *Die Fackel*, Heft 14, August 1899

Nr. 14

Wien, Mitte August

1899

DIE FÄCKEL



HERAUSGEBER:

KARL KRAUS.

ERSCHEINT DREIMAL
IM MONAT

PREIS 10 K



	DIE SCHWESTERN. LEINWAND, 125:42 CM. BESITZER HERR INGENIEUR EDUARD AST, WIEN 1102
	OBERÖSTERREICHISCHES BAUERNHAUS. LEINWAND, 110:110 CM. BES. K. K. STAATSGALERIE, WIEN
	WEIBLICHES BILDNIS. LEINWAND, 138:138 CM. BESITZER HERR FERDINAND BLOCH, WIEN 1102
	PALLAS ATHENE. LEINWAND, 75:75 CM. BESITZER HERR FRITZ WAERNDORFER, WIEN 1102
	ANBLUME. LEINWAND, 110:110 CM. BESITZER HERR FRITZ WAERNDORFER, WIEN 1102

Die negativen Stimmen beruhigten sich dadurch aber keineswegs, in seltener Übereinstimmung urteilten sowohl die *Fackel*³² als auch die *Neue Freie Presse*³³, das *Illustrierte Wiener Extrablatt*³⁴ und das *Deutsche Volksblatt*³⁵ Klimts Gemälde ab. Die *Philosophie* ging noch vor Ende der Ausstellung weiter zur Weltausstellung in Paris, wo sie weit positiver aufgenommen wurde³⁶ und sogar den Grand Prix erhielt.³⁷ Durch die Präsentation des umstrittenen Gemäldes auf der Pariser Weltausstellung fand die Diskussion nun auch auf internationaler Ebene statt. So veröffentlichte die amerikanische Kunstzeitschrift *The Artist* in ihrer Ausgabe vom Juli 1900 eine detaillierte Darstellung des öffentlichen Streits um das Werk. Der Autor des Artikels kommt im Übrigen zu dem Schluss, dass das Gemälde für die Anbringung an der Decke der Universität ungeeignet sei, da dieses für Studenten zu schwer lesbar und die Aussage des Künstlers nicht simpel genug wiedergegeben sei.³⁸

Das zweite der drei Fakultätsbilder, die *Medizin*, wurde in der X. Ausstellung der Wiener Secession im Jahr 1901 erstmals gezeigt.³⁹ Genauso wie sein Gegenstück, die *Philosophie*, fand die *Medizin* wenige Freunde unter den österreichischen Kritikern. Diejenigen, die Klimt wohlgesonnen waren, allen voran Ludwig Hevesi und Hermann Bahr, äußerten sich begeistert. Die Mehrzahl der Kunstkritiker verriss das Gemälde aber und war geradezu entsetzt. Hatten anlässlich der Präsentation der *Philosophie* die Professoren der Universität protestiert, so waren es diesmal Politiker, die öffentlich gegen das Bild auftraten und am 22. März 1901 im Abgeordnetenhaus eine Interpellation einbrachten.⁴⁰

Schließlich äußerte sich sogar Klimt selbst in der *Wiener Morgenzeitung* öffentlich zum Thema mit folgenden Worten: »Ich habe keine Zeit, mich persönlich in dieses Gezänke einzumengen. Es ist mir auch schon zu dumm, immer und immer wieder gegen dieselben starrköpfigen Leute aufzutreten. Wenn ich ein Bild fertig hab', so will ich nicht noch Monate verlieren, es vor der ganzen Menge zu rechtfertigen. Für mich entscheidet nicht, wie vielen es gefällt, sondern wem es gefällt. Nun und – ich bin zufrieden [...]«⁴¹

Zwei Tage später, am 24. März 1901, ergriff Hermann Bahr in seiner *Rede über Klimt* vor der Schriftstellervereinigung Concordia wie stets Position für seinen Freund und warnte davor, dass unter den herrschenden Voraussetzungen die moderne Kunst in Österreich in Gefahr stehe, durch willkürliche Eingriffe zerstört zu werden: »Ich habe die Meinung, daß, wer zu solchen Attentaten in der Kunst schweigt, sich zum Mitschuldigen macht [...]«⁴²

Das dritte der Fakultätsbilder, die *Jurisprudenz*, wurde 1903 auf der ausschließlich Gustav Klimt gewidmeten XVIII. Ausstellung der Wiener Secession⁴³ präsentiert und blieb genauso wenig von Kritik verschont wie die *Philosophie* und die *Medizin*. Besonders Karl Kraus, der sich schon gegenüber den ersten beiden Fakultätsbildern negativ geäußert hatte, sparte in der *Fackel* nicht mit Häme: »Gustav Klimt, der zweimal schon des Gedankens Blässe mit den leuchtenden Farben übertüncht hat, wollte die ›Jurisprudenz‹ malen und hat das Strafrecht symbolisiert in studentenukliger Stimmung: ein Verbrecher und ein polypenartiges Fabeltier, das sich dräuend bäumt, stehen [sic!] vor den Gerichtsschranken«⁴⁴ (Abb. 2).

Insgesamt war die Haltung der ausländischen Fachpresse Klimt gegenüber aufgeschlossener und positiver als die der österreichischen Tagespresse, obwohl es auch in dieser vereinzelt lobende Urteile zu lesen gab: So etwa war in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* vom 23. November 1903 zu lesen: »Wir sehen hier zweifellos ein großes Talent sich in einer Art äußern, die dem gesunden Geschmack des Publikums ebenso wenig entsprechen kann, wie dem von Kennern und Künstlern, die am Überlieferten hängen; und wir sehen, dass dieses Talent doch in Mode ist.«⁴⁵

Der Wiener Kritiker Adalbert Seligmann versuchte in seinem streitbaren Artikel über die mannigfaltigen Resonanzen, die der Künstler in der Gesellschaft hervorrief, zu ergründen, »wie eine reine Kunstfrage so viel Leidenschaft in Kreisen zu entfesseln vermochte, die weder Verständnis noch Empfindung für das Wesen der Sache haben«. Er kommt zu dem Schluss, »daß die Gemälde Klimt's eine eigenthümlich aufregende Wirkung auch dort haben, wo für die spezifischen Wirkungen der Malerei gar keine Empfänglichkeit vorhanden ist [...] Es sind nämlich darin Elemente enthalten, welche nicht durch das Medium künstlerischer Auffassung, sondern ganz direct auf die Nerven wirken, ganz besonders auf Nerven von gesteigerter Sensibilität, wie sie ja in unserem neurasthenischen Zeitalter allerwärts zu finden sind.«⁴⁶

Klimts Interpretationen der drei Wissenschaften Medizin, Philosophie und Jurisprudenz waren im Wien der Jahrhundertwende auf Unverständnis und heftigen Widerstand gestoßen. Nicht nur die Presse, sondern auch Teile des Wiener Ringstraßenpublikums zeigten sich von der Zugangsweise und der Art der Präsentation schockiert. Die »naturalistische Darstellung unverhüllter Körper«⁴⁷, die schwer entschlüsselbare Symbolik und das Aufzeigen der Grenzen dieser drei großen Universitätsfächer anstelle ihrer Verherrlichung lösten Ablehnung aus. Ein weiterer Angriffspunkt war die Kompositionsweise der Bilder, die nicht mit der gewohnten Anlage und Wirkung von Deckenbildern konform ging und somit auch nicht der ursprünglichen Aufgabenstellung bzw. der Erwartung der Auftraggeber entsprach.⁴⁸ Letzten Endes wurden die drei Fakultätsbilder Klimts nie an der Decke der Universitätsaula angebracht. Klimt verzichtete auf den Auftrag, zog die Bilder aufgrund der öffentlichen Kritik zurück und retournierte dem Wiener Kultusministerium die empfangenen Vorschüsse.⁴⁹

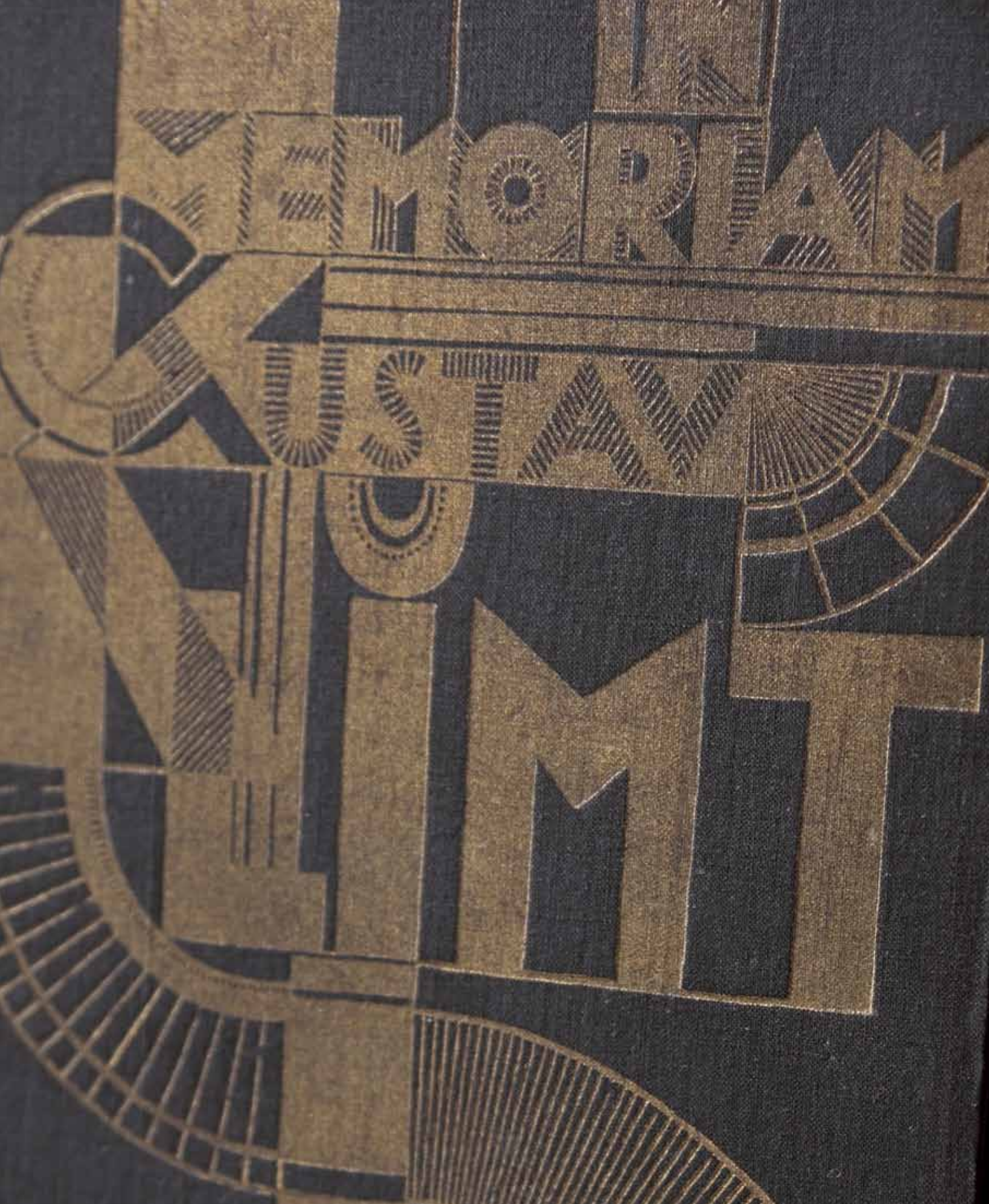
Abb. 3: Gustav Klimt, *Freundinnen (Die Schwestern)*, 1907/08, aus *Das Werk Gustav Klimts*, Wien 1908–1914

Viermal wurde die Berufung Klimts zum Professor an der Akademie der bildenden Künste abgelehnt, was die Ambivalenz, mit der man seiner Kunst gegenüberstand, unterstreicht.⁵⁰ Klimt blieben als potenzielles Publikum kaufkräftige Kreise des Bürgertums, für die er *der* prädestinierte Künstler war. Für diese Kreise besaßen Kunst, Theater und Musik höchsten Stellenwert – alles Musische war von größter Bedeutung und sollte dem Geldadel die fehlenden Adelsprädikate ersetzen. Von Klimt porträtiert zu werden »bedeutete die dauernde Nobilitierung, war mehr als ein Adelsbrief«⁵¹. Die Ausstellung von Klimts *Beethovenfries* anlässlich der Beethoven-Ausstellung in der Wiener Secession im Jahr 1902⁵² fand abermals begeisterte Befürworter wie auch leidenschaftliche Kritiker. Publikum und Journalisten erregten sich, wie auch bei den Fakultätsbildern, vor allem an der Nacktheit der Figuren.⁵³ Auch zu dieser Ausstellung sammelte Hermann Bahr die negativen Pressestimmen und veröffentlichte sie in seinem Buch *Gegen Klimt*. Er zitierte unter vielen anderen auch den Kritiker Robert Hirschfeld mit den Worten: »Die Darstellung der Unkeuschheit an der Stirnwand des Saales gehört zum äußersten, was je auf dem Gebiet obszöner Kunst geleistet wurde.«⁵⁴ Die kunsthistorischen Fachblätter sahen Klimts neuestes Werk differenzierter und urteilten viel positiver, so beispielsweise die maßgebende Kunstzeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*: »Klimt ist eine Individualität, die mit ihren eigenen Maßstäben gemessen werden will [...] empfänglich für die subtilsten Eindrücke [...] Sein Wesen, so seltsam es anmuten mag, ist doch ein ganz und gar wienerisches Wesen. Klimts Kunst, exotisch, wundersam, höchst subtil, wie sie ist, wurzelt in dieser Art. Aller grobsinnlichen Form entkleidet erscheint sie als verfeinertes Wienertum, als geistiges Substrat, das von dem materiellen Sein der Dinge nichts behält als einen Hauch von Anmut, einen leichten Erden-Duft, eine umschwebende sinnliche Atmosphäre.«⁵⁵ Klimts Umstrittenheit im österreichischen Teil der Donaumonarchie verhinderte keineswegs seine Karriere jenseits der Grenzen, vielleicht war sie ihr sogar förderlich. In den folgenden Jahren waren Werke Klimts in zahlreichen wichtigen Ausstellungen in Europa präsent, die allesamt zum internationalen Erfolg des Künstlers beitrugen. So stellte er unter anderem 1901 bei der Internationalen Kunstausstellung in Dresden aus, 1902 im Rahmen der Jubiläums-Ausstellung in Karlsruhe. 1904 waren einige seiner Werke bei der Großen Kunstschau in Dresden zu sehen, 1905 bei der Internationalen Kunstausstellung in München und 1907 in Mannheim⁵⁶, um nur einige der Ausstellungsorte zu erwähnen. Die deutschen Fachblätter für Kunst und Kunstgewerbe rezensierten Klimts Schaffen bis auf wenige Ausnahmen⁵⁷ meist sehr positiv. Eine zentrale Rolle bei der Rezeption Klimts spielten schon zu seinen Lebzeiten die Reproduktionen seiner Werke, was offensichtlich auch daran liegt, dass der Stil des Künstlers gut reproduzierbar ist: »Because of the basic flatness of his paintings, their emphasis on extensive unmodulated color areas and on greatly abstracted decorative forms of gold or silver, and his drawings' dependence on outline rather than shading, Klimt's art fares extremely well in such reproductions [...] these reproductions, printed on thick, textured paper and heightened with touches of gold or silver metallic inks, come dangerously close to being quite sufficient replacements for the art works themselves.«⁵⁸ An dieser Stelle ist vor allem der Kunstverlag Hanfstaengl zu nennen, der um 1900 eine sehr populäre und in vielen Wohnhäusern der Zeit anzutreffende »Gravure« von *Schubert am Klavier* anfertigte, die kurioserweise heute »der Klimts Werk am nächsten kommende Zustand ist«⁵⁹, da dieses 1945 in Schloss Immendorf verbrannte.⁶⁰ Die bis in die Gegenwart reichende Tradition der Herausgabe von Klimt-Bildbänden und -Reproduktionen⁶¹ wurde aber auch vom Künstler selbst gutgeheißen: 1908 initiierte die Galerie Miethke, die 1907 ihre erste Klimt-Personale⁶² organisiert hatte und zu diesem Zeitpunkt auch die Reproduktionsgenehmigungen und den Vertrieb von Klimt-Werken abwickelte,⁶³ die Herausgabe des Lieferungswerks *Das Werk Gustav Klimts* unter der Aufsicht des Künstlers, der die Signets und die Einbanddecke dafür entwarf. Im Vorwort zur ersten Lieferung schrieb Hugo Miethke: »Gustav Klimt steht heute im Vordergrund des künstlerischen Interesses in Österreich, und wenn im Auslande von der Wiener Malerei die Rede ist, wird zuerst sein Name genannt. Von keinem unserer Künstler ist so viel gesprochen und geschrieben worden, über keinen entbrannte in Liebe oder Haß so oft der Streit.«⁶⁴ Das Werk erschien bis 1914 in einer Auflage von 300 Stück in fünf per Subskription beziehbaren Lieferungen und enthält 50 Bildtafeln auf Schöpfpapier in Heliogravüre, Autotypie, Kombinations- und Farblichtdruck. Den Druck übernahm die k. k. Hof- und Staatsdruckerei, die damit laut Miethke ein »Reproduktionswerk von bisher unerreichter technischer Vollendung geschaffen hat«⁶⁵. Die *Neue Freie Presse* lobte die »besondere Originaltreue« der Reproduktionen und schrieb von »einem Merkstein der österreichischen Reproduktionsgeschichte«⁶⁶ (Abb. 3). Anlässlich der Kunstschau 1908 trat Klimt mit Werken an die Öffentlichkeit, die Figurenkompositionen, Frauenporträts und Landschaften zum Inhalt hatten. Die Kritiker der österreichischen Tagespresse sparten auch diesmal nicht mit harten Worten,⁶⁷ die kunstgeschichtlichen Fachzeitschriften urteilten, wie meist, weit positiver. A. S. Levetus fand in der renommierten und damals maßgebenden britischen Kunstzeitschrift *The Studio* begeisterte Worte: »Klimt is essentially an art for the few: the many cannot appreciate its subtle qualities, but how great is the enjoyment it gives to those who do understand it!«⁶⁸

Abb. 4: Katalog der Internationalen Kunstausstellung, Rom 1911

**ROM
1911**

**INTERNATIONALE
KUNSTAUSSSTELLUNG
ÖSTERREICHISCHER
PAVILLON**



Trotz aller Kritik oder vielleicht gerade weil er so widersprüchliche Meinungen provozierte und dadurch das öffentliche Interesse besonders erregte, war Klimt mittlerweile ein überaus arrivierter Künstler, der für seine Werke Höchstpreise erzielte. So kaufte das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht sein Gemälde *Der Kuss* (damals noch unter dem Titel *Das Liebespaar*) im Rahmen der Kunstschau 1908 um 25 000 Kronen für die Moderne Galerie an,⁶⁹ was heute einem Betrag von 137 000 Euro entspräche.⁷⁰ Die Kunstschau 1909 brachte in der Kritik keine großen Überraschungen. Diejenigen, die sich schon im Jahr zuvor positiv zu Klimt und der Klimt-Gruppe geäußert hatten – so federführend Ludwig Hevesi, Berta Zuckerkanndl und A. S. Levetus in *The Studio* –, waren auch diesmal voller Lob. Klimts ständige Kritiker behielten ebenfalls ihren negativen Standpunkt.⁷¹

1910 stellte Klimt einige seiner Werke in der Galerie Miethke aus und polarisierte damit erneut. So schrieb das *Deutsche Volksblatt* etwa unter dem Titel »Krankhafte Kunst«: »[...] Menschen mit normalem Empfinden und voll gesunder Kraft können Offenbarungen roher Sinnlichkeit nur abstoßen und so kann auch diese Klimtsche Ausstellung nur abstoßend wirken [...] so kann es nur krankhaftes Denken und Fühlen sein, das an solchen Darstellungen Vergnügen findet.«⁷² A. F. Seligmann, einer der beständigsten Kritiker Klimts, urteilte die ausgestellten Werke in der *Neuen Freien Presse* ab: »Wie immer habe ich den Eindruck – ein Eindruck, der sich mit der Zeit eher verstärkt als abschwächt! – dass wir es hier mit abstrusen Spielereien zu tun haben, mit denen ein bedeutendes Talent und ein ungewöhnliches Können auf nichtiges Zeug verschwendet wird [...]«⁷³

Die Teilnahme an der IX. Biennale in Venedig im Jahr 1910⁷⁴ wurde für Klimt zu einem großen Erfolg beim Publikum, das seinen Ausstellungsraum, den ersten White Cube in der Geschichte der internationalen Kunstausstellungen, begeistert aufnahm. Diesen hatte Klimt gemeinsam mit Koloman Moser in den ersten Jahren der Wiener Secession entwickelt und realisiert, in Italien war diese Art der Ausstellungspräsentation allerdings zum ersten Mal zu sehen.⁷⁵ Die Kunstkritik war geteilter Ansicht. So hieß es etwa in den *American Art News*: »Gustav Klimt, of Vienna, has some individuality, but much bad taste and a somewhat unsane imagination [...]«⁷⁶, während die deutsche *Kunstchronik* schrieb: »Der Clou der Ausstellung ist diesmal Klimt. Genau wie vor zehn Jahren bleiben seine eigentümlichen Dekorationen [...] für das Publikum und viele Künstler unbegreiflich.«⁷⁷ In der italienischen Kunstzeitschrift *Vita d'Arte* wird Klimt in blumigem Stil als Ausnahmekünstler bezeichnet, dessen Werke in Venedig sowohl viel Widerspruch als auch viel Liebe hervorgerufen hätten.⁷⁸ Anlässlich der IX. Biennale wurde unter anderen Werken des Künstlers auch die *Jurisprudenz*, die zehn Jahre zuvor nicht enden wollende Diskussionen und Polemiken hervorgerufen hatte, ohne Skandal gezeigt.

Die Biennale 1910 und die Teilnahme an der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911, bei der Klimts Gemälde *Die drei Lebensalter* mit der Goldmedaille ausgezeichnet wurde,⁷⁹ zählten zu Klimts größten internationalen Erfolgen und verschafften ihm eine breite Öffentlichkeit.⁸⁰ Oskar Pollak resümierte in seiner Kritik in der *Zeitschrift für bildende Kunst*, dass allein die Anwesenheit von Werken Klimts der österreichischen Ausstellung in Rom die allerhöchste Bedeutung verliehen hätten (Abb. 4).⁸¹

Am 14. Juli 1912 feierte Gustav Klimt seinen 50. Geburtstag – Anlass für seinen alten Freund Hermann Bahr, den Jubilar am 12. Juli im *Berliner Tageblatt* mit einem Artikel zu würdigen, in dem er seine Einschätzung der öffentlichen Meinung gegenüber dem berühmten Maler festhielt: »Ein saures Fest wird Klimts Geburtstag dem Wiener sein. Seit Klimts Erfolgen auf der Pariser Weltausstellung, dann vor zwei Jahren in Venedig, voriges Jahr in Rom beteuert ja jeder in Wien: ›Glauben Sie nur ja nicht, dass ich nicht weiß, wer Klimt ist!‹. Um dann aber gleich bekümmert hinzuzufügen: ›Aber muss er denn so hysterische Sachen malen?‹ [...] Und eigentlich ist das Verhältnis so: Man freut sich, doch einen Maler zu haben, den das Ausland schätzt, und ärgert sich dabei, dass es gerade der Klimt ist [...] der Klimt, den man noch immer haßt, auch wenn man sich nicht mehr traut, es laut zu sagen.«⁸²

Klimt konnte im Alter von 50 Jahren auf eine überaus erfolgreiche Karriere zurückblicken, die zwar von Skandalen begleitet war, welche aber in den letzten Jahren seines Lebens verebbten. Seine Werke waren in vielen europäischen Ausstellungen zu sehen, so stellte er etwa 1913 bei der Internationalen Kunstausstellung in München aus, 1914 bei der Ausstellung des Deutsch-Böhmischen Künstlerbundes in Prag, 1915 waren einige seiner Werke in der Berliner Secession zu sehen, 1916/17 in Stockholm und 1918 in Zürich. Klimts Gemälde verkauften sich nach wie vor zu hervorragenden Preisen, die Verkäufe für seine Werke wickelte exklusiv die Galerie Miethke in Wien ab.⁸³ Diese veräußerte beispielsweise Klimts Gemälde *Oberösterreichisches Bauernhaus* 1912 um 9000 Kronen (heute ca. 44 600 Euro) an das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, das das Werk für die Österreichische Staatsgalerie erwarb.⁸⁴ 1914 kaufte Heinrich Mayer *Die Familie* (heute im Besitz des Belvedere) um 8000 Kronen⁸⁵ (heute ca. 40 000 Euro⁸⁶), wahrscheinlich ebenfalls über die Galerie Miethke.

1917 wurde Klimt zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt.⁸⁷ Dies war die einzige offizielle Ehre, die ihm nach der Gründung der Wiener Secession in Wien zuteilwurde.

Nach Klimts Tod war es jahrzehntelang still um den großen Künstler. Die alten Freunde bemühten sich, seinen

Abb. 5: Arthur Roessler, *In memoriam Gustav Klimt*, Wien 1926

Namen nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, und publizierten im Laufe der folgenden beiden Jahrzehnte sowohl in der österreichischen Tagespresse als auch in Kunstjournalen Beiträge zu seinem Leben und Werk.⁸⁸ Klimts Arbeiten waren zwar fallweise bei internationalen Ausstellungen im Ausland präsent – 1921 war im Wiener Werkstätte-Showroom Joseph Urbans in New York⁸⁹ auch erstmals ein Klimt-Gemälde (*Die Tänzerin*) in den USA ausgestellt; ebenso war er gemeinsam mit Egon Schiele und anderen Vertretern Österreichs bei der dritten Biennale Romana, die 1925 in Rom stattfand, vertreten⁹⁰ – dennoch verloren Klimt und die Kunst der Wiener Jahrhundertwende in den folgenden Jahrzehnten an Bedeutung. Robert Fleck ortet den Grund dafür darin, dass Klimt »gemessen am prononcierten Modernismus der Futuristen [...] noch mit einem Bein im 19. Jahrhundert stand. Dieser Eindruck bestimmte die Wirkung nachhaltig – erst in den sechziger Jahren wurde der Jugendstil und damit auch Klimts Werk neu entdeckt.«⁹¹

Max Eisler, Kunsthistoriker jüdischer Herkunft, publizierte 1920 die erste Monografie über den Künstler. Eisler rechtfertigt das späte Erscheinen einer umfassenden Darstellung von Klimts Werk nach dessen Tod mit dessen »widriger Lebensgeschichte«⁹² und der schwierigen Einordnung des Künstlers in die Strömungen seiner Zeit. Anhand einer chronologischen Abhandlung von Klimts Biografie und ohne auf etwaige Quellen Bezug zu nehmen strukturiert Eisler das künstlerische Werk in verschiedene Schaffensphasen. Kunsthistorisch bewertet er Klimt als Brückenschläger zum »heraneilenden Expressionismus«⁹³ und postuliert die kausale Entwicklungslinie Klimt – Schiele – Kokoschka. Er attestiert dem Künstler die »Gaben des Geschmacks, der Anpassung aber auch der Empfänglichkeit«⁹⁴; die »Kraft der schöpferischen Initiative fehlt ihm, an ihre Stelle tritt hier eine besondere Fähigkeit der Einfühlung«⁹⁵. Früh zeigte sich laut Eisler Klimts Neigung zum »Flächenkünstler, der machtvoll einen bewegten Raum anstrebt«⁹⁶. Die bei Kritikern oftmals vorhandene Scheu vor der Beurteilung zeitgenössischen Schaffens veranlasste Eisler, seine wissenschaftliche Annäherung an Klimts Werk vorsichtig als »Studie« zu betiteln, da »der Stoff als ein lebendiger noch immer weiterrolle, zu seinen letzten Wirkungen nicht ausgereift und noch nicht bestimmbar sei und außerdem im gegenwärtigen Augenblick nicht weniger eine leidenschaftliche Parteinahme als eine streng wissenschaftliche Abmessung verlange«⁹⁷. 1921 erschien Eislers Werk in einer unveränderten englischen Ausgabe.⁹⁸

Die endgültige kunsthistorische Bewertung des Klimt'schen Schaffens scheute auch Arthur Roessler noch sechs Jahre später in seiner Gedenkschrift: »Was er [Klimt] zur Entfaltung und zum Gedeihen der modernen Kunst in Österreich beitrug, das ist einstweilen noch nicht abschätzbar, weil hier die von ihm gegebenen Anregungen noch immer tätig weiterwirken.«⁹⁹ Jedoch überhöht der Autor den Künstler mit der »apostelhaften Erscheinung«¹⁰⁰ in beinahe hymnischem Ton, lobt den »Instinktkünstler, Vorahnenden, den Gestalter und Meister des Handwerks«¹⁰¹, thematisiert aber auch den unangepassten Menschen Klimt: »Es gab nicht viele Wiener Künstler, die zu Lebzeiten so viel geschmäht worden wären wie Klimt; freilich noch weniger, die man so überschwänglich gepriesen hätte wie ihn. Er achtete des einen so wenig wie des anderen während vieler Jahre [...] war dessen überdrüssig geworden, je nach dem als Zankapfel oder Paradeferd sich mißbrauchen zu lassen [...] so daß er sich mit dem Gedanken vertraut zu machen begann, von einer anderen Zeit und anderen Menschen besser verstanden zu werden.«¹⁰² (Abb. 5).

Emil Pirchan, seines Zeichens österreichischer Bühnenbildner, Architekt (Schüler Otto Wagners), Grafiker und Schriftsteller, publizierte vornehmlich Werke zu Personen der Bühne, aber auch Monografien über Hans Makart und Moritz M. Daffinger. Seine Monografie *Gustav Klimt – ein Künstler aus Wien* erschien 1942 im 1939 arisierten Verlag Wallishausser, der während des Krieges einige wenige Publikationen verlegte – vorwiegend nostalgisch-verklärende *Viennensia* und Biografien wichtiger Persönlichkeiten der Stadt. In dieser Tradition ist auch die Klimt-Publikation zu sehen, was aber zugleich den damaligen Stellenwert der Künstlerpersönlichkeit in der österreichischen Kulturlandschaft unterstreicht. Die Darstellung Pirchans mutet literarisch an, der Schwerpunkt liegt auf den biografischen Details des Künstlerlebens, die Pirchan laut Quellenangabe vom nächsten Kreis um Klimt bezogen hatte – hier werden unter anderen Emilie Flöge, Josef Hoffmann und enge Familienmitglieder des Künstlers genannt. 1956 erschien die Monografie in einer Neuauflage mit einem unvollständigen Gemäldeverzeichnis.¹⁰³

Rose Poor-Lima porträtierte in einem 1940 im *Neuen Wiener Tagblatt* erschienenen Artikel »Eine alte Wiener Künstlerfamilie – das Erbe des Maler-Apostels Gustav Klimt«¹⁰⁴ unter Berufung auf ein Gespräch mit Johanna Zimpel-Klimt¹⁰⁵ die »urwienerische« Familie Klimt, die mehr als nur ein großes Talent hervorbrachte. Poor-Lima hebt vor allem Klimts Bruder Ernst hervor: »Wahrscheinlich wäre hier ein noch größeres Talent als das Gustavs herangereift [...]«¹⁰⁶

Die Klimt-Rezeption in Österreich riss in der Zeit des Nationalsozialismus keineswegs ab. 1943 veranstaltete der Reichsstatthalter in Wien Baldur von Schirach zur Feier des 80. Geburtstags Klimts die erste große Gedächtnisausstellung im ehemaligen Secessionsgebäude, das nunmehr »Ausstellungshaus Friedrichstraße« hieß und als zweites Ausstellungshaus des Wiener Künstlerhauses unter der Leitung von Rudolf Hermann Eisenmenger fungierte. Rund 100 Gemälde und Zeichnungen des Künstlers, sowohl aus Wiener Museen als auch von privaten Leihgebern, waren

Abb. 6: Katalog der Klimt-Ausstellung im Künstlerhaus, Wien 1943



SCHUBERT AM KLAVIER



versammelt,¹⁰⁷ unter anderem auch die drei Fakultätsbilder und das Gemälde *Schubert am Klavier*, die zum letzten Mal vor ihrer Zerstörung 1945 der Öffentlichkeit präsentiert werden sollten (Abb. 6).¹⁰⁸

Möglichkeit zur Klimt-Rezeption in der Nachkriegszeit bestand nun verstärkt auf internationaler Ebene: 1949 fand in der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich die Ausstellung *Gustav Klimt – Egon Schiele* statt, die das grafische Schaffen der beiden Künstler thematisierte, das zu diesem Zeitpunkt bereits »in eine gewisse kunsthistorische Ferne gerückt war«¹⁰⁹. Erwin Gradmann vertrat in seiner Eröffnungsrede die Ansicht, dass »Klimt wie Makart die sinnliche Fülle der äußeren Erscheinung, vor allem des Femininen, bejahte, dass sein Themenkreis allerdings eng begrenzt war, er zwar aufgrund seines überfeinerten Stilismus auch etwas Spirituelles an sich hatte, ihm jedoch der innere Tiefgang fehlte«¹¹⁰.

In den 1950er-Jahren ließen auch andere Ausstellungen in Europa und den USA auf eine Trendwende in der Bewertung und Beliebtheit des Wiener Jugendstils schließen – bedeutend in diesem Zusammenhang war unter anderem die Ausstellung *Um 1900: Art nouveau und Jugendstil* im Kunstgewerbemuseum Zürich,¹¹¹ der zahlreiche Ausstellungen zu Wien um 1900 folgten. 1958 wurden der Öffentlichkeit auf der Biennale in Venedig¹¹² im Österreich-Pavillon 13 Gemälde Klimts in Zusammenschau mit anderen österreichischen Künstlern präsentiert. 1959 widmete die Galerie St. Etienne in New York dem Künstler die erste Personale in den USA. Die Schau wurde ausschließlich mit Gemälden und Zeichnungen von in die USA emigrierten Leihgebern, darunter Alma Mahler-Werfel und Rudolf Bing, sowie mit hochwertigen Reproduktionen bestückt (Abb. 7). Der Einfluss von vielen in die USA emigrierten Personen, die teilweise ihre Kunstsammlungen und ihr Interesse an der österreichischen Kunst mit in die Emigration genommen hatten, auf die Klimt-Rezeption sei hier nur nebenbei erwähnt. Dazu der Inhaber der Galerie St. Etienne, Otto Kallir-Nirenstein, vormaliger Leiter der Neuen Galerie in Wien: »It had been my plan for many years to introduce the work of Gustav Klimt in America by assembling an exhibition of some of his outstanding paintings. As no support from Austrian sources could be counted on, I had to rely on the material in this country.«¹¹³ 1963 initiierte die University Art Gallery Berkeley, die in den frühen 1960er-Jahren ein Forschungszentrum für die österreichische Kunst der Jahrhundertwende etablierte,¹¹⁴ die Ausstellung *Viennese Expressionism 1910–1924*, und 1965 hielt das New Yorker Guggenheim Museum eine Klimt- und Schiele-Retrospektive ab,¹¹⁵ die den amerikanischen Kunstmarkt maßgeblich beeinflussen sollte: »[it] was a decisive moment for Klimt's reception on our continent. In the same year, [Otto] Kallir sold the painting *The Dancer* [...] for \$50.000. This was a record price for a major Klimt canvas, a number that would not be surpassed for several years.«¹¹⁶ *Der Spiegel* in Deutschland ortete im selben Jahr ein »Comeback für den Jugendstil-Champion« Klimt¹¹⁷.

Die 1964 vom Kulturrat der Stadt Wien veranstaltete Ausstellung *Wien um 1900*, die an mehreren Standorten stattfand – in der generalsanierten Wiener Secession, im Künstlerhaus Wien und im Historischen Museum der Stadt Wien¹¹⁸ – und die knapp 900 hochkarätige Exponate des Wiener Jugendstils, der Secessionskunst und der frühen Moderne versammelte, sollte letztlich Auftakt für die »Wiederentdeckung« der Wiener Jahrhundertwendekunst in Österreich sein und zu einer internationalen Neubewertung der Epoche führen. Die Ausstellung behandelte sowohl die bildende Kunst als auch das Kunstgewerbe der Zeit und räumte dem Schaffen Klimts eine zentrale Rolle ein. In den 1960er-Jahren begann endlich auch die intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Klimts Werk, die mit dem Verzeichnis der Gemälde von Fritz Novotny und Johannes Dobai¹¹⁹ und der Klimt-Dokumentation von Christian Nebehay¹²⁰ in Österreich ihren Ausgang nahm. Nebehay bezog zu diesem Sachverhalt eindeutig Stellung: »Einem geflüchteten ungarischen Kunsthistoriker, Dr. Johannes Dobai, blieb es vorbehalten, 50 Jahre nach dem Tode Klimts endlich den Œuvrekatalog seiner Bilder zu verfassen. Anscheinend war die österreichische Kunstforschung in all den Jahren mit wichtigeren Aufgaben beschäftigt [...] Denn es ist dieser Stadt zu eigen, daß sie befeindet, was neu, groß und stark ist, daß sie ihrer besten Söhne vergißt, bis sie von der Weltmeinung aus Irrtum, Vernachlässigung und Mißachtung aufgerüttelt wird.«¹²¹ Nebehay spricht im Text von einer anbrechenden »Klimt-Renaissance«, die seiner Meinung nach stark vom Ausland beeinflusst sei.

Der damalige Direktor der Österreichischen Galerie, Fritz Novotny, und der ungarische Kunsthistoriker Johannes Dobai publizierten 1967 das erste Œuvreverzeichnis zu den Klimt'schen Gemälden. Grundlage des Œuvrekatalogs bildete die Dissertation von Johannes Dobai aus dem Jahr 1958.¹²² Im Vorwort erwähnt der Herausgeber Friedrich Welz das aufkeimende internationale Interesse am Künstler, das bis dato eher von Kunstkennern geteilt wurde.¹²³ Als entscheidenden Aspekt des Klimt'schen Werks erkennt Novotny die »Vereinigung von Naturalismus und einer extremen Formenkunst anaturalistischer Art und damit die Möglichkeit ästhetischer Reize in vielerlei Spannungsbeziehungen«¹²⁴.

1969 veröffentlichte Christian Nebehay seine *Klimt-Dokumentation*,¹²⁵ die zu einem großen Teil auf einem Teilnachlass Klimts basiert, der sich damals unveröffentlicht in Familienbesitz¹²⁶ befand. Anhand zahlreicher Fotografien, Dokumente, Briefe und Vergleichsabbildungen zeichnet Nebehay Klimts Leben und seine Ausstellungstätigkeit

Abb. 7: Katalog der Klimt-Ausstellung in der Galerie St. Etienne, New York 1959



detail- und aufschlussreich nach und bietet damit der Wissenschaft ein verlässliches Standardwerk zur Bewertung des Künstlers. In weiterer Folge publizierte Nebebay die Dokumentation in einer gekürzten, etwas abgeänderten Taschenbuchversion,¹²⁷ die bis 1979 mit großem Absatz in drei Auflagen (insgesamt 24 000 Stück) erscheinen sollte. In der Albertina wurde 1968 ein Fokus auf das grafische Werk Klimts und Schieles gelegt¹²⁸ – eine Ausstellung, die in den Folgejahren mittels Faksimiledrucken der ausgestellten Werke von den österreichischen Kulturinstituten in andere Länder weitergetragen werden sollte.¹²⁹ Die Klimt-Expertin und langjährige Vizedirektorin der Albertina, Alice Strobl, publizierte in den Jahren 1962 bis 1976 in acht Auflagen das reich bebilderte Bändchen *Gustav Klimt – Zeichnungen und Gemälde* im Verlag der Galerie Welz in Salzburg, dem einige Jahre später das umfangreiche Werkverzeichnis der Grafiken folgen sollte (siehe dazu weiter unten).

Ebenfalls bei Welz veröffentlichte 1970 Werner Hofmann, der zu dieser Zeit bereits Direktor der Hamburger Kunsthalle war, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*.¹³⁰ Hierin betont er vor allem, dass in der kunsthistorischen Beurteilung von Klimts Werk das Spannungsverhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft keineswegs ausgeklammert werden dürfe, da die öffentlichen Auseinandersetzungen über sein Schaffen die Aufgaben und Möglichkeiten der Kunst rückwirkend hinterfragt hätten und dieses »Zeitgemälde« dem Rezipienten wiederum die Zusammenhänge der Wiener Jahrhundertwendekunst aufschlüsseln könne. Hofmann erkennt drei Positionen, zwischen denen sich der Kunsthistoriker bei der Beurteilung des Klimt'schen Werks orientieren müsse: einerseits die von Klimt und seinem Kreis getragene Stilkunst, andererseits der im Gegensatz dazu von Loos und Kraus proklamierte Kunstbegriff und letztlich der erkennbare Ansatz einer Problematisierung und Infragestellung des Kunstwerks an sich.¹³¹

Im März 1973 übernahm Friedrich Welz¹³² auf Wunsch der Erben nach Gustav Klimt exklusiv die Werknutzungs-

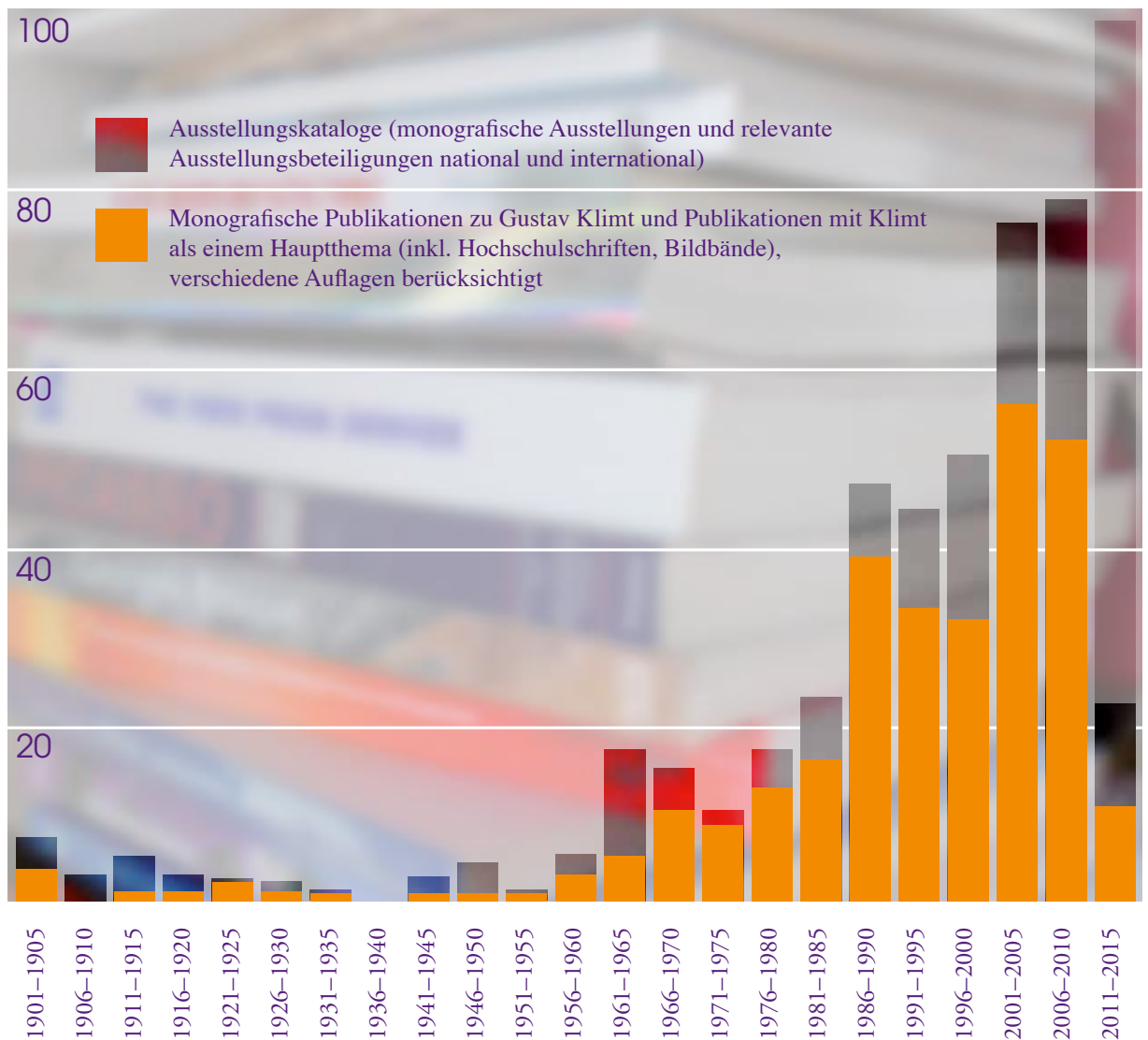


Abb. 8: Klimt-Publikationen (erschienen seit 1901)

Quelle: Österr. Bibliothekenverbund / Bibliothek des Belvedere (Stand: 23.4.2012)

rechte.¹³³ So fungierte die Galerie Welz auch in den Folgejahren als Verlegerin zahlreicher Klimt-Publikationen,¹³⁴ die bedeutendste darunter sicherlich das vierbändige Werkverzeichnis der Zeichnungen von Alice Strobl, das im Laufe der 1980er-Jahre erschien.¹³⁵ Strobl gliedert das grafische Werk, das aus insgesamt knapp 4000 Zeichnungen besteht, chronologisch in drei große Blöcke und einen zusätzlichen Nachtragsband. Anders als sein malerisches Werk waren Klimts Grafiken und deren Qualität schon zu seinen Lebzeiten relativ unumstritten. Strobl meint hierzu, dass der Künstler in jeder seiner Stilperioden Blätter ausgeführt habe, die ihn unter die großen Meister der Zeichnung reihen.¹³⁶ Auch im amerikanischen Raum setzte sich in den 1970er-Jahren das verstärkte Interesse an der österreichischen Kunst und Kulturgeschichte der Jahrhundertwende fort, festzumachen ist dies unter anderem an Ausstellungen wie *Vienna Moderne, 1898–1918*, die 1978/79 in New York, Houston, Portland und Chicago gezeigt wurde, sowie an einer größeren Zahl von illustrativen und wissenschaftlichen Publikationen, die sich mit der Kunst der Wiener Jahrhundertwende und der Geistesgeschichte des *Fin de Siècle* auseinandersetzten.¹³⁷ »By the early 1970s, Klimt had become practically a household name [...] The Austrian's dreamy symbolism, psychedelic seas of ornamentation, and intertwining themes of life, death, and sexuality struck a chord in the American zeitgeist. The great social upheavals of the 1960s – the era of counterculture, free love, LSD, ›flower power‹, and disillusionment with the Vietnam War – gained momentum [...] the American psyche was newly receptive to Klimt's overt and covert messages.«¹³⁸ Über die verstärkte Rezeption im Ausland erfolgte eine Popularisierung der Wiener Jahrhundertwendekunst in größerem Stile, die wiederum auf Österreich zurückwirkte – die vorangegangenen Publikationen österreichischer Geisteswissenschaftler wurden vorwiegend innerhalb der akademischen Fachwelt rezipiert. Seit den frühen 1980er-Jahren wird die Selbstpräsentation Österreichs mittels Kunst von der Identifikation mit der »Wiener Jahrhundertwende« dominiert.¹³⁹

Sowohl in Wien als auch international folgten weitere große Ausstellungen mit hoher Publikumsresonanz. So kuratierte der aus Wien emigrierte Kunstsammler und -händler Serge Sabarsky 1981 im Isetan Museum of Art in Tokio die erste Klimt-Ausstellung in Japan, zu der auch ein Katalog erschien.¹⁴⁰ Die Schau löste in Japan eine Welle der Begeisterung für die Kunst der österreichischen Jahrhundertwende aus, die bis zum heutigen Tag anhält. 1984 wurde *Le arti a Vienna* auf der Biennale von Venedig gezeigt, ein Jahr später folgte die Schau *Traum und Wirklichkeit*¹⁴¹ in Wien. 1986 präsentierte das Museum of Modern Art in New York *Vienna 1900*, und im Pariser Centre Pompidou war im selben Jahr *Vienne 1880–1938* zu sehen. Anlässlich dieser Ausstellung bezeichnete Yves Kobry in der Kunstzeitschrift *Beaux Arts* Klimt als eigene »Marke« und »Legende«, die Österreich in die Moderne geführt habe. Er attestiert ihm aber auch, oberflächlich kitschig und nichts anderes als ein »pittoresker Unfall im Blick der Moderne«¹⁴² zu sein.

Das Erlöschen des Urheberrechts auf Klimts Kunst, das 70 Jahre nach dessen Tod im Jahr 1988 erfolgte, tat das Übrige, um die »Wien-um-1900-Begeisterung« und die Publikationstätigkeit weiter zu stimulieren. Klimts dekorative Ornamentik inspirierte zunehmend auch internationale Modeschöpfer, Uhren- und Schmuckproduzenten, Designer von Möbelstoffen und Vertreter vieler anderer Branchen, die nun aufgrund des erloschenen Urheberrechts keine Probleme mehr hatten, Klimts Kunst in mehr oder weniger hochwertigen und geschmackvollen Produkten zu verarbeiten und als Handelsware anzubieten – der Weg des großartigen Künstlers in die Populärkultur war damit geebnet). Monumentale Ausstellungen zu Klimts Kunst fanden in den 2000er-Jahren im Belvedere statt: *Klimt und die Frauen*, *Gustav Klimt – Landschaften*, *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie* und *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908* behandelten zentrale Einzelaspekte des künstlerischen Schaffens Klimts und bildeten gemeinsam mit den jeweiligen Ausstellungskatalogen wesentliche Beiträge zur Positionierung des Künstlers in der nationalen und internationalen Kunstgeschichte.

Im Jahr 2001 veranstaltete die National Gallery of Canada in Ottawa mit *Modernism in the Making* die erste Klimt-Personale in einem nordamerikanischen Museum. Die Ausstellung wurde von einem umfangreichen und inhaltlich qualitativ hochwertigen Katalog begleitet. 2002 folgte die Schau *Gustav Klimt: Landscapes*¹⁴³ im Clark Art Institute in Williamstown, Massachusetts, die trotz ihres geringen Umfangs überaus große Resonanz beim amerikanischen Publikum fand.¹⁴⁴

Die mit Sicherheit größte Präsenz hat Klimts Kunst jedoch in den letzten Jahren mit aufsehenerregenden Restitutionsen erhalten,¹⁴⁵ die weltweit durch die Medien gingen. Das seit 1998 in Österreich wirksame Bundeskunstrückgabegesetz sowie die seither erfolgten Restitutionsen, über die »Museales zu begehrter Handelsware nachrückte«¹⁴⁶, ließen die Preise am Kunstmarkt und zugleich die Anzahl von Klimt-Publikationen in die Höhe schnellen. An dieser Stelle sei vor allem die spektakuläre Versteigerung der 2006 von der Österreichischen Galerie Belvedere restituierten Klimt-Gemälde durch das Auktionshaus Christie's in New York erwähnt.¹⁴⁷ Klimts *Adele Bloch Bauer I*, die »Goldene Adele«, wurde 2006 von Ronald S. Lauder zum Rekordpreis von ca. 135 Millionen US-Dollar für die Neue Galerie New York erworben und war damit zu diesem Zeitpunkt das teuerste Kunstwerk der Welt.

An dieser Stelle soll auch das 2007 erschienene Werkverzeichnis der Gemälde von Alfred Weidinger erwähnt werden,¹⁴⁸ das mit seinen 253 umfangreich dokumentierten Werkverzeichnisnummern, der opulenten Buchgestaltung und den detaillierten Reproduktionen eine zeitgemäße Erweiterung des Werkverzeichnisses von Novotny und Dobai



darstellt und zusätzlich auch in englischer, spanischer, französischer und russischer Version Verbreitung gefunden hat. (Abb. 9) In den letzten Jahrzehnten sind Gustav Klimt und seine unverkennbare Ästhetik in die internationale Populärkultur eingegangen, der Künstler ist zur Trademark avanciert und zu einer unumstrittenen Identifikationsfigur der österreichischen Kulturgeschichte geworden. Dies ist eine bemerkenswerte Entwicklung, wenn man bedenkt, welche heftige Polarisierung der Künstler und sein Schaffen zu seinen Lebzeiten noch hervorgerufen hatten. Es wird spannend sein zu sehen, welchen Fortgang die Bewertung von Gustav Klimt und seinem Werk in den kommenden Jahrzehnten nehmen wird, und nicht zuletzt wird auch das 2012 begangene Klimt-Jahr, das allein in Wien von neun Personalien begleitet wird und aus dessen Anlass auch der vorliegende Katalog erscheint, ein weiterer Impuls für die internationale Klimt-Rezeption im 21. Jahrhundert sein.

- 1 Berta Zuckerkandl, *Zeitkunst. Wien 1901–1907*, Wien 1908, S. 87.
- 2 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969, S. 76.
- 3 Nebehay 1969, S. 71–107.
- 4 Nebehay 1969, S. 77.
- 5 Umrechnung von Währungen und Kaufkraft mit dem Inflationstool der Österreichischen Nationalbank: <http://www.oenb.at/apps/inflationscockpit/waehrungsrechner.html> (zuletzt besucht am 8. Mai 2012).
- 6 Erik Eybl, *Von der Eule zum Euro*, Klagenfurt 2005, S. 136.
- 7 Martin Gerlach (Hg.), *Allegorien und Embleme: Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern, sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance*, Wien [1882–1884]; ders. (Hg.), *Allegorien: Neue Folge*, Wien [ca. 1900].
- 8 Z. B. *Neue Freie Presse*, 9. Mai 1886, S. 5; *Kunstchronik*, Leipzig 1885, Spalte 446; *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1894, S. 245.
- 9 F. v. Görtz/Carl Zellner, *Illustrierte Geschichte der Ordensauszeichnungen*, [Wien] [ca.] 1911, S. 190f.
- 10 Vgl. *Jubiläums-Kunstaussstellung* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus, Wien 1898), Wien 1898, S. 7.
- 11 Albert Ilg, *Zwickelbilder im Stiegenhause des k. k. kunsthistorischen Hof-Museums zu Wien*, Wien 1893.
- 12 Herbert Giese, *Franz von Matsch. Leben und Werk 1861–1941*, Diss. Wien 1976, S. 18. Klimt wurde für eine Professur an der Akademie der bildenden Künste vorgeschlagen, Matsch für eine Professur an der k. k. Kunstgewerbeschule.
- 13 Das Bild wurde im Jahr 1899 anlässlich der IV. Ausstellung der Wiener Secession erstmals ausgestellt.
- 14 Z. B. Ludwig Hevesi, »Das Heim eines Wiener Kunstfreundes (Nikolaus Dumba)«, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 2. Jg., 1899, S. 341–365.
- 15 Hermann Bahr, *Secession*, Wien 1900, S. 122.
- 16 Karl Kraus in *Die Fackel*, 4. Jg., H. 1, 1899, S. 28.
- 17 *Katalog der II. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1898), Wien 1898.
- 18 Z. B. *Neue Freie Presse*, 12. November 1898, S. 7.
- 19 Arthur Roessler, *In memoriam Gustav Klimt*, Wien 1926, [S. 11].
- 20 *Katalog der V. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1899), Wien 1899.
- 21 Bahr 1900, S. 154.
- 22 Bahr 1900, S. 154.
- 23 Hermann Bahr, *Gegen Klimt*, Wien 1903.
- 24 Felix Salten, *Gustav Klimt. Gelegentliche Anmerkungen*, Wien 1903; Peter Altenberg, *Bilderbögen des kleinen Lebens*, Wien 1909.
- 25 *Katalog der VII. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1900), Wien 1900.
- 26 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, S. 233f.
- 27 *Die Fackel*, 1. Jg., H. 36, 1900, S. 16–20.
- 28 *Neue Freie Presse*, 28. März 1900, S. 5.
- 29 Bahr 1903, S. 23.
- 30 *Neue Freie Presse*, 28. März 1900, S. 5.
- 31 Bahr 1903, S. 31–34.
- 32 *Die Fackel*, 3. Jg., H. 36, 1900, S. 16.
- 33 *Neue Freie Presse*, 28. März 1900, S. 5.
- 34 Zit. in Bahr 1903, S. 22.
- 35 *Deutsches Volksblatt*, 17. März 1900.
- 36 Wieland Schmied, *Berührungen. Von Romako bis Kokoschka*, Salzburg 1991, S. 76.
- 37 Nebehay 1969, S. 510.
- 38 W. F. in *The Artist: An Illustrated Monthly Record of Arts, Crafts and Industries (American Edition)*, 28. Jg., H. 246, Juli 1900, S. 88–91.
- 39 *Katalog der X. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1901), Wien 1901.
- 40 Bahr 1903, S. 46.
- 41 *Wiener Morgenzeitung*, 22. März 1901.
- 42 Hermann Bahr, *Rede über Klimt*, Wien 1901, S. 13.
- 43 *XVIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien: Kollektivausstellung Gustav Klimt* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1903), Wien 1903.
- 44 *Die Fackel*, 5. Jg., H. 147, 21. November 1903, S. 10–12. Christian Nebehay meinte im Streit um die Fakultätsbilder ein österreichisches Phänomen zu erkennen und griff 1968 in einer Rede besonders Karl Kraus an: »Die [...] Pro- und Kontraststimmen [...] zeigen etwas auf, was unserem Lande außerordentlich schädlich ist: Immer wieder kommt es nämlich vor, dass [...] ehrenwerte Männer andere [...] ehrenwerte Männer – nur weil ihnen deren Richtung oder deren Parteigänger nicht passen – in gehässigster Weise in den Schmutz zerren. Dieses unglückselige Streiten und Hadern gehört anscheinend seit jeher zu Österreich. Karl Kraus hetzt gegen Klimt und leistet sich damit den einzigen Missgriff, der ihm in kulturellen Dingen unterlief. Er hetzt – nicht weil er von Kunst etwas verstünde [...], sondern weil er dem literarischen Kreis um Klimt, einem Hermann Bahr, einem Felix Salten, einer Berta Zuckerkandl eine auswischen will.« Zit. in Christian Nebehay, *Der Maler Gustav Klimt*, Vortrag vom 7. Mai 1968 im Rotary Club Wien, Archiv des Belvedere, Zl. 103/2011 (Dank an Katinka Gratzner-Baumgärtner

Abb. 9: Gustav Klimt – Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes, 2007

- für den Hinweis).
- 45 *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Nr. 47, 23. November 1903, S. 2.
 - 46 Plein-air [i. e. A. F. Seligmann], »Klimt-Ausstellung«, in: *Wiener Sonn- u. Montags-Zeitung*, Nr. 47, 23. November 1903, S. 3.
 - 47 Schmied 1991, S. 53.
 - 48 Schmied 1991, S. 78.
 - 49 Berta Zuckerkandl, *Österreich intim: Erinnerungen 1892–1942*, Frankfurt a. M. 1970, S. 62–66.
 - 50 Vgl. Schmied 1991, S. 46; Nebehay 1969, S. 509; Giese 1976, S. 18; *Die Kunst (Kunst für Alle)* XVII, 1902, S. 183, 237; *Die Kunst XI (Kunst für Alle; XX)*, 1905, S. 185.
 - 51 Schmied 1991, S. 47.
 - 52 *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1902), Wien 1902.
 - 53 Schmied 1991, S. 54.
 - 54 Bahr 1903, S. 69.
 - 55 *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 10, 1902, S. 479f.
 - 56 *Internationale Kunst- und große Gartenbauausstellung. Offizieller Katalog der Kunst-Ausstellung* (Ausst.-Kat. Mannheim 1907), Mannheim 1907; vgl. auch die Kritik in *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 20, 1907, S. 175.
 - 57 Z. B. Kunstchronik, N. F. 12, 1901, S. 437.
 - 58 Reinhold Heller, »Recent scholarship on Vienna's »Golden Age«, in: *The Art Bulletin*, 59. Jg., H. 1, März 1977, S. 115.
 - 59 Günter Metken, »Schubert am Klavier (Gustav Klimt pinx.)«, in: *Merkur*, 41. Jg., H. 4, 1987, S. 354.
 - 60 Vgl. dazu den Beitrag von Stefan Lehner und Katinka Gratzner-Baumgärtner in diesem Band.
 - 61 Vgl. hierzu Heller 1977, S. 115.
 - 62 Vgl. *Neue Freie Presse*, 3. Juli 1907, S. 11. Zur Ausstellung erschien kein Katalog, sie wurde allerdings in zahlreichen Medien besprochen.
 - 63 Tobias G. Natter, *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne* (Ausst.-Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien 2003/04), Wien 2003, S. 82, 89. Aus den Jahren 1904–1916 sind 81 Karteikarten erhalten, die Verkäufe von Werken Gustav Klimts durch die Galerie Miethke dokumentieren, in der man Klimts Werke marktfrisch und exklusiv erwerben konnte. Sowohl Klimt als auch die Galerie Miethke verdienten an dieser Kooperation ausgezeichnet.
 - 64 *Das Werk Gustav Klimts*, Wien 1908–1914, Vorw. von Hugo O. Miethke. In der Tradition dieser Publikation stehen auch *Das Werk von Gustav Klimt*, Wien/Leipzig 1918, Vorw. von Hermann Bahr und Peter Altenberg, und Max Eisler (Hg.), *Gustav Klimt – eine Nachlese*, Wien 1931.
 - 65 *Das Werk Gustav Klimts* 1908, [Vorwort].
 - 66 *Neue Freie Presse*, 27. Februar 1909, S. 10.
 - 67 Z. B. Otto Stoessl in *Die Fackel*, 13. Juli 1908, S. 259f.
 - 68 A. S. L. in *The Studio* XLIV, 1908, S. 314.
 - 69 Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Akt des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht, Zl. 3254/1908.
 - 70 <http://www.oenb.at/apps/inflationscockpit/waehrungsrechner.html> (zuletzt besucht am 8. Mai 2012).
 - 71 Z. B. A. F. Seligmann in der *Neuen Freien Presse*, 22. April 1909, S. 12.
 - 72 *Deutsches Volksblatt*, 10. Dezember 1910.
 - 73 A. F. Seligmann in der *Neuen Freien Presse*, 28. November 1910, S. 2.
 - 74 *IX. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* (Ausst.-Kat. Venedig 1910), Venedig 1910.
 - 75 Robert Fleck, *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2012, S. 67–72.
 - 76 *American Art News*, 8. Jg., Nr. 34, 1910, S. 2.
 - 77 *Kunstchronik*, N. F. 21, 1910, S. 451.
 - 78 *Vita d'Arte*, 5. Jg., Nr. 30, 1910, S. 248–250.
 - 79 Nebehay 1969, S. 500.
 - 80 Fleck 2012, S. 71.
 - 81 *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. XXII, Leipzig 1911, S. [273]–296.
 - 82 Hermann Bahr im *Berliner Tageblatt*, Morgenausgabe, Nr. 41, 12. Juli 1912, S. 2f.
 - 83 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 506/1912; Natter 2003, S. 89–92.
 - 84 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 506/1912.
 - 85 Archiv des Belvedere, Wien, Provenienz laut Nachlass Peter Parzer, Zl. 8/2012.
 - 86 <http://www.oenb.at/apps/inflationscockpit/waehrungsrechner.html> (zuletzt besucht am 8. Mai 2012).
 - 87 Abbildung des Ernennungsdiploms in Nebehay 1969, S. 511.
 - 88 Z. B. Berta Zuckerkandl, »Als die Klimt-Gruppe sich selbständig machte«, in: *Neues Wiener Journal*, 10. April 1927; dies., »Erinnerungen an Gustav Klimt. Zu seinem sechzehnten Todestag«, in: *Neues Wiener Journal*, 4. Februar 1934; Wilhelm Dessauer, »Gustav Klimts Winterreise nach Italien«, in: *Österreichische Kunst*, IV. Jg., März 1933; Karl Moser, »Unbekannte Briefe Gustav Klimts. Wie der große Maler schuf. Mitgeteilt von Karl Moser«, in: *Neues Wiener Journal*, 3. Jänner 1932.
 - 89 Vgl. Markus Kristan, *Joseph Urban*, Wien 2000, S. 403; Renée Price, »Gustav Klimt and America«, in: dies. (Hg.), *Gustav Klimt – the Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections* (Ausst.-Kat. Neue Galerie, New York 2007/08), New York 2007, S. 19 – sie nennt allerdings das Jahr 1922 als Ausstellungsbeginn.
 - 90 Jan Andreas May, *La Biennale di Venezia. Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895–1948*, Berlin 2009, S. 101; *Terzo Biennale Romana. Catalogo della prima mostra internazionale d'arte Christiana moderna* (Ausst.-Kat. Rom 1925), Rom [1925].
 - 91 Fleck 2012, S. 69.
 - 92 Max Eisler, *Gustav Klimt*, Wien 1920, S. 1.
 - 93 Eisler 1920, S. 49.
 - 94 Eisler 1920, S. 5.
 - 95 Eisler 1920, S. 48.
 - 96 Eisler 1920, S. 16, 49.
 - 97 Eisler 1920, S. 1.
 - 98 Max Eisler, *Gustav Klimt*, Wien 1921.
 - 99 Roessler 1926, [unpag.].
 - 100 Roessler 1926, [unpag.].
 - 101 Roessler 1926, [unpag.].
 - 102 Roessler 1926, [unpag.].

- 103 Emil Pirchan, *Gustav Klimt*, Wien 1956.
- 104 Rose Poor-Lima, »Eine alte Wiener Künstlerfamilie – das Erbe des Maler-Apostels Gustav Klimt«, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Sonntagsbeilage, 29. Dezember 1940, [S. 17].
- 105 Schwester von Gustav Klimt, verheiratet mit Julius Zimpel.
- 106 Poor-Lima 1940.
- 107 *Gustav Klimt: Ausstellung* (Ausst.-Kat. Ausstellungshaus Friedrichstraße, Wien 1943), Wien 1943.
- 108 Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–1986. 125 Jahre in Bilddokumenten*, Wien 1986, [S. 118].
- 109 »Klimt und Schiele«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. Juni 1949, Bl. 9.
- 110 *Neue Zürcher Zeitung*, 3. Juni 1949.
- 111 Hans Curjel (Hg.), *Um 1900. Art Nouveau und Wiener Jugendstil. Kunst und Kunstgewerbe aus Europa und Amerika zur Zeit der Stilwende* (Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Zürich 1952), Zürich 1952.
- 112 *La Biennale di Venezia* (Ausst.-Kat. Venedig 1958), 2. durchges. Aufl., Venedig 1958.
- 113 *Gustav Klimt* (Ausst.-Kat. Galerie St. Etienne, New York 1959), New York 1959, [Vorw.].
- 114 Price 2007, S. 27.
- 115 *Gustav Klimt and Egon Schiele* (Ausst.-Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1965), New York 1965.
- 116 Price 2007, S. 24.
- 117 »Klimt: Kaiserpreis und Packpapier«, in: *Der Spiegel*, Nr. 45, 1965, S. 159, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46274823.html> (zuletzt besucht am 16. Mai 2012).
- 118 *Wien um 1900* (Ausst.-Kat. Secession [u. a.], Wien 1964), Wien 1964 [unpag.].
- 119 Fritz Novotny/Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburg 1967.
- 120 Nebehay 1969.
- 121 Christian M. Nebehay, »Gustav Klimt und die Wiener«, in: *Die Presse*, Wochenendbeilage *Spectrum*, 5./6. April 1969, S. 1.
- 122 Johannes Dobai, *Das Frühwerk Gustav Klimts*, Diss. Wien 1958.
- 123 Novotny/Dobai 1967, [S. 7].
- 124 Novotny/Dobai 1967, S. 22.
- 125 Nebehay 1969.
- 126 Nebehay 1969, Vorwort; die Besitzer waren Rudolf Zimpel (Neffe des Künstlers) und Helene Donner (Nichte des Künstlers).
- 127 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, München 1976.
- 128 *Gustav Klimt, Egon Schiele: Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren. Zeichnungen und Aquarelle* (Ausst.-Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1968), Wien 1968.
- 129 Z. B. in das Österreichische Kulturinstitut New York. Vgl. *Wiener Zeitung*, 25. Jänner 1976 (Archiv des Belvedere, Klimt-Mappe IV).
- 130 Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg 1970 (= Österreicher des 20. Jahrhunderts).
- 131 Hofmann 1970, S. 8.
- 132 Inhaber der Galerie Welz in Salzburg.
- 133 Archiv des Belvedere, Wien, Geschäftszahl 449/1973.
- 134 Z. B. Alessandra Comini, *Gustav Klimt. Eros und Ehos*, Salzburg 1975; Otto Breicha (Hg.), *Gustav Klimt. Die goldene Pforte*, Salzburg 1978. Johannes Dobai, *Gustav Klimt. Die Landschaften*, Salzburg 1981.
- 135 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, 4 Bde., Salzburg 1980–1989 (= Veröffentlichungen der Albertina; 15).
- 136 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Zeichnungen und Gemälde*, Salzburg 1962, S. 11.
- 137 Z. B. William Johnston, *The Austrian Mind: an Intellectual and Social History, 1848–1938*, Berkeley 1972; Allan Janik, *Wittgenstein's Vienna*, New York 1973; Carl Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna*, New York 1980 (Pulitzer-Preis 1981); William Johnston, *Vienna, Vienna: the Golden Age 1815–1914*, New York 1981.
- 138 Price 2007, S. 27f. Zu dieser Thematik vgl. auch Leon Botstein, »The Viennese connection«, in: *Partisan Review*, H. 2, 1982.
- 139 Patrick Werkner, »Österreich macht Kunstgeschichte«, in: ders. (Hg.), *Kunst in Österreich 1945–1995*, Wien 1996, S. 245.
- 140 Serge Sabarsky (Hg.), *Gustav Klimt* (Ausst.-Kat. Isetan Museum of Art, Tokio 1981), Tokio 1981.
- 141 *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930* (Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien im Künstlerhaus, Wien 1985), Wien 1985 (= Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien; 93).
- 142 Ives Kobry, »Gustav Klimt«, in: *Beaux Arts*, Nr. 33, März 1986, S. 40–51.
- 143 Die Ausstellung wurde von Dr. Stephan Koja, Kurator am Belvedere, kuratiert.
- 144 Price 2007, S. 28.
- 145 Z. B. die Restitution des Gemäldes *Adele Bloch-Bauer I* (»Goldene Adele«) 2006 an die Erben nach Ferdinand Bloch-Bauer.
- 146 *Handelsblatt* 209, 29. Oktober 2011, <http://www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/gustav-klimt-restitutionen-heizen-den-markt-an/5766336.html> (zuletzt besucht am 21. Mai 2012).
- 147 Zur Versteigerung gelangten die Gemälde *Birkenwald*, *Häuser in Unterach am Attersee*, *Apfelbaum I* und *Adele Bloch Bauer II*.
- 148 Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München u. a. 2007.

Gustav Klimt im Belvedere Vergangenheit und Gegenwart

Markus Fellingner (MF), Michaela Seiser (MS), Alfred Weidinger (AW) und Eva Winkler (EW)

Novotny/Dobai Fritz Novotny/Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburg 1967
Strobl Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, 4 Bde., Salzburg 1980–1989
WSW Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München u. a. 2007

Diese männliche Aktstudie ist eines der frühesten Gemälde, die von Gustav Klimt bekannt sind. Es handelt sich um ein typisches Beispiel aus dem akademischen Lehrbetrieb. Nachdem Klimt von 1876 bis 1879 an der k. k. Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien eine Ausbildung zum Zeichenlehrer absolviert hatte, wurde er auf Empfehlung von Rudolf Eitelberger von Edelberg, dem Direktor der Kunstgewerbeschule, in Ferdinand Laufbergers Klasse für dekorative Malerei aufgenommen.¹ Damit erhielt er Zugang zu einer akademischen Ausbildung zum Historienmaler, die durchaus mit derjenigen an der renommierten Akademie der bildenden Künste konkurrieren konnte.² Im Kontext des Studiums an der Kunstgewerbeschule entstand die gegenständliche männliche Aktstudie. Die Übung bestand in der detailgetreuen Darstellung der nackten menschlichen Figur, wobei insbesondere die Anatomie des Muskelapparats in der jeweiligen Körperhaltung des Modells studiert werden sollte. Solche Studien waren nicht zum Verkauf am Kunstmarkt bestimmt. Sofern sie nicht vernichtet wurden, verblieben sie meist im Besitz des Künstlers und gelangten oft erst über den Nachlass an die Öffentlichkeit. Daraus erklärt sich auch die völlige Vernachlässigung eines ästhetischen Anspruchs in dieser Studie. Das Modell kniet auf einfachen gestapelten Holzkisten in einem schmucklosen Atelierraum. Weder ist das grobschlächtig wirkende vollbärtige Gesicht irgendwie geschönt, noch wird das geringste Bemühen anschaulich, den Schambereich vor dem direkten Anblick zu verschleiern. Ganz im Gegensatz dazu steht allerdings die Pose des Modells. Mit der Abwehrhaltung der linken Hand erinnert sie an Figuren von antiken Schlachtensarkophagen. Klimt studierte hier also auf möglichst naturalistische Weise eine klassische Bildformel. Nicht selten dienten solche Aktstudien außer der Übung auch in späterer Folge als Vorlagen für (bekleidete) Figuren in historischen Gemälden. Ein Beispiel dafür wäre Gustav Klimts *Weibliche Aktstudie* (WSW, Nr. 17, Abb. 3), die in Ernst Klimts knapp zehn Jahre später begonnenem und von Gustav vollendetem Bild *Pan tröstet Psyche* (Abb. S. 328) Verwendung fand.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Liegender Männerakt*, 1880, Serge Sabarsky Collection, New York



Abb. 2: Franz Matsch, *Liegender Männerakt*, 1880, Privatbesitz

Männlicher Akt, 1883

Öl auf Leinwand, 68 x 54,8 cm

Sign. r. u.: G. Klimt

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5992, 1973 Ankauf von Theresia Reinhardt, Wien, um ATS 8000 (Zl. 824/1973)

Provenienz: Prof. Walter Reinhardt, Wien. – Theresia Reinhardt, Wien (Tochter von Walter Reinhardt).

Werkkatalog: WSW, Nr. 15.

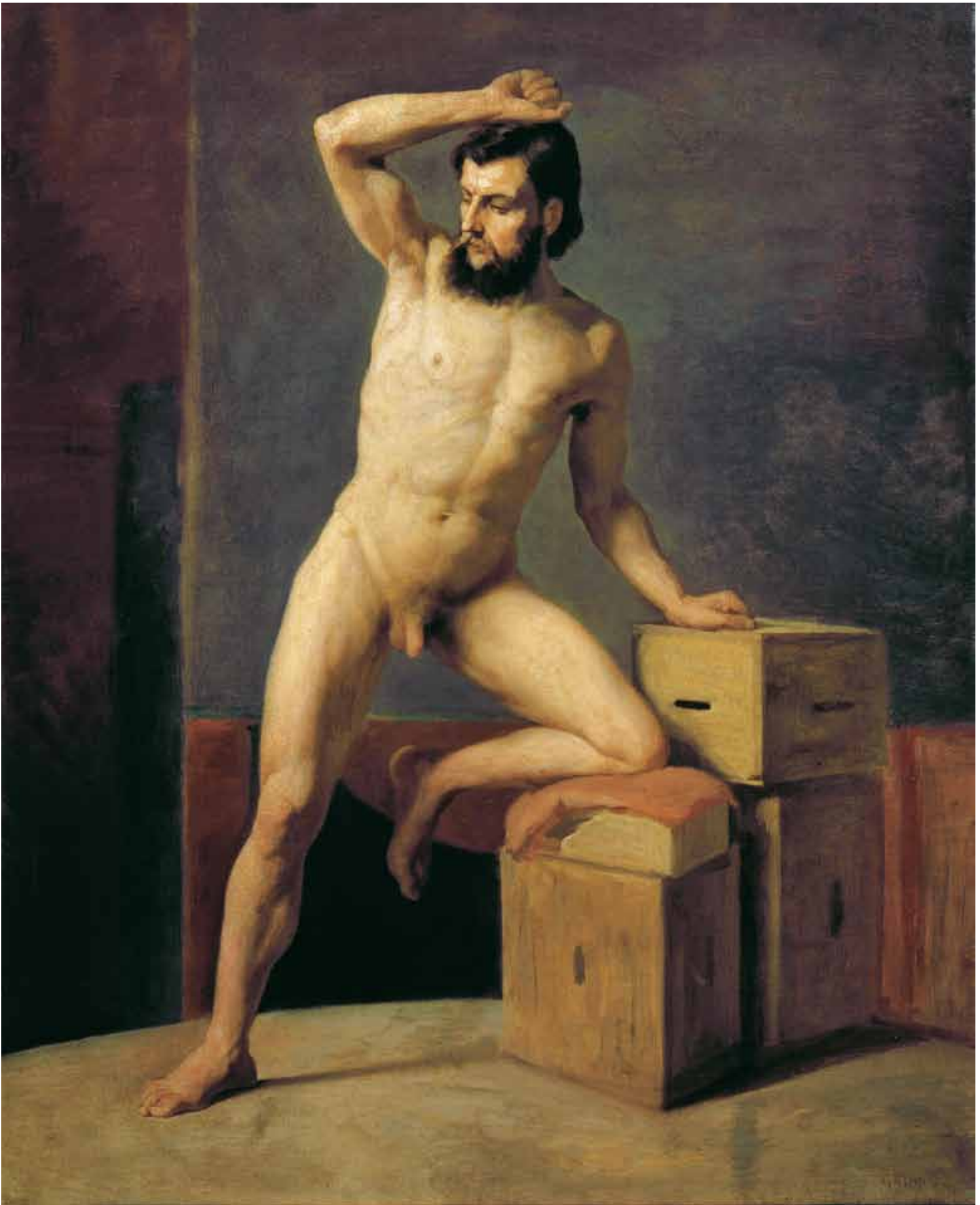




Abb. 3: Gustav Klimt, *Weibliche Aktstudie*, um 1883, Privatbesitz



Abb. 4: Franz Matsch, *Porträt eines Mädchens mit Spitzenkragen*, 1880, Privatbesitz

Abb. 5: Gustav Klimt, *Porträt eines Mädchens mit Spitzenkragen*, 1880, Privatbesitz

Ähnliche Studien sind auch von Ferdinand Laufberger und von Klimts Kommilitonen Franz Matsch überliefert (Abb. 2). Bereits bei der Zulassungsprüfung zur Kunstgewerbeschule hatte Klimt den gleichaltrigen Matsch kennengelernt, mit dem er die nächsten zwei Jahrzehnte intensiv zusammenarbeiten sollte.³ Beide kamen nach den Vorbereitungskursen in die Klasse Laufbergers, wo sie noch als Studenten gemeinsam mit Klimts jüngerem Bruder Ernst eine Produktionsgemeinschaft mit dem Namen »Künstler-Compagnie« gründeten, unter der sie fortan gemeinsam auftreten sollten.⁴ Die beiden Porträts eines Mädchens mit Spitzenkragen von Gustav Klimt und Franz Matsch (Abb. 4, 5) wurden, wie auch zahlreiche Zeichnungen (Abb. 1, 2), sogar gleichzeitig von den beiden Studenten gemalt.⁵ Laufbergers Klasse war, wie Matsch in seinen Memoiren schreibt, entgegen den herrschenden akademischen Konventionen eher nach dem Muster einer altmeisterlichen Werkstatt organisiert, und nach nur gut einem Jahr wurde die Künstler-Compagnie bereits mit der Ausführung von entsprechenden Projekten des Meisters, wie der Sgraffitodekoration in den Höfen des k. k. Kunsthistorischen Hofmuseums (WSW, Nr. 1) und im Brünner Stadttheater (WSW, Nr. 12) oder den Deckengemälden im Palais Sturany (WSW, Nr. 2), betraut.⁶ Im Gegensatz zum Studium an der Akademie der bildenden Künste war die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule weniger auf die klassische Tafelmalerei, sondern vor allem auf die Ausstattung von repräsentativen Gebäuden mit dekorativen Wand- und Deckengemälden ausgelegt, und zwar in sämtlichen Stilrichtungen des Historismus.⁷ Talentierte junge Künstler, die große Aufträge schnell und günstig ausführen konnten, waren bei den Architekten der Ringstraßenzeit gesucht. Ein gründliches Studium im Aktzeichnen war dafür ebenso unentbehrlich wie Erfahrung in Porträt und Stillleben. MF

1 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969, S. 62–70.

2 Zum Studium an der Kunstgewerbeschule vgl. Gottfried Fliedl, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule. 1867–1918*, Salzburg/Wien 1986.

3 Herbert Giese, *Franz von Matsch. Leben und Werk 1861–1942*, unveröffentl. Diss. Wien 1976, S. 3.

4 Giese 1976, S. 4; Michaela Seiser, »Die Künstler-Compagnie: Das Frühwerk Gustav Klimts«, in: Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München u. a. 2007, S. 11–39.

5 Die enge Verbundenheit der drei Künstler wird auch durch Matschs Bildnis von Klimts Schwestern deutlich (Abb. S. 353).

6 Giese 1976, S. 7.

7 Fliedl 1986.

Die Bleistiftstudie für die Figur der Orgelspielerin im Deckenbild der *Allegorie der Musik* befand sich bis 1923 im Besitz des Belvedere, bevor sie aufgrund der Museumsreform an die Albertina abgegeben wurde. Die Zeichnung diente als Gewandstudie für den Oberkörper, allerdings nur für das hellblaue Kleid und noch ohne den prunkvollen dunkelblauen Umhang. In der detailliert ausgearbeiteten Studie erkennt man Klimts große zeichnerische Begabung. Sorgsam sind die Falten und Bauschen des Gewandes der Form des Körpers angepasst und durch Schatten und Weißhöhungen überzeugend angegeben. Dieser altmeisterlich-akademische Zeichenstil ist Produkt der gründlichen Zeichenlehre an der Kunstgewerbeschule, die im Hinblick auf die kunstgewerbliche Praxis größten Wert auf genaueste Darstellung von Figuren und Ornamenten legte. Klimt hatte daher zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere ein viel größeres Können im grafischen Bereich aufzuweisen als in der Ölmalerei. Die Übersetzung seiner ausgereiften Vorzeichnungen in überzeugende Ölgemälde bereitete ihm zu diesem frühen Zeitpunkt oft noch sichtbare Probleme. Anhand dieser peniblen Ausarbeitung in den Vorzeichnungen lässt sich auch eine Ursache für die stilistischen Unterschiede zwischen der malerisch ausgeführten Ölskizze (Abb. S. 39) und dem ausgeführten Deckengemälde (Abb. 1) erklären. Durch die peniblen Studien gingen der Makart'sche Schwung des Entwurfs und dessen atmosphärische Dichte zugunsten einer klassischen Formenklarheit verloren. MF



Abb. 1: Gustav Klimt, *Allegorie der Musik*, 1885, Stadttheater Rijeka (Fiume)

Kostümstudie für die Allegorie der Musik im Stadttheater Rijeka (Fiume), 1885
 Bleistift, schwarze Kreide, weiß gehöht, 40 x 28 cm (Passepartout)
 Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23547

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2025c, 1919 Ankauf von der Kunsthandlung Gustav Nebehay, Wien [Zl. 55/1919]. – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina [Zl. 61/1925].
 Werkkatalog: Strobl I, Nr. 114.

3. *Handwritten signature*



2

Die frühe Studie mit dem Titel *Allegorie der Musik* stellt den Entwurf für eines von sieben großen Deckengemälden (Abb. 2, 4) im Stadttheater Rijeka (Fiume) dar, die Klimt und die Künstler-Compagnie im Jahr 1885 ausführten.¹ Der Auftrag zur Dekoration des von den Architekten Helmer & Fellner errichteten Theaters wurde wahrscheinlich im Laufe des Jahres 1884 vergeben. Bekannt ist nur, dass Anfang April 1885 die »in Leinwand ausgeführten« Deckengemälde und Proszeniumbilder im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellt wurden, bevor sie an ihren Bestimmungsort gebracht wurden.² Wie üblich malten die Künstler nicht vor Ort, sondern führten die großen Leinwandbilder in ihrem Wiener Atelier in der Sandwirthgasse 8 aus.³ Vorgegebenes Thema war ein Zyklus von Allegorien auf die verschiedenen Gattungen der Musik. Gustav Klimt und Franz Matsch schufen je drei große ovale Deckenbilder und Ernst Klimt das Bild über dem Proszenium. Der Auftrag war nach dem Konzertsaal im Kursalon von Karlsbad und dem Stadttheater von Reichenberg bereits die dritte Gelegenheit, für Theaterbauten von Helmer & Fellner große Deckenbilder zu realisieren.⁴ Weitere Entwürfe, die bisher keinem bekannten Auftrag zugeordnet werden konnten, wie etwa der Ernst Klimt zugeschriebene Entwurf im Belvedere (Abb. 1), beweisen die intensive Beschäftigung der Compagnie mit dieser Bildaufgabe und ihren Möglichkeiten. Klimts Entwurf für die *Allegorie der Musik* zeigt eine Orgelspielerin in einem kostbaren blauen Seidengewand. Ungewöhnlich ist vor allem, dass sie vor dem Instrument kniet. Die Orgel wird damit zum Altar, wodurch der sakrale Aspekt der Musik zusätzlich versinnbildlicht ist. Dem entspricht auch der verklärte, zum Himmel gerichtete Blick. Begleitet wird die Figur von einem Mandoline spielenden Engel in weißem Gewand, der knapp hinter ihrem Kopf schwebt, und einigen singenden Putten in den Wolken am rechten Bildrand. Der Entwurf entspricht kompositorisch recht exakt der ausgeführten Version (Abb. S. 36), wenngleich die Wirkung aufgrund der malerischen Durchbildung in der Ausführung eine völlig andere ist. Durch den lockeren Pinselstrich



Abb. 1: Ernst Klimt, *Studie zu einem Deckengemälde*, um 1885, Belvedere, Wien

Allegorie der Musik (Entwurf), 1885

Entwurf zu einem Deckengemälde für das Stadttheater von Rijeka (Fiume)

Öl auf Leinwand, 38,5 x 50 cm

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1459, 1912 Ankauf aus der Galerie H. O. Miethke (Inh. Emma Bacher), Wien, um K 700,- gemeinsam mit dem Entwurf für das Deckengemälde *Sterbender Krieger* (i. F.) im Stadttheater von Rijeka (Zl. 845/1912)

Provenienz: Galerie H. O. Miethke (Inh. Emma Bacher), Wien.

Werkkatalog: WSW, Nr. 47.





Abb. 2: Deckenspiegel im Stadttheater von Rijeka (Fiume) mit den Gemälden von Gustav Klimt, Ernst Klimt und Franz Matsch, 2007

und den wärmeren Farbton wirkt der Entwurf viel barocker und lässt an das Vorbild Hans Makart denken, der 1884 auf dem Höhepunkt seines Ruhms gestorben war. Ein goldenes Licht durchzieht den gesamten Bildraum und bindet die Figuren farblich zusammen. In der Ausführung ist davon nicht mehr viel zu bemerken. Die Figuren sind klar abgegrenzt und erinnern in ihrer klassischen dreidimensionalen Plastizität eher an Makarts großen Antipoden Anselm Feuerbach oder an die englischen Präraffaeliten.⁵ Auch die Prägung durch den ersten Lehrer Ferdinand Laufberger spielt hierbei noch eine Rolle. Laufberger war ein glühender Anhänger der Neorenaissance und stand den neobarocken Entwicklungen im Stile Makarts skeptisch gegenüber.⁶ Mit den Präraffaeliten verband ihn somit von Natur aus eine geistige Nähe. Damit suchten die jungen Künstler nicht nur einen diplomatischen Mittelweg zwischen den beiden Epigonen des Wiener Historismus Makart und Feuerbach, sondern sie orientierten sich zunehmend auch international, etwa an der englischen und der französischen Salonmalerei. Während das Thema der (kirchlichen) Musik eine Anlehnung an die Präraffaeliten nahelegt, folgt die römische Kampfszene im Hintergrund von *Sterbender Krieger* (Abb. S. 43) dem klassischen Stil der David-Schule, und Franz Matschs *Antike Tanzdarbietung vor Zusehern* (Abb. 3) erinnert an Werke z. B. von Alexandre Cabanel. Ohne Zweifel trachtete die Künstler-Compagnie in dieser frühesten Phase der Selbstständigkeit danach, durch die Anpassung an verschiedene Strömungen des aktuellen künstlerischen Spektrums den Geschmack des Publikums zu treffen und damit ein sicheres Auskommen zu finden. MF

- 1 Michaela Seiser, »Die Künstler-Compagnie«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2007), Wien 2007, S. 8–73, hier S. 37. Zu Fellner & Helmer: Hans-Christoph Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, München 1966; Katharina Schöller, »Das Architektenbüro Fellner & Helmer«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2007), Wien 2007, S. 15.
- 2 *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 20. Jg., H. 26, 9. April 1885, Sp. 446.
- 3 Aus einem Empfehlungsbrief an Rudolf von Eitelberger vom 2. Februar 1884 geht hervor, dass die Künstler-Compagnie zu diesem Zeitpunkt bereits ihr erstes eigenes Atelier in der Sandwirthgasse nutzen konnte. Alfred Weidinger, »Ernst Klimt – Aspekte eines kurzen Künstlerlebens«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2007), Wien 2007, S. 97f.
- 4 Seiser 2007.
- 5 Michaela Seiser erkennt hier den Beginn der Auseinandersetzung der Gruppe mit den englischen Präraffaeliten: Seiser 2007, S. 24f.
- 6 Zu Ferdinand Laufberger vgl. Gottfried Fliedl, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule. 1867–1918*, Salzburg/Wien 1986, S. 101f.; Herbert Giese, *Franz von Matsch. Leben und Werk 1861–1942*, Diss. Wien, 1976, S. 4–6.



Abb. 3: Franz Matsch, *Antike Tanzdarbietung vor Zusehern*, 1885, Stadttheater Rijeka (Fiume)



Abb. 4: Ernst Klimt, *Musik (Proszenium)*, 1885, Stadttheater Rijeka (Fiume)

Dieser Entwurf befand sich ursprünglich im Belvedere, wurde aber 1946 bei einem Einbruch gestohlen und ist seither verschollen.¹ Wie sein heute noch im Belvedere zu findendes Gegenstück *Allegorie der Musik* (Kat.-Nr. 3) war er ein Entwurf für eines der Deckenbilder des Stadttheaters Rijeka (Fiume), die Gustav Klimt gemeinsam mit seinem Bruder Ernst und Franz Matsch in den Jahren 1884/85 ausführte.² Beide Entwürfe erwarb die Neue Galerie in Wien (das heutige Belvedere) im Jahr 1912 von der Galerie H. O. Miethke. Die ausgeführte Version (Abb. 2) zeigt einen sterbenden römischen Soldaten mit einer trauernden Frauengestalt, während im Hintergrund eine Schlacht tobt.³ Zwei Krieger blasen mit ihren Trompeten zum Angriff, womit sich die Darstellung wieder in das Überthema des Zyklus der Musikallegorien einordnen lässt. Die Gegenüberstellung der michelangelesken Aktfiguren der Krieger im Hintergrund mit ihren angespannten Muskeln in elaborierter Körperhaltung und der beiden Hauptfiguren in ihrem schlaffen Dahinsinken bildet den eigentlichen Reiz der Komposition. Diese Gegenüberstellung findet man besonders häufig bei Jacques-Louis David, z. B. im berühmten *Schwur der Horatier* (Abb. 1), der auch stilistisch ein Ausgangspunkt gewesen sein dürfte, so wie vielleicht auch Alexandre Cabanels *Phädra*.⁴ Es handelt sich wahrscheinlich um Klimts klassizistischstes Werk, das durch die klare grafische Härte der Formen und Farben besticht. Ob auch der verschollene Kompositionsentwurf in diesem Stil gehalten war, ist zweifelhaft, insbesondere im Hinblick auf die Unterschiede, die im Falle der Orgelspielerin zu beobachten sind. MF

1 Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis seines malerischen Werkes*, München u. a. 2007, Nr. 48, S. 241.

2 *Kunstchronik*, 1885, Sp. 446.

3 Dr. Ernst Czerny identifiziert die Figuren als Antonius und Kleopatra. Die Orgelspielerin identifiziert er als Hl. Cäcilia und die Figuren im dritten Bild Gustav Klimts, *Amor überreicht einem Sänger den Lorbeerkranz*, mit Orpheus und Eurydike (Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen* [Ausst.-Kat. Albertina, Wien 2012], Wien 2012, S. 26, Anm. 4). Diese Identifizierungen bleiben aber hypothetisch, da keine eindeutigen ikonografischen Anhaltspunkte dafür vorhanden sind.

4 Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier*, 1784, Musée du Louvre, Paris; Alexandre Cabanel, *Phädra*, 1880, Musée Fabre, Montpellier.



Abb. 1: Jacques Louis David, *Der Schwur der Horatier*, 1784, Musée du Louvre, Paris

Sterbender Krieger (Entwurf), 1885

Entwurf zu einem Deckengemälde für das Stadttheater von Rijeka (Fiume)

Öl auf Leinwand, 38 x 50 cm

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1460, 1912 Ankauf aus der Galerie H. O. Miethke (Inh. Emma Bacher), Wien, um K 700,- gemeinsam mit dem Entwurf für das Deckengemälde *Allegorie der Musik* im Stadttheater von Rijeka (Zl. 845/1912). Der Entwurf wurde im Juli 1946 bei einem Einbruch ins Obere Schloss Belvedere gestohlen (Zl. 186/46)

Provenienz: Galerie H. O. Miethke (Inh. Emma Bacher), Wien.

Werkkatalog: WSW, Nr. 48.



Abb. 2: Gustav Klimt, *Sterbender Krieger*, Stadttheater Rijeka (Fiume), 1885,

Als Gustav Klimt und seine beiden Kollegen um 1884 den Auftrag zur Gestaltung des Vorhangs des Stadttheaters von Karlsbad (Abb. 3) erhielten, hatten sie auf dem Gebiet der Theaterausstattung schon viel Erfahrung gesammelt.¹ Nach dem Konzertsaal in Karlsbad und den Stadttheatern von Reichenberg (Liberec) (WSW, Nr. 20–23) und Rijeka (Fiume) (WSW, Nr. 46–51) war dies für die Künstler-Compagnie bereits der vierte Auftrag, den sie von den Architekten Fellner & Helmer erhalten hatte. Die gegenständliche Ölskizze stellt einen von mehreren Vorentwürfen dar, in denen die jungen Künstler die Komposition des Vorhangs entwickelten. Der Ausgangspunkt für diese Entwürfe war zweifellos Hans Makart.² Nach dem frühen Tod des Malerfürsten im Jahr 1884 hatten die Gebrüder Klimt und Franz Matsch unter der Leitung ihres Lehrers Julius Victor Berger an der Ausführung der von Makart konzipierten Ausstattung der Hermesvilla für Kaiserin Elisabeth mitgewirkt. Die dadurch bedingte intensive Beschäftigung mit dem Stil Makarts ist in der Folgezeit deutlich spürbar. Die Künstler-Compagnie versuchte sich nun wie viele andere in der Nachfolge des so erfolgreichen Meisters zu etablieren, denn die Nachfrage nach Werken im Makart-Stil war nach wie vor groß.

Makart selbst hatte in den frühen 70er-Jahren des 19. Jahrhunderts zwei große Vorhänge für Wiener Theater entworfen und damit für diese Bildaufgabe den Standard gesetzt, an dem es sich zu messen galt.³ Sein Entwurf für den heute zerstörten Vorhang der Komischen Oper zeigt ein großes zentrales Bildfeld mit einer idyllischen Landschaft, die in der ausgeführten Version einer Darstellung von Bacchus und Ariadne auf Naxos weichen sollte (Belvedere, Inv.-Nr. 2097).⁴ Die aufwändige Rahmung dieses Mittelbildes lässt mit ihrem komplizierten Arrangement aus korrespondierenden Nebenbildern, Kandelabern, Säulchen und vielfältigen Trompe-l'Œil-Dekorationen an das Vorbild pompejischer Illusionsmalerei denken. An diese Form der Gestaltung schließt Gustav Klimts Entwurf für den Karlsbader



Abb. 1: *Stadttheater Karlsbad*, um 1890



Abb. 2: Gustav Klimt, *Entwurf für einen Theatervorhang*, um 1885, Wien Museum

Entwurf zu einem Vorhang für das Stadttheater Karlsbad, 1884/85

Öl auf Leinwand, 52,7 x 42,5 cm

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. Lg 1152, am 18. Mai 2005 gemeinsam mit einer Anzahl von Fotografien vom Verein der Freunde der Österreichischen Galerie von Christian M. Nebehay, Wien, um € 45 000,- erworben (Zl. 103/2005)

Provenienz: Privatbesitz. – Dorotheum, Wien. – Christian M. Nebehay, Wien.

Werkkatalog: WSW, Nr. 57.



5



Abb. 3: Künstler-Compagnie, *Vorhang für das Stadttheater in Karlsbad*, 1885/86

Vorhang direkt an.⁵ So wie es schon in Makarts Entwurf zu sehen ist, zeigt Klimt die gesamte Bühnenwand inklusive der gemalten roten Draperie, die nicht Teil des eigentlichen Vorhangs war, um die Wirkung des Vorhangs im architektonischen Gesamtzusammenhang zu verdeutlichen. Er rahmt das Mittelbild mit einer reichen Rokokobordüre mit Nebenbildern, Durchbrüchen und üppiger Trompe-l'Œil-Dekoration. Diese Gestaltung erinnert noch stark an Makarts Entwurf für die Dekoration des Schlafzimmers in der *Hermesvilla* (1882, Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2609), an deren Ausführung die Künstler-Compagnie kurz zuvor im Jahr 1885 beteiligt gewesen war. Ein weiterer Entwurf Gustav Klimts ist im Wien Museum erhalten (Abb. 2). Hier ist die Rahmungsarchitektur durch zwei Pfeiler ergänzt, die dem Hauptbild vorgeblendet sind. Ein dritter Entwurf, der von Alfred Weidinger dem Vorhang von Reichenberg zugeordnet wurde, zeigt bereits eine ähnliche Gestaltung der Rahmungsarchitektur und besitzt somit auch für den Vorhang von Karlsbad Bedeutung.⁶

Der ausgeführte Vorhang (Abb. 3) ist nicht nach einem einzigen Entwurf gestaltet, sondern stellt eine Synthese aus verschiedenen Elementen der einzelnen Entwürfe dar. Die Rahmungsarchitektur folgt eher dem Entwurf des Wien Museums. Die beiden Pfeiler werden allerdings durch schmale Kandelaber ersetzt, wodurch sich die Rahmung wieder dem Entwurf des Belvedere annähert. Überhaupt stellt der ausgeführte Vorhang in seiner Komplexität eine deutliche Weiterentwicklung gegenüber den Entwürfen dar. Die Künstler-Compagnie ging damit auch über Makarts Entwürfe weit hinaus, indem die Rahmung nun Teil der Bühnenarchitektur des Bildes wird. Die vom Hauptbild sorgfältig getrennte Rahmung bei Makart wird nun zum Bühnenbild verwandelt, in dem die Apotheose des Theaters in allegorischer Form inszeniert wird. Die Figuren treten zum Teil sogar vor die Rahmung oder lagern auf ihren Bänken und Gesimsen. In dieser innovativen Gestaltung bedienten sich die jungen Maler Möglichkeiten der szenischen Inszenierung des Theaters. Sämtliche Teile der fiktiven Bühne, inklusive des Proszeniums, werden geschickt ausgenutzt.⁷ Deutlich wird die Weiterentwicklung durch den Vergleich mit dem Vorhang von Reichenberg, den die Künstler-Compagnie im Jahr 1883 ausführte. In Reichenberg folgt die Gestaltung noch dem Vorbild barocker Tapissereien mit einem autonomen Mittelbild, umrahmt von einer breiten Bordüre. Im Karlsbader Vorhang integrierten die Klimts und Matsch dagegen zum ersten Mal die Architektur und die Rahmung in die Komposition des eigentlichen Bildes, was für die weitere Entwicklung Gustav Klimts und schließlich des secessionistischen Gesamtkunstwerks von richtungsweisender Bedeutung sein sollte. Ein Vorbild für diese Weiterentwicklung zur illusionistischen Raumbühne lieferten möglicherweise Ideen von Eugen Napoleon Neureuther, z. B. in dessen Gemälde *Die Blüte der Kunst in München* aus dem Jahr 1861 (Abb. 4).⁸ Neureuther entwarf vielgliedrige Bühnenarchitekturen, um darin seine Allegorien zu inszenieren. Eine solche Art der Gestal-



Abb. 4: Eugen Napoleon Neureuther, *Die Blüte der Kunst in München*, 1861, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München

tung war auch für Theatervorhänge wie geschaffen, um vor der echten Bühne eine illusionistische Fantasiebühne vorzutäuschen und so die Grenzen zwischen Bild und Bühne zu verwischen.

Nach diesem Auftrag glückte der Künstler-Compagnie nun endlich auch der Durchbruch in Wien. Die Bilder wurden im Museum für Kunst und Industrie ausgestellt und in einem kleinen Tafelwerk veröffentlicht.⁹ Wenig später erhielt die Gruppe mit der Ausmalung der beiden Treppenhäuser im Wiener Burgtheater ihren ersten Großauftrag in der Hauptstadt, der ihnen nun auch in Wien breite Anerkennung einbringen sollte. MF

- 1 Anna Zídková, *Fellner a Helmer v Karlových Varech* (Ausst.-Kat. Karlovarské Muzeum, Karlovy Vary 1997), Karlovy Vary 1997.
- 2 Gerbert Frodl, »Begegnung im Theater. Hans Makart und Gustav Klimt«, in: *Klimt-Studien. Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 22/23. Jg., Nr. 66/67, 1978/79, S. 9–36.
- 3 Der Vorhang des Stadttheaters entstand ab 1871 (Entwurf des Wien Museums, Inv.-Nr. 30.303).
- 4 Gerbert Frodl, *Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg 1974, Nr. 205. Der bereits fertige Vorhang für die Komische Oper wurde von den Verantwortlichen aufgrund der zu stark glänzenden Ölfarben und der zu dunklen Farbigkeit abgelehnt, woraufhin er von Makart zerschnitten und in seinen Einzelteilen verkauft wurde. Eine zugesagte zweite Version in Leimfarben kam nie zur Ausführung.
- 5 Frodl 1978/79, S. 17–22.
- 6 Der Entwurf ist nur durch eine Fotografie überliefert. Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis seines malerischen Werkes*, München u. a. 2007, Nr. 22, S. 235f.
- 7 Damit nahm die Künstler-Compagnie Ideen der Renaissance auf, so fallen z. B. – um nur die bekanntesten zu nennen – auch in Masaccios *Trinità* oder in Mantegnas *Camera degli Sposi* Rahmung und Bildarchitektur zusammen und bilden illusionistische Raumbühnen. Klimt hatte schon 1882 in seiner Tuschezeichnung *Die Jugend* (Wien Museum, Inv.-Nr. 25.256) für Martin Gerlachs Vorlagenwerk *Allegorien und Embleme* (Bd. 1, Taf. 8) eine derartige Komposition im Stil der Frührenaissance verwendet, er war also bestens damit vertraut.
- 8 Horst Ludwig, »Neureuther und die Pompejanische Wanddekoration. Betrachtungen zu zwei Bildern in der Schack-Galerie München«, in: *Weltkunst*, 47. Jg., 1977, S. 386–388. Zu Neureuther und zum Thema des Mehrfeldbildes im 19. Jahrhundert vgl. auch Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 165f.
- 9 *Die malerische Ausschmückung des neuen Stadt-Theaters in Carlsbad, componiert und ausgeführt von Franz Matsch, Gustav Klimt und Ernst Klimt*, Wien 1886.

1894 erhielt Gustav Klimt von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst¹ den Auftrag, für ein Abbildungswerk sämtlicher Theater Wiens einen berühmten Schauspieler des alten k. k. Hoftheaters nächst der Burg zu malen. Klimt durfte selbst entscheiden, wen er porträtieren wollte. Der Auftraggeber gab allerdings vor, dass der Betreffende in einer Rolle gemalt werden sollte, die ihn »in seinem Aussehen möglichst wenig verändert«². Klimt wählte den Burgschauspieler Josef Lewinsky (1835–1907) in seiner Rolle als Carlos im Goethe-Trauerspiel *Clavigo*. Lewinsky hatte sein Debüt 1858 im Wiener k. k. Hoftheater am Michaelerplatz in der Rolle des Franz Moor in Schillers *Räuber*



Abb. 1: Gustav Klimt, *Allegorie des Theaters*, um 1890, Privatbesitz



Abb. 2: Josef Lewinsky, vor 1895, Belvedere, Wien

Josef Lewinsky als Carlos in Clavigo, 1895

Öl auf Leinwand, 60 x 44 cm

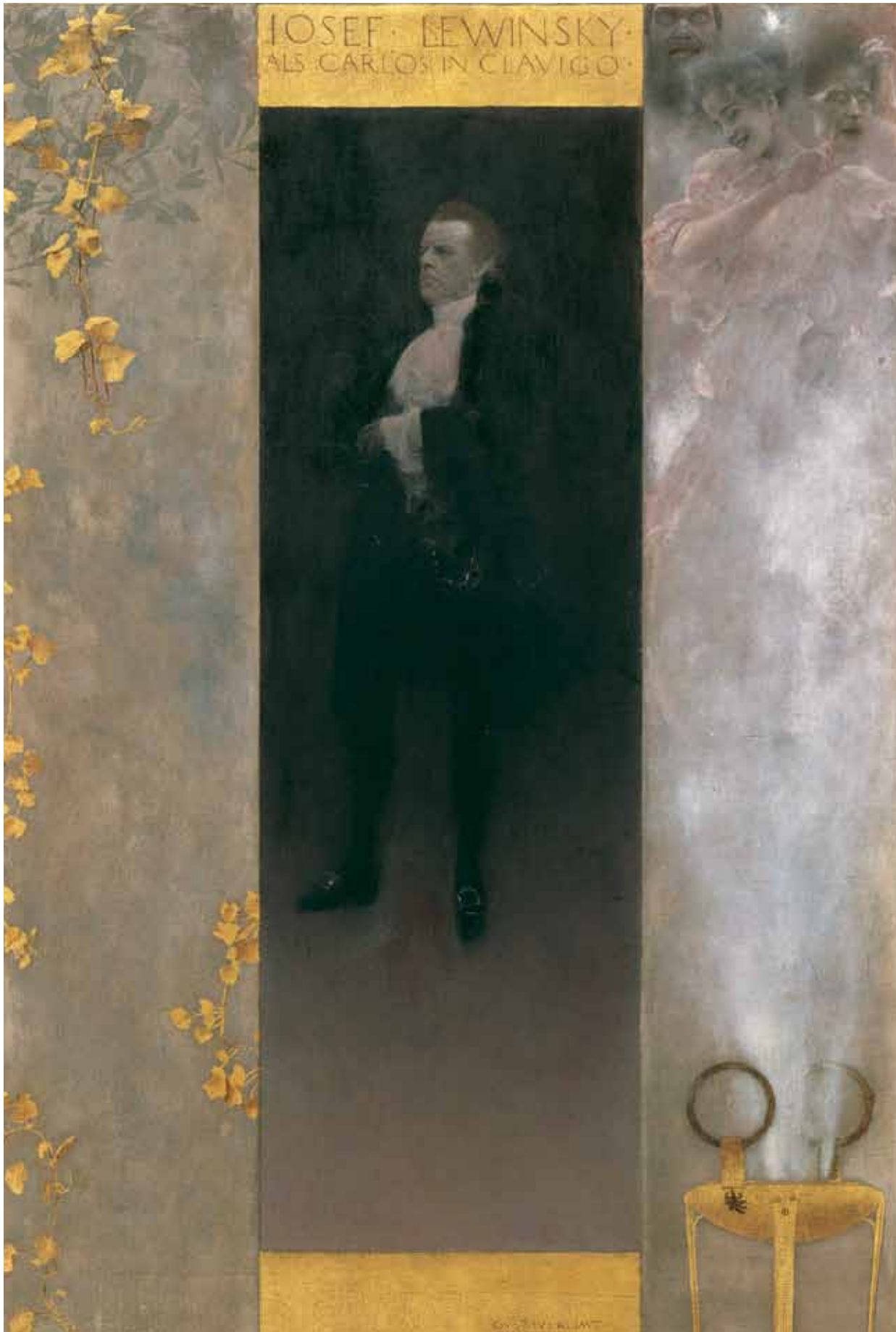
Bez. M. o.: JOSEF . LEWINSKY . | ALS CARLOS IN CLAVIGO

Sign. M. u.: GUSTAV KLIMT | MDCCCLXXXV.

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 494, 1902 von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien, als Gegenleistung für eine gewährte Subvention erhalten

Provenienz: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 67. – WSW, Nr. 92.



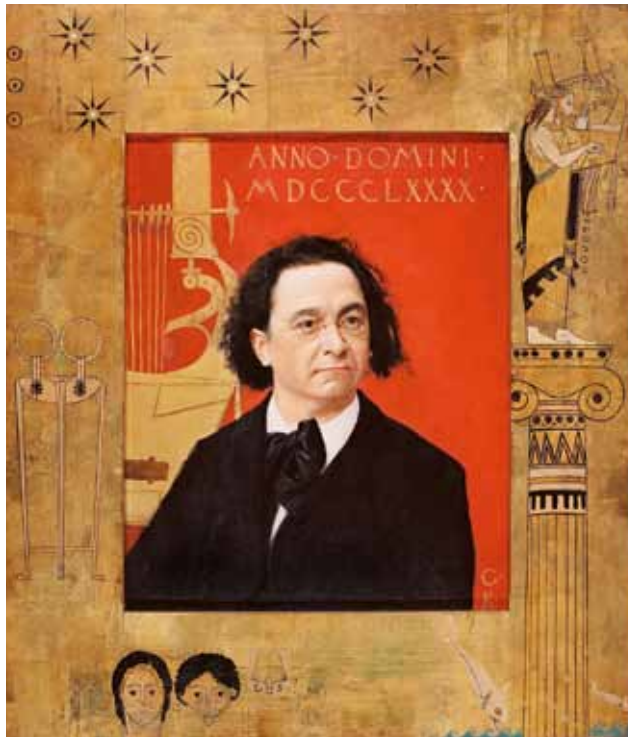


Abb. 3: Gustav Klimt, *Bildnis Josef Pembaur*, 1890, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck



Abb. 4: Gustav Klimt, *Liebe*, 1895, Wien Museum

gegeben, und bereits im selben Jahr war er das erste Mal als Carlos zu sehen. Die Premiere war ein voller Erfolg. 36 Jahre später, als Klimts Porträt entstand, war Lewinsky eine Institution am Burgtheater. Noch immer gab er den Carlos. Den Zenit seines Ruhms hatte er zu dieser Zeit aber wohl schon überschritten. Am 19. Mai 1894 wandte sich Klimt in einem Brief an Lewinsky und bat um eine Porträtsitzung.³ Ein am 28. Juni verfasstes Schreiben gibt Anlass zur Vermutung, dass die Arbeit am Bildnis zu diesem Zeitpunkt bereits begonnen worden war, weil Klimt für dessen Vollendung den Porträtierten um die Gewährung einer »1–2 stündigen Sitzung« bittet.⁴ Da Klimt schließlich dennoch ein ganzes Jahr benötigte, um das Bildnis fertigzustellen, wurde angenommen, dass Lewinsky nicht kooperieren wollte. Eine Abhandlung seines Urenkels überliefert indessen, dass der Schauspieler zu diesem Zeitpunkt auf Tournee durch das ostpreußische Königsberg, Moskau und St. Petersburg war. Klimt erhielt daher von Lewinskys Ehefrau, der Schauspielerin Olga Lewinsky (geb. Precheisen), ein Foto, nach dem er malen sollte. In einem Brief an ihren Mann berichtet Olga Lewinsky, dass Klimt ein zweites Mal bei ihr war, weil er mit dem Foto nicht zurechtgekommen war. Aufgrund dessen gab sie ihm eine kleine, von Karl Dietrich gegossene Bronzestatuetten, die ihren Mann als Carlos zeigte,⁵ sowie ein weiteres Foto (Abb. 2). Als Klimt dieses Material bekam, hatte er bereits mit der Arbeit an dem Bild begonnen. Die dreiteilige Komposition stand fest, die beiden äußeren Zonen – der Rahmen – waren fertig gestaltet, nur die mittlere Zone hatte er frei gelassen, um das Porträt des Burgschauspielers einzufügen.⁶ Im Juli 1895 wollte Lewinsky Klimt für eine letzte Sitzung aufsuchen, doch verpasste er den Künstler, der an diesem Tag früher als gewohnt sein Atelier in der Josefstädter Straße verlassen hatte.⁷

Das Bild steht formal in engem Zusammenhang mit dem Porträt des bekannten, in Innsbruck geborenen Musikpädagogen Josef Pembaur aus dem Jahr 1890 (Abb. 3) und dem etwa zeitgleich (1895) entstandenen Gemälde *Liebe* (Abb. 4). Während Klimt im Bildnis Pembours den breiten Rahmen mit Attributen bemalt, die den Dargestellten als Musiker auszeichnen, verlegt er den Rahmen im Bildnis Lewinskys auf die Leinwand. Das schmale, hochrechteckige Format der Bildzonen erinnert an japanische Holzschnitte, die spätestens seit der Weltausstellung 1873 in Wien bekannt waren. In der rechten äußeren Zone des Bildes stellt Klimt die Allegorie des Theaters dar, eine lachende Frau, die in den Rauchschwaden des in der unteren Bildhälfte sichtbaren Dreifußes erscheint. In den Händen hält sie eine Tragödienmaske. Über ihr befindet sich ein Dionysoskopf, der an den Altar im Giebelfeld des Burgtheaters (WSW, Nr. 67) erinnert. Zur Allegorie des Theaters hat sich eine Studie erhalten (Abb. 1), die sie in einem traditionellen antiken Gewand zeigt. In der Ausführung verwendete Klimt jedoch ein anderes Modell. Alice Strobl identifizierte die Dargestellte als Pauline Flöge (Abb. S. 337), die älteste der Flöge-Schwestern. Das Mittelbild gibt exakt die Stellung der Bronze wieder. Der Schauspieler füllt nur zwei Drittel der Bildhöhe aus, das untere Bilddrittel ist durch eine graue

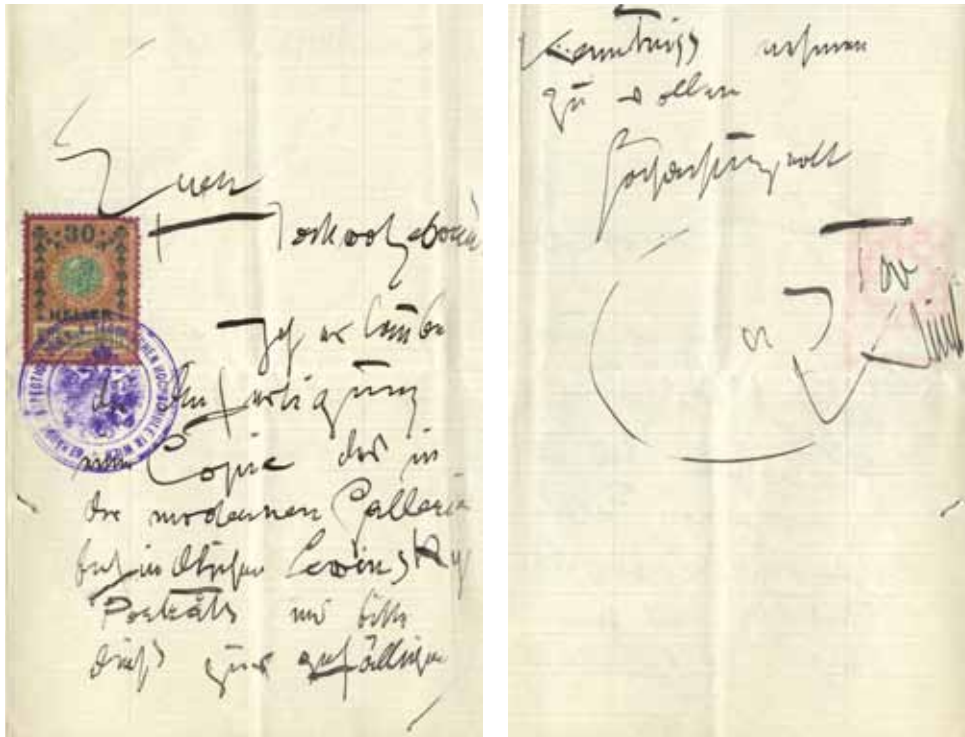


Abb. 5: Brief von Gustav Klimt an das Ministerium für Kultus und Unterricht, August 1905, Belvedere, Wien

Farbschicht bedeckt, wodurch die Figur zu schweben scheint. Der Körper Lewinskys verschmilzt mit dem dunkel gehaltenen Hintergrund, nur die Manschetten, der weiße Kragen und das fahle Gesicht des Künstlers bilden dazu einen starken Kontrast. Die monochromen Farben, die Auflösung der Kontur und die Vereinigung der Figur mit dem Hintergrund stellen neue Gestaltungsmöglichkeiten Klimts dar, die auch im Gemälde *Liebe* zu beobachten sind. Bereits Ingomar Hatle merkte an, dass diese Malweise mit jener von James Abbott McNeill Whistler verwandt ist.⁸ Auch in den Frauenbildnissen dieser Zeit ist der Einfluss Whistlers nachweisbar. Klimts Gemälde wurde in Oscar Teubers Band *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung*, der 1896 in der Reihe *Die Theater Wiens* erschien, publiziert.⁹ In ebendieser Reihe waren 1894 bereits die 1888 vollendeten Deckenbilder der Künstler-Compagnie für das neue k. k. Hofburgtheater an der Ringstraße in Stichen reproduziert worden. Das bereits 1902 in die Sammlungen der Modernen Galerie (heute Belvedere) übertragene Bildnis *Josef Lewinsky* wurde 1905 von der Malerin Franziska Esser-Reynier in den Museumsräumen kopiert. Esser-Reynier war angeblich um 1904/05 Klimts Privatschülerin, was auch den Umstand erklären könnte, dass ihr Klimt 1905 das Recht einräumte, sein Bildnis des Schauspielers zu kopieren (Abb. 5).¹⁰ Das kopierte Gemälde befindet sich in einer amerikanischen Privatsammlung. AW

- 1 Die 1871 gegründete Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst verfolgte den Zweck, die durch die Konkurrenz der Fotografie bedrohten grafischen Techniken zu fördern und ihren Mitgliedern Meisterwerke der grafischen Künste durch Kupferstich, Radierung, Holzschnitt und andere künstlerische Vervielfältigungsmittel zugänglich zu machen. 1904 zählte die Gesellschaft 100 Gründer und etwa 1200 Mitglieder. Gustav Klimt wurde 1896 in das Kuratorium der Gesellschaft aufgenommen.
- 2 Brief von Gustav Klimt an Josef Lewinsky vom 19. Mai 1884, Wienbibliothek im Rathaus, Inv.-Nr. 38571.
- 3 Brief von Gustav Klimt an Josef Lewinsky vom 19. Mai 1884, Wienbibliothek im Rathaus, Inv.-Nr. 38571.
- 4 Brief von Gustav Klimt an Josef Lewinsky vom 28. Juni 1894, Wienbibliothek im Rathaus, Inv.-Nr. 38572.
- 5 Eine Reproduktion der Bronzefigur ist abgebildet in Helene Richter, *Josef Lewinsky. Fünfzig Jahre Wiener Kunst und Kultur*, Wien/Leipzig/ New York 1926, S. 53.
- 6 Unveröffentlichte Abhandlung des Urenkels von Josef Lewinsky im Besitz des Belvedere.
- 7 Brief von Gustav Klimt an Josef Lewinsky vom Juli 1895, Wienbibliothek im Rathaus, Inv.-Nr. 38573.
- 8 Ingomar Hatle, *Gustav Klimt. Ein Wiener Maler des Jugendstils*, Diss. Graz 1955, S. 33.
- 9 Oscar Teuber, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung*, Wien 1896 (= *Die Theater Wiens*; 1).
- 10 Siehe dazu die relevanten Akten des Ministeriums für Kultus und Unterricht vom August 1905 (Zl. 31798).

Der *Mädchenkopf mit langen Haaren* wird von Alice Strobl mit der Bleistiftzeichnung *Thaleia und Melpomene* (Abb. 1) in Verbindung gebracht, die Klimt im November 1899 in der großen Grafikausstellung der Secession erstmals öffentlich zeigte. In gewisser Hinsicht kann Klimt die gegenständliche Zeichnung ebenso als Studie für das um 1890 entstandene Gemälde *Zwei Mädchen im Oleander* (WSW, Nr. 83) gedient haben. Der Künstler beschäftigte sich vor allem zwischen der Auftragserteilung für die Deckengemälde des neuen Burgtheaters bis etwa 1900 häufig mit den vielfältigen Möglichkeiten der Profildarstellung, während bei den folgenden Porträtstudien eine gewisse Bevorzugung der Frontalansicht feststellbar ist. AW



Abb. 1: Gustav Klimt, *Thaleia und Melpomene*, 1898, Albertina, Wien

Mädchenkopf mit langen Haaren im Halbprofil, 1898
Schwarze Kreide, 44,7 x 31,5 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23649

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005. – 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 437.



7

Abgesehen von einzelnen Kunstwerken, für deren Thema sich Gustav Klimt direkt auf die griechische oder römische Mythologie bezog, war er in seinen allegorischen Darstellungen bemüht, für das Sein der vornehmlich weiblichen Protagonisten einen entrückten Handlungsraum zu finden. Die belgischen Symbolisten Xavier Mellery und Jan Toorop zählen zu den ersten Künstlern des späten 19. Jahrhunderts, die sich mit überirdischen Wesen in transzendenten Räumen bewegten. Die Überwindung der Schwerkraft war dabei einer der wesentlichsten Ausgangspunkte. Bei der gegenständlichen Zeichnung handelt es sich entweder um eine Studie für das 1898 entstandene Gemälde *Bewegtes Wasser* (Abb. 1) oder um eine vorbereitende Skizze für das 1903 vollendete und lange Zeit als verschollen geglaubte Bild *Irrlichter* (Abb. S. 341). AW



Abb. 1: Gustav Klimt, *Bewegtes Wasser*, 1898, Privatbesitz, Courtesy Galerie St. Etienne, New York

Stehender Frauenakt und Kompositionsstudie, um 1898
Studie für *Bewegtes Wasser*
Blaue Kreide, 44,6 x 31,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23651

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005. – 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 687, 688.



Fragment eines sich umarmenden Paares, sitzender männlicher Rückenakt, 1898/99
Studie für *Philosophie*
Schwarze Kreide, 40,7 x 29 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23644

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 479.





Stehender männlicher Rückenakt, 1897/98
Studie für *Philosophie*
Schwarze Kreide, 42,8 x 28,9 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23676

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 462.

Bei diesen Studien (Nr. 10, 11) handelt es sich um Skizzen zur männlichen Rückenfigur in Klimts Skandalbild *Philosophie* (Abb. S. 117). Die Figur bezeichnet einen kräftigen Mann, der mit einer Frau und zwei kleinen Kindern in den Armen emporschwebt, während die alte Frau und der alte Mann in Verzweiflung am Boden zurückbleiben. Dem entspricht das Grundthema des Bildes, das Alice Strobl anhand der rätselhaften dreiköpfigen Hauptfigur als »Werden-Sein-Vergehen«, d. h. als Kreislauf des Lebens festmachen konnte.¹ MF

¹ Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. 1, 1878–1903, Salzburg 1980, S. 143f.



Männlicher Rückenakt mit ausgestrecktem linkem Arm, 1898/99

Studie für *Philosophie*

Schwarze Kreide, 42,3 x 26,6 cm

Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23654

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).

Werkkatalog: Strobl I, Nr. 459.



Wie der *Männliche Rückenakt* (Nr. 10, 11) ist auch diese Aktstudie einer kauern den alten Frau eine Skizze zur *Philosophie* (Abb. 1). Aufgrund der Ähnlichkeit zur Figur des *Nagenden Kummers* in den Vorzeichnungen zum *Beethovenfries* (im Fries nicht ausgeführt) kann die Figur gleichermaßen gedeutet werden. Gemeinsam mit einem alten Mann, der in ähnlicher Haltung das Gesicht in seine Hände vergräbt, symbolisiert sie die hoffnungslose Unbarmherzigkeit des Alters und der Vergänglichkeit. MF



Abb. 1: Gustav Klimt, *Philosophie* (Detail), 1900–1907, im Mai 1945 im Schloss Immendorf verbrannt.

Kniender Akt einer alten Frau, 1898/99
Studie für *Philosophie*
Schwarze Kreide, 37 x 26,5 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23655

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 469.



12

Abgesehen von einem Aufenthalt in Langenwang bei Mürzzuschlag in der Steiermark im Sommer 1895 verbrachte Gustav Klimt erstmals 1898 längere Zeit auf dem Lande, und zwar in St. Agatha bei Steeg am Hallstätter See im Salzkammergut. Der Ort liegt unweit von Bad Goisern, dem Sommerdomizil des Malers Rudolf von Alt. Die vorzügliche Eisenbahnverbindung und die landschaftliche Schönheit waren auch für die Familie von Emil Jakob Schindler entscheidende Beweggründe? Goisern als Feriendestination zu wählen. Gustav Klimt kannte die Gegend von einer gemeinsam mit seinem Bruder Ernst und Franz Matsch unternommenen Malreise, während der Motive für zu malende Landschaften gefunden werden sollten. Schließlich logierten 1898 Klimt und die Familie Flöge in der neben dem sogenannten Agatha-Wirt gelegenen Schmiede in St. Agatha (Abb. 1), wie dem Fremdenbuch der Gemeinde Goisern für den Zeitraum von 14. Juli bis 3. September 1898 zu entnehmen ist.¹ Der Aufenthalt ist unter anderem durch eine Tagebuchaufzeichnung Alma Schindlers gut dokumentiert: »Per Rad nach Gosaumühle über St. Agatha und Steeg. In St. Agatha war der Kl[imt] mit seiner geliebten Schwägerin. Na – wenn sie sich nur gut unterhalten haben.«² In unmittelbarer Nähe zu seiner ländlichen Sommerresidenz entstanden Klimts erste



Abb. 1: Schmiede in St. Agatha bei Steeg am Hallstätter See, um 1890

Nach dem Regen (Obstbäume mit Hühnern in St. Agatha bei Steeg am Hallstätter See), 1898

Öl auf Leinwand, 80 x 40 cm

Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 374, 1900 in der Secession (VII. Ausstellung, Nr. 125) in Wien erworben

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 107. – WSW, Nr. 124



13



Abb. 2: Gustav Klimt, *Bauernhaus mit Rosen*, 1898, Eigentümer unbekannt



Abb. 3: Gustav Klimt, *Obstgarten am Abend*, 1898, Privatbesitz

repräsentative Landschaftsgemälde: das nach wie vor verschollene Gemälde *Dämmerung* (WSW, Nr. 121), das gegenständliche Werk *Nach dem Regen*, die Emilie Flöge zugeeignete Landschaft *Obstgarten* (WSW, Nr. 122), *Obstgarten am Abend* (Abb. 3) sowie *Bauernhaus mit Rosen* (Abb. 2), das die (nordöstliche) Fassade der Schmiede in St. Agatha wiedergibt.

Der malerische Duktus dieser Gruppe von Landschaftsbildern ähnelt stilistisch den ungefähr zeitgleich entstandenen Bildnissen, etwa *Dame am Kamin* (Abb. S. 71), *Damenköpfen face* (Abb. 69) und *Sonja Knips* (Abb. S. 75), aber auch den in diesem Jahr fertiggestellten Kompositionsentwürfen für die sogenannten Fakultätsbilder (WSW, Nr. 116, 117, 118). Vor allem der pastose Farbauftrag im Verbund mit stark gewischten Farben, die keinen Linearismus erlauben und Grenzen verunklären, sowie der nahezu bildflächenparallele und bis zur Bildmitte reichende raumlose Bildvordergrund können als Spezifika für Klimts Malerei dieser Schaffensphase gelten. Die Maltechnik und die charakteristische Wiedergabe der Naturstücke erinnern vor allem an Fernand Khnopffs Landschaften (Abb. 4), die ab 26. März 1898 in der I. Ausstellung der Secession in Wien zu sehen waren. Für Klimt stellten Khnopffs Gemälde einen wichtigen Anreiz dar, sich künftig selbst dem Thema der Landschaft zu widmen. Dass sich Klimt damals stilistisch an Khnopffs Gemälden orientierte, offenbart seine Suche nach einer eigenständigen, vom österreichischen Stimmungsimpressionismus abgerückten Lösung. Während Emil Jakob Schindler, die Leitfigur dieser österreichischen Variante des Impressionismus, seine Gemälde traditionell und »akademisch« aufbereitete, erkennen wir bei Klimts frühen Landschaften bereits Ansätze der später konsequent umgesetzten Raumauffassung und der am Orthogonalen sich orientierenden Komposition. Ebenso tritt bereits der Hang zur detailgetreuen Abbildung des extremen Landschafts- bzw. Naturdetails hervor, was den Effekt der spezifischen Entkörperlichung der Bildgegenstände ins Flächig-Malerische begründet, der auf die Verwendung von Fotografien zurückzuführen ist. Und während sich die sogenannten Stimmungsimpressionisten auch in ihren Bildtiteln auf die Stimmung bezogen, zeigte sich Klimt davon unbeeindruckt und beschränkte sich in der Namensgebung auf ganz einfache und simple Kurzbeschreibungen des Dargestellten.³

Dass sich Klimt gerade in dieser Zeit sehr intensiv mit Bildausschnitten und gewagten Kompositionen auseinandersetzte, zeigen auch seine durchaus als Landschaftsdarstellungen zu bezeichnenden Illustrationen für das Märzheft des Jahres 1898 von *Ver Sacrum*. Diese Darstellungen stehen in unmittelbarer Nähe zu den im Sommer desselben Jahres in St. Agatha entstandenen Gemälden *Obstgarten am Abend* und *Nach dem Regen*. Die skizzenhaften



Abb. 4: Fernand Khnopff, *Regen in Fossett*, 1890, Privatbesitz

Illustrationen boten Klimt die Möglichkeit zu experimentieren, um Gestalten, Dinge und Landschaft in konzentrierter, oftmals aufgestockter Form zu veranschaulichen. Es waren der (auf den ersten Blick nahezu willkürliche) Landschaftsausschnitt wie auch das Bildformat, mit denen Klimt experimentierte. Die in der Landschaft *Nach dem Regen* hintereinandergestaffelten Obstbäume und die leicht ansteigende bewaldete Hügelzone im Hintergrund der Salzkammergutlandschaft bei St. Agatha ermöglichen das Erlebnis eines kontinuierlich sich entfaltenden Tiefenraumes. Klimt unterlässt aber das Abtönen der Farben entsprechend der Entfernung und verwendet für die gesamte Darstellung ein einheitliches dunstiges Graugrün. Wie im etwa zeitgleich entstandenen Gemälde *Obstgarten* verbindet er die Baumkronen zu einem homogenen Flächengebilde von bunten Farbtupfen, welche ebenso bildflächenparallel erscheinen wie die Wiese im Vordergrund. Lediglich die Baumstämme geben trotz ihrer starken Silhouettenwirkung Zeugnis vom räumlichen Charakter der »wirklichen« Welt. Marie-José Liechtenstein, die sich näher mit diesem Gemälde auseinandersetzte, stellte fest, dass Klimt das körperhaft-räumliche Geschehen so auf die Leinwand projizierte, dass der Charakter der Fläche nicht verletzt wird. »Klimt verteilt die farbigen Flecken, die die Hühner andeuten, in einem lockeren Streumuster über die Wiese. Wohl macht er die vorderen größer, die hinteren kleiner, aber bagatellisiert dabei die Körperhaftigkeit und betont den Streumustercharakter, sodass die Größenunterschiede nur eine ganz schwache perspektivische Wirkung haben.«⁴ AW

- 1 Fremdenbuch der Gemeinde Bad Goisern, Eintrag 1898 unter der Nummer 353: »Helene Klimt. Historienmalers-Witwe« sowie »Betti Flöge und Helene Klimt, Agatha 9«.
- 2 Alma Mahler-Werfel, *Tagebuch-Suiten*, Suite 7, 16. September 1898, Frankfurt a. M. 2002, S. 120.
- 3 »Schreibt nun ein Maler unter ein Bild, das den höchsten Anforderungen entspricht: »Drei Bäuerinnen in einer Kirche«, so hält das der ästhetisch verbildete Laie oder Maler für ein geistloses Kunstprodukt, wohingegen wenn der Beschauer als Titel darunter liest: »Bäuerinnen beten für ihre im Feld stehenden Angehörigen«, er es plötzlich für ein fesselnd-interessantes und geistvolles Gemälde halten wird, auch ohne dass die geringste Änderung an dem Bilde vorzunehmen gewesen wäre.« (Wilhelm Trübner, *Die Verwirrung der Kunstbegriffe*, 2. verm. Aufl. [1. Aufl. 1898], Frankfurt a. M. 1900, S. 5f.)
- 4 Marie-José Liechtenstein, »Gustav Klimt und seine oberösterreichischen Salzkammergutlandschaften«, in: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 5. Jg., Linz 1951, S.

Die *Dame en face mit plissiertem Kleid* ist eine von mehreren vergleichbaren Studien (WSW, Nr. 105–114). Besonders auffällig ist die Behandlung des Kleides, das nur aus breiten, mehrfarbigen Pinselstrichen in einem beinahe expressionistischen Duktus angedeutet ist. Das Gesicht und die Frisur sind dagegen sehr fein ausgeführt. Die dargestellte Dame blickt den Betrachter direkt und auffordernd an. Der Gesichtsausdruck ist nicht klar zu deuten, wirkt vielleicht fragend, vielleicht selbstbewusst oder lasziv. Der zeitgleiche *Damenkopf en face* (Abb. 2) zeigt einen neutraleren Gesichtsausdruck, aber den gleichen durchdringenden Blick, der in vielen Bildnissen Klimts vorkommt. Diese Frauenbildnisse stehen in der Nachfolge einiger früherer Männerporträts (Abb. 1), die Klimt um das Jahr 1896/87 gemalt hatte. Klimt versuchte in diesen Bildern ausdrucksstarke Charakterköpfe zu schaffen, deshalb wahrscheinlich auch die Bevorzugung alter Männer mit charakterstarken Gesichtszügen. Vor dem dunklen, unbestimmten Hintergrund, in dem sich auch die dunkle Kleidung optisch verliert, treten die plastisch modellierten Gesichtszüge besonders prägnant hervor. Zu Klimts auffallendem Interesse an männlichen und weiblichen Gesichtern gibt Franz Matsch in seinen autobiografischen Aufzeichnungen einen interessanten Hinweis. Er berichtet, Klimts Geisteshaltung habe sich zu dieser Zeit auffallend gewandelt und er habe sich unter anderem in die Lektüre der Werke von Cesare Lombroso vertieft.² Lombrosos Theorien zu einer angeborenen und aus körperlichen Merkmalen ablesbaren Prädisposition zum Verbrechen sorgten damals für einiges Aufsehen. 1887 erschien sein Hauptwerk *Der Verbrecher* in deutscher Übersetzung,³ 1894 folgte *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*.⁴ Lombroso demonstrierte darin auch anhand von Porträtfotos die seiner Ansicht nach typischen Gesichtszüge von Verbrecherinnen und Prostituierten. Die Charakterisierung von Personen durch ihre äußere Erscheinung gilt seit jeher als ein Hauptproblem der Malerei. Klimt begann sich Mitte der 1890er-Jahre offenbar intensiv mit den Mysterien der menschlichen Psyche und deren Manifestationen im Erscheinungsbild zu beschäftigen, um der rätselhaften Anziehungskraft von bestimmten Gesichtern wie z. B. dem der *Dame en face mit plissiertem Kleid* auf den Grund zu gehen. MF

- 1 Das Ehepaar Altmann bewohnte in Wien eine Villa mit wertvollen Einrichtung- und Kunstgegenständen, die im Eigentum von Bernhard Altmann standen und durch Verfügung der Geheimen Staatspolizei, Gestapoleitstelle Wien, beschlagnahmt und dem Dorotheum Wien zur Verwertung übergeben wurden. Zur Versteigerung, die im Jahr 1938 stattfand, wurde ein Auktionskatalog gedruckt – die *Dame en face mit plissiertem Kleid* ist darin als *Frauenkopf* angeführt. Auf einer Leihgabenliste aus dem Jahr 1942 für die Klimt-Ausstellung 1943 ist Gustav Ucicky als Besitzer von fünf Gemälden des Künstlers ausgewiesen, darunter ein *Mädchenporträt*. 1961 erfolgte durch Gustav Ucickys Witwe die Übergabe desselben Klimt-Gemäldes unter dem Titel *Damenkopf* an die Österreichische Galerie.
- 2 Herbert Giese, »Matsch und die Brüder Klimt. Regesten zum Frühwerk Gustav Klimts«, in: *Klimt-Studien. Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 22./23. Jg., Nr. 66/67, 1928/79, S. 65.
- 3 Cesare Lombroso, *Der Verbrecher (Homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, Hamburg 1887.
- 4 Cesare Lombroso/Guglielmo Ferrero, *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien, gegründet auf eine Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes*, Hamburg 1894.

Dame en face mit plissiertem Kleid, um 1898

Öl auf Karton, 44 x 34 cm

Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Privatbesitz

Provenienz: Galerie H. O. Miethke, Wien. – Julius Reich, Wien (1909 erworben). – Bernhard Altmann, Wien. – Gustav Ucicky, Wien. – Österreichische Galerie Belvedere, Wien (Hinterlassenschaft Gustav Ucicky, 1961). – Belvedere, Wien (Inv.-Nr. 5449). – 2004 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGBl I Nr. 181/1998 an die Erben nach Bernhard Altmann.¹

Auktionen: Wawra, Wien, 7.–8. November 1922, Nr. 160. – Dorotheum, Wien, 17. Juni 1938, Nr. 379.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 97. – WSW, Nr. 115.



14

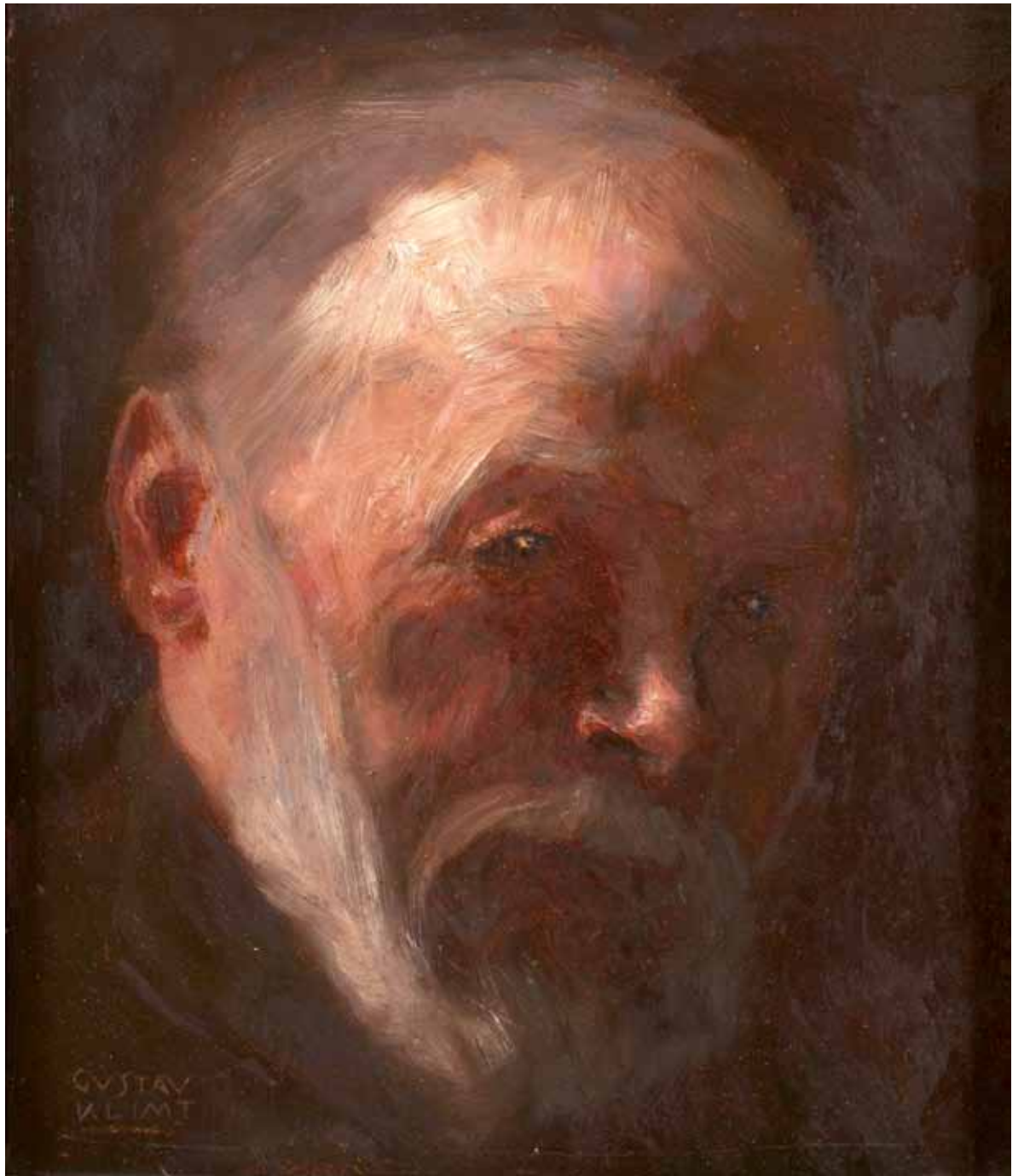


Abb. 1: Gustav Klimt, *Porträt eines alten Mannes mit Bart*, um 1896/97, Privatbesitz



Abb. 2: Gustav Klimt, *Damenkopf en face*, 1898, Privatbesitz

Gustav Klimts *Dame am Kamin* ist nicht ohne sein etwa zeitgleich entstandenes Werk *Dame im Fauteuil* (Abb. 2) zu behandeln. Beide Gemälde stehen auf einer ganz entscheidenden Entwicklungsstufe im Schaffen Klimts, die im Bildnis der *Sonja Knips* (Abb. S. 75) ihren unübertrefflichen Höhepunkt findet. Sowohl die Auslotung von feinen Farbnuancen der weitgehend monochromen Farbpalette als auch die Erprobung unterschiedlicher Bildformate liefern uns Hinweise auf Klimts Methode, die Komposition eines für ihn sehr bedeutenden Porträtauftrags (*Sonja Knips*) behutsam vorzubereiten. Dazu zählen auch gezeichnete Studien, mit denen Klimt sowohl das Motiv der im Lehnstuhl sitzenden Frau variierte – eine dem Gemälde sehr ähnliche Skizze wurde unter anderem in *Ver Sacrum* reproduziert (Abb. 1) – als auch die Darstellung der Gesichtspartie des Hauptes prüfte. Die Komposition und die Darstellungsform an sich sind sehr wahrscheinlich auf James Abbott McNeill Whistlers *Arrangement in Grau und Schwarz Nr. 1: Bildnis der Mutter des Künstlers* (1867/71, Abb. 3) zurückzuführen, während der malerische Duktus auf die Begegnung mit den Gemälden von Fernand Khnopff verweist. Gustav Klimt war überzeugt vom Modernismus und von der Qualität der belgischen Kunst, er hat die Werke von George Minne, Jan Toorop, Fernand Khnopff u. a. eingehend studiert und sich in der Entfaltung seiner Kunst davon auch leiten lassen.² Das Wesen des von Khnopff sehr konsequent verfolgten und später von Klimt kurzzeitig praktizierten Malstils sind geschickt ausgeführte Farbverwischungen, die sämtliche Konturen verunklären und damit die Bildgegenstände in eine andere Wahrnehmungssphäre entrücken. Ein Vergleich zwischen dem um 1894 entstandenen repräsentativen *Bildnis einer jungen Dame* aus der Wiener Gesellschaft (Abb. S. 336), dem bald nach der ersten Secessionsausstellung entstandenen *Damenköpfen face*



Abb. 1: Gustav Klimt, *Ver Sacrum*, Jännerheft 1898

Dame am Kamin, 1897/98

Öl auf Leinwand, 41 x 66 cm

Sign. l. o.: GUSTAV KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5434, 1961 Ankauf von Dipl.-Grafiker Hermann Bauch und Editha Bauch, Wien, um ATS 20 000,- (Zl. 97/1961)

Provenienz: vor 1938 Sektionschef Stadler-Wolffersgrün.¹

Vorstudien: Strobl I, Nr. 191, 335, 387.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 84. – WSW, Nr. 106.



15



Abb. 2: Gustav Klimt, *Dame im Fauteuil*, 1897/98, Privatbesitz



Abb. 3: James Abbott McNeill Whistler, *Arrangement in Grau und Schwarz Nr. 1*, 1867/71, Musée d'Orsay, Paris

(Abb. S. 69) und der *Dame am Kamin* macht den durch Khnopff ausgelösten Stilwechsel im Werk von Klimt überaus deutlich. Die 1897 und damit unmittelbar vor der ersten Ausstellung der Secession von Klimt gemalte *Dame mit Federhut* (WSW, Nr. 109) ist ein experimentelles Produkt des Übergangs. Die Konturen beginnen sich aufzulösen, und der vor das Gesicht gezogene Schleier wird zum Hilfsmittel für das Erreichen der beabsichtigten Wirkung. Der Hintergrund ist inzwischen bedeutungslos geworden und dient nur mehr als Kontrast zu den eher dunklen Farbtönen des Inkarnats. Im Jahr darauf, nach der Auseinandersetzung mit der Malerei Fernand Khnopffs, ließ Klimt im erwähnten *Damenköpfen face* und in der *Dame am Kamin* die Konturen der Porträtierten durch feine Farbabstufungen und -verwischungen mit dem Hintergrund allmählich verschmelzen. Nicht zufällig arbeitete Klimt nahezu zeitgleich in der Technik des Pastells und experimentierte mit Farbkreiden, um so möglichst nahe an den Ausdruck von Khnopffs Bildnissen zu gelangen. AW

- 1 Schreiben von Mia Schubert an Fritz Novotny vom 15. Mai 1967 mit dem Verweis auf ihren Onkel Sektionschef Stadler-Wolffersgrün, der das Werk bereits vor 1938 besessen habe, Archiv Galerie Welz, Salzburg. Herzlichen Dank an Franz Eder.
- 2 Vgl. dazu Michel Draguet, »Khnopff und Klimt. Gedanken zur Verbindung Brüssel-Wien«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2011/12), München 2011, S. 254–273.

Das 1897/98 entstandene Bildnis der *Sonja Knips* steht am Beginn einer Reihe großformatiger Frauenporträts, die vorwiegend Damen des wohlhabenden Wiener Großbürgertums zeigen. Die repräsentative Bildgröße und das quadratische Format – es handelt sich um Klimts erstes Bildnis in diesem Format – stehen in Zusammenhang mit den Repräsentationsvorstellungen von Klimts neuer Klientel. In dieser Hinsicht ist auch der aufwändig gefertigte Rahmen des Gemäldes zu sehen. Die Anfertigung der in Kupfer getriebenen und vergoldeten Metallapplikationen auf dem ölvergoldeten Rahmen aus hellem Obstholz hatte Gustav Klimt seinem Bruder Georg übertragen. Die genauen Umstände der Auftragsvergabe für das Bildnis von Sophie Amalia Maria Knips, geborene Freifrau Potier des Echelles, genannt Sonja Knips (1873–1959), können ebenso wenig rekonstruiert werden wie der Zeitpunkt der ersten Begegnung zwischen Klimt und seinem Modell. Die Datierung des im Gemälde dargestellten roten Skizzenbuchs (Abb. S. 79) und der ersten gezeichneten Bildnisstudien bieten allerdings ausreichend Hinweise für die Eingrenzung der Auftragserteilung in das Jahr 1897. Klimt war mit der attraktiven Baronesse schon Jahre vor dem Porträtauftrag und ihrer im Februar 1896 erfolgten Eheschließung mit dem Industriellen Anton Knips (1876–1946)¹ bekannt. So zeugt unter anderem ein persisches Liebesgedicht, das Klimt am 3. Jänner 1895 auf einen Sonja Knips gewidmeten und



Abb. 1: Fernand Khnopff, *Marie Monnom*, 1887, Musée d'Orsay, Paris

Sonja Knips, 1897/98

Öl auf Leinwand, 145 x 146 cm

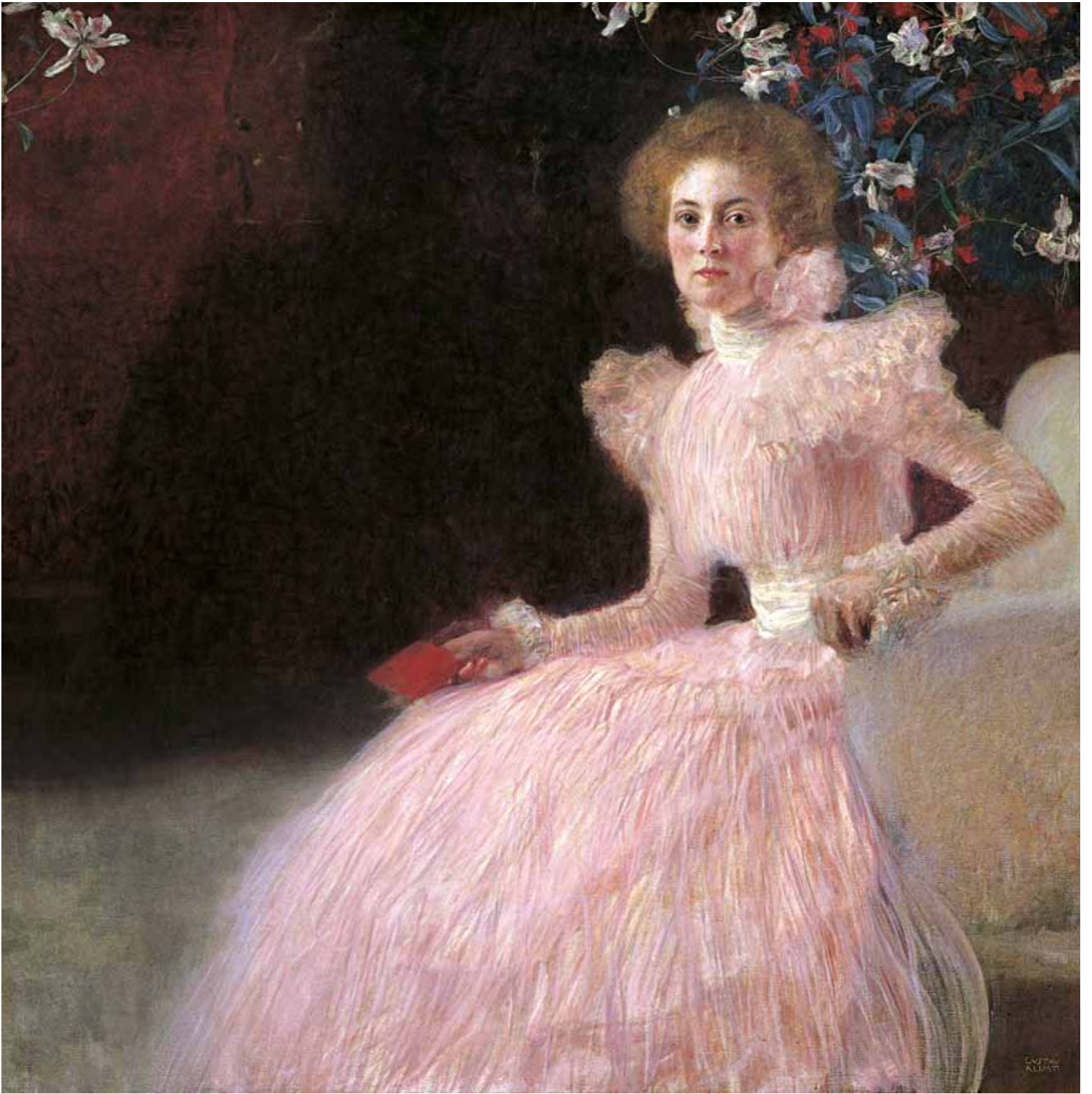
Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4403, 1950 Ankauf von Sonja Knips, Wien, um ATS 20 000,- gemeinsam mit dem Gemälde *Adam und Eva* (Zl. 41/1950)

Provenienz: Sonja Knips, Wien.

Vorstudien: Strobl I, Nr. 409–426.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 126. – WSW, Nr. 91.



16

von ihm auch malerisch dekorierten Papierfächer schrieb, von einer Zuneigung, die weit über das übliche Verhältnis zwischen einem Künstler und seinem Modell hinausreichte.² Dieser Umstand erhärtet sich durch eine kleinformatige Porträtfotografie von Klimt, die der Künstler Sonja Knips gemeinsam mit dem vorhin erwähnten roten Skizzenbuch als Geschenk überließ. In diesem Kontext ist wohl auch die bewusste Visualisierung des von Sonja Knips leicht geöffnet gehaltenen Skizzenbuchs von Gustav Klimt im Gemälde zu sehen.³ Glauben wir schließlich den mündlichen Überlieferungen von Familienangehörigen, soll Sonja Knips vor ihrer Vermählung tatsächlich eine Liebesaffäre mit Klimt gehabt haben.⁴ In späteren Jahren zeigte sich Sonja Knips als eine Mäzenin der Wiener Werkstätte, deren Engagement weit über das schlichte Sammeln hinausging. So ließ sie zunächst etwa von Josef Hoffmann ihre Wohnung in der Gumpendorfer Straße 15 neu gestalten und erteilte ihm später Aufträge für die Planung eines Landhauses in Seeboden (Kärnten) sowie die Errichtung einer noch heute existierenden Villa in der Nusswaldgasse in Wien. Von Gustav Klimt besaß sie das Bildnis ihrer eigenen Person, das rote Skizzenbuch, den handbemalten Papierfächer, das Gemälde *Adam und Eva* (Abb. S. 273) und die Attersee Landschaft *Obstbäume* (WSW, Nr. 149).

Das quadratische Bildformat verleiht der Komposition Ausgewogenheit und Ruhe. Als Gegenpol dazu fungiert die Porträtierte selbst, die mit leicht nach vorn gebeugtem Oberkörper auf der äußeren Kante des tiefen Lehnstuhls ruht und mit ihrer Linken den hölzernen Knauf der Lehne des Fauteuils kräftig umfasst. Man vermeint eine Vorwärtsbewegung zu verspüren. Die für ihr ausgeprägtes Modebewusstsein bekannte Sonja Knips trägt ein plissiertes rosa Kleid, dessen raffinierte Stofflichkeit durch fein nebeneinandergesetzte Pinselstriche hervorgerufen wird. Klimt hat das Gemälde mit etwas mehr als 15 Studien vorbereitet und die Komposition mit einzelnen Zeichnungen in seinem roten Skizzenbuch festgelegt. Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi erkannte 1903 in diesem Gemälde zu Recht den Wendepunkt in Klimts Œuvre, der neben anderen Einflüssen in der Auseinandersetzung mit der viktorianischen Malerei wurzelt und gleichermaßen den Schlusspunkt der österreichischen Malkunst des 19. Jahrhunderts und den Aufbruch in das Fin de Siècle markiert. Der von Hevesi erwähnte Stilwechsel gründet vor allem in Fernand Khnopffs charakteristischem Duktus, den Klimt vor allem in den Jahren 1897 und 1898 konsequent umsetzte. Das helle, raffiniert mit Licht und Schatten spielende Inkarnat grenzt sich dabei entschieden von der in dunklen, rot-braunen Farbtönen gehaltenen Umgebung ab. Anders als Khnopff (Abb. 1), der seinen in der Regel durch die Innenarchitektur und die Ausstattung bestimmten Hintergründen besondere Bedeutung beimaß, scheinen sich die Hintergründe bei Klimt vorerst, zumindest in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts, vollkommen aufzulösen.

Das Spiel mit der symbolistischen Verschlüsselung der Persönlichkeit der dargestellten Frauen durch Blumen und Accessoires auf der einen und die Ausbildung der Hintergründe auf der anderen Seite interessierten nicht nur die viktorianischen Maler um Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Frederic Leighton und Frederick Sandys, sondern auch Maler auf dem europäischen Festland wie etwa Gustav Klimt in Wien. Klimts künstlerische Auseinandersetzung mit der Malerei der Präraffaeliten und der Neoklassizisten ist inzwischen nachgewiesen, aber noch wenig untersucht. In der Bildniskunst ist vor allem zwischen 1896 und 1898 eine intensive Beschäftigung mit der viktorianischen Malerei festzustellen. Klimts diesbezügliche Bemühungen gipfeln im 1897/98 entstandenen Porträt der *Sonja Knips*. Die diagonale Teilung des quadratischen Bildes stellt die lebensgroß auf einem Stuhl sitzende, damals 25-jährige Baroness einer weitgehend leeren Fläche gegenüber, die in dunklen Brauntönen gehalten ist. Wie bereits in den Gemälden *Dame im Fauteuil* (1897/98, Abb. S. 72) und *Dame am Kamin* (1897/98, Abb. S. 71) bemerkbar, lehnt sich auch die Komposition des Porträts der *Sonja Knips* an James Abbott McNeill Whistlers *Arrangement in Grau und Schwarz* (Abb. S. 73) an, das während eines Londonaufenthalts Whistlers nach dem Bildnis der Mutter entstand. Der Kopf von Sonja Knips ist infolge der Verwendung von Porträtfotografien naturalistisch ausgeführt. Der Blick ist wach und wird durch die sparsam gesetzten Glanzlichter in den Augen betont. Eine sehr ähnliche Komposition zeigen das Porträt *Mrs. Evans Gordon* von Frederic Leighton und noch deutlicher dessen 1897 in der Royal Academy in London erstmals ausgestelltes Porträt der *Amy Augusta, Lady Coleridge*. Auch dieses Modell steht in direktem Blickkontakt zum Betrachter. Die formal kühne Bilderfindung ist in dieser überzeugenden Form erstmals in Jacopo Caruccis (Pontorno) *Bildnis einer Dame* (1530/40) aus dem Frankfurter Stadel nachweisbar. So wie die einer der führenden Florentiner Familien angehörende junge Frau überzeugen die aristokratischen Modelle von Leighton und Klimt durch ihren selbstbewussten, auf den Betrachter gerichteten Blick, mit dem sie zugleich ihren gesellschaftlichen Anspruch behaupten. Die Spekulationen, Klimt habe im Hintergrund Figuren, einen Weiher oder gar ein Pferd dargestellt, die er anschließend wieder übermalt haben soll, konnten in der Zwischenzeit durch Infrarotaufnahmen des Gemäldes ausgeräumt werden. Allerdings zeigen die Aufnahmen des früheren Zustandes links oben, dort, wo sich die einzelne weiße Lilie befindet, einen Ausblick durch ein Fenster in eine Landschaft, der dem Hintergrund in Rossettis Meisterwerk *Lady Lilith* (Abb. 2) nicht unähnlich ist. Die Blumen in diesem Gemälde verweisen auf Liliths mythologische Bedeutung als erste Frau Adams, aber auch auf die 1862 verstorbene Ehefrau des Künstlers, Elizabeth Siddal. Ihr, die zugleich Rossettis Muse und sein liebstes Modell war, setzte er mit diesem Bild ein Zeichen der Erinnerung. Giorgio da Castelfranco (Giorgione), der sowohl auf die Präraffaeliten wie auch auf Klimt eine große Anziehungskraft ausübte, schuf um 1506 mit seinem *Bildnis einer jungen Braut (Laura)*, (Abb. 3) das wohl bekannteste und offensivste Gemälde, in dem eine Pflanze – hier ein Lorbeerzweig als Symbol der Keuschheit – direkt auf das Modell bezogen wird. Gleich-



Abb. 2: Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868, Delaware Art Museum, Wilmington



Abb. 3: Giorgione da Castelfranco (Giorgione), *Bildnis einer jungen Braut (Laura)*, 1506, Kunsthistorisches Museum, Wien

chermaßen agierte Gustav Klimt und verstand die meist im Hintergrund des Kopf- und Brustbereichs seiner porträtierten Frauen eingebrachten Blumen als eine symbolhafte Geste der Überhöhung der Schönheit weiblicher Wesen. Er beabsichtigte damit eine annähernde Gleichsetzung und Identifikation der dargestellten Mädchen und Frauen mit einer Blume. Im Bildnis der *Sonja Knips* scheinen hinter dem Halsbereich der Porträtierten weiße Lilien zu wachsen, die einerseits als Symbol für Reinheit und Schönheit stehen, andererseits aber das Wesen der Dargestellten symbolisieren sollen und als verschlüsselter Kommentar des Künstlers zu verstehen sind. AW

- 1 Anton Knips war Miteigentümer der C. T. Petzold & Co. Eisenwerke in Neudek in Böhmen.
- 2 Das Liebesgedicht stammt vom persischen Dichter Hafes. Vgl. dazu Manu von Miller, *Sonja Knips und die Wiener Moderne. Gustav Klimt, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestalten eine Lebenswelt*, Wien 2004, S. 26.
- 3 Bislang vollkommen unerklärbar ist der Umstand, dass Klimt im Gemälde den Reuzug der das Skizzenbuch haltenden Hand nicht übermalte, sondern offenbar bewusst sichtbar ließ.
- 4 Miller 2004, S. 26, Anm. 27; Manu von Miller interpretiert den Fächer gewissermaßen als Liebes- und Abschiedsbrief zugleich. Der Erinnerung von Familienmitgliedern nach wurde das Verhältnis zwischen Klimt und Sonja Knips wegen seiner fehlenden Bereitschaft zu heiraten beendet.

Aus den Erzählungen von Gustav Klimts Nichte Helene Donner, der Tochter seines früh verstorbenen Bruders Ernst, wissen wir, dass angeblich 50 Skizzenbücher von Klimt 1945 beim Brand der Wohnung von Emilie Flöge unwiederbringlich verloren gegangen sind.¹ Dieser Hinweis findet eine Bestätigung in einem von Hans Kopel veröffentlichten Beitrag, demnach sich 1903 in Klimts Atelier »eine schwere Menge schmaler, roter Notizbücher, in die er seine Einfälle sozusagen zeichnerisch stenographiert hatte«, auf dem Boden befanden.² In den Unterlagen für die Vorbereitung der in der Secession 1942 eingerichteten Klimt-Retrospektive fand sich eine Liste, in der die bekannten Bestände der damals potenziellen Leihgeber vermerkt wurden.³ Unter dem Eintrag zu Emilie Flöge befindet sich der Hinweis auf zehn Skizzenbücher. Der in Brünn geborene Schriftsteller und Architekt Emil Pirchan erhielt im Zusammenhang mit den Recherchen für sein 1942 veröffentlichtes Buch *Gustav Klimt. Ein Künstler aus Wien* Zugang zu diesem Material und publizierte in der Folge einzelne Darstellungen.⁴ Neben dem gegenständlichen Skizzenbuch, das Christian M. Nebehay in der Sammlung von Sonja Knips entdeckte und 1987 vollständig publizierte,⁵ existiert noch ein weiteres, aus dem Jahr 1917 stammendes. Alice Strobl hat es 1984 im dritten Band des Werkkatalogs zu den Zeichnungen von Klimt veröffentlicht.⁶ Das gegenständliche Skizzenbuch enthält Studien zu den Gemälden *Philosophie*, *Medizin*, *Nuda Veritas* (Abb. 1), *Bewegtes Wasser*, *Irrlichter*, *Schwarzer Stier* und *Judith*, mehrere Kompositionsstudien für Porträts sowie ein Landschaftsbild und Skizzen für Illustrationen (unter anderem für *Fischblut*). Damit lässt sich der Verwendungszeitraum des roten Skizzenbuchs auf die Schaffensjahre 1897 bis 1899 weitgehend eingrenzen. Klimt dürfte das kleinformatige Buch Sonja Knips als Geschenk überlassen haben. Ein in die Entstehungszeit der darin enthaltenen Zeichnungen zu datierendes kleinformatiges Porträtfoto von Klimt kann durchaus als Indiz dafür gesehen werden, dass sich die Auftraggeberin und der Künstler einmal sehr nahegekommen waren (vgl. dazu den Textbeitrag zum Bildnis auf S. 74–77). AW

1 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Das Skizzenbuch aus dem Besitz von Sonja Knips*, Wien 1987.

2 Hans Kopel in *Die Zeit*, 15. November 1903.

3 Klimt-Ausstellung in der Secession, 1942, Belvedere, Research Center, Akt Zl. 398.

4 Emil Pirchan, *Gustav Klimt. Ein Künstler aus Wien*, Wien 1942.

5 Christian M. Nebehay, *Das Skizzenbuch aus dem Besitz von Sonja Knips*, Wien 1987.

6 Alice Strobl, »Das Skizzenbuch von 1917«, in: dies., *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. III, 1912–1918, Salzburg 1984, S. 239–253.

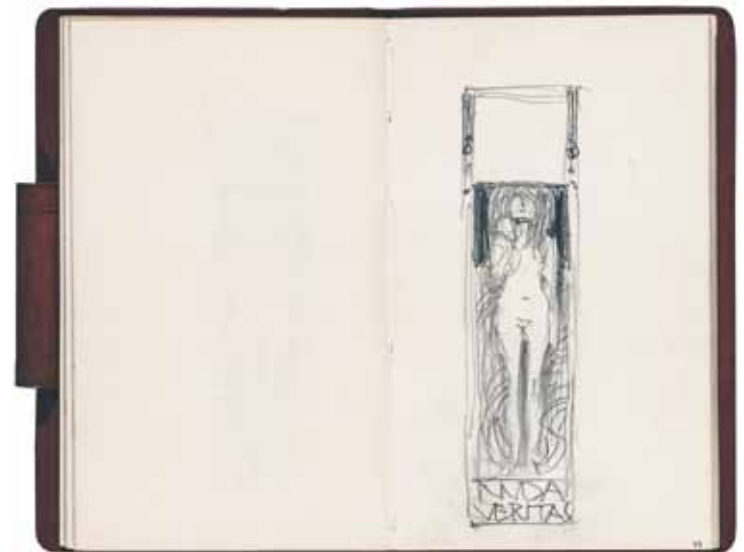


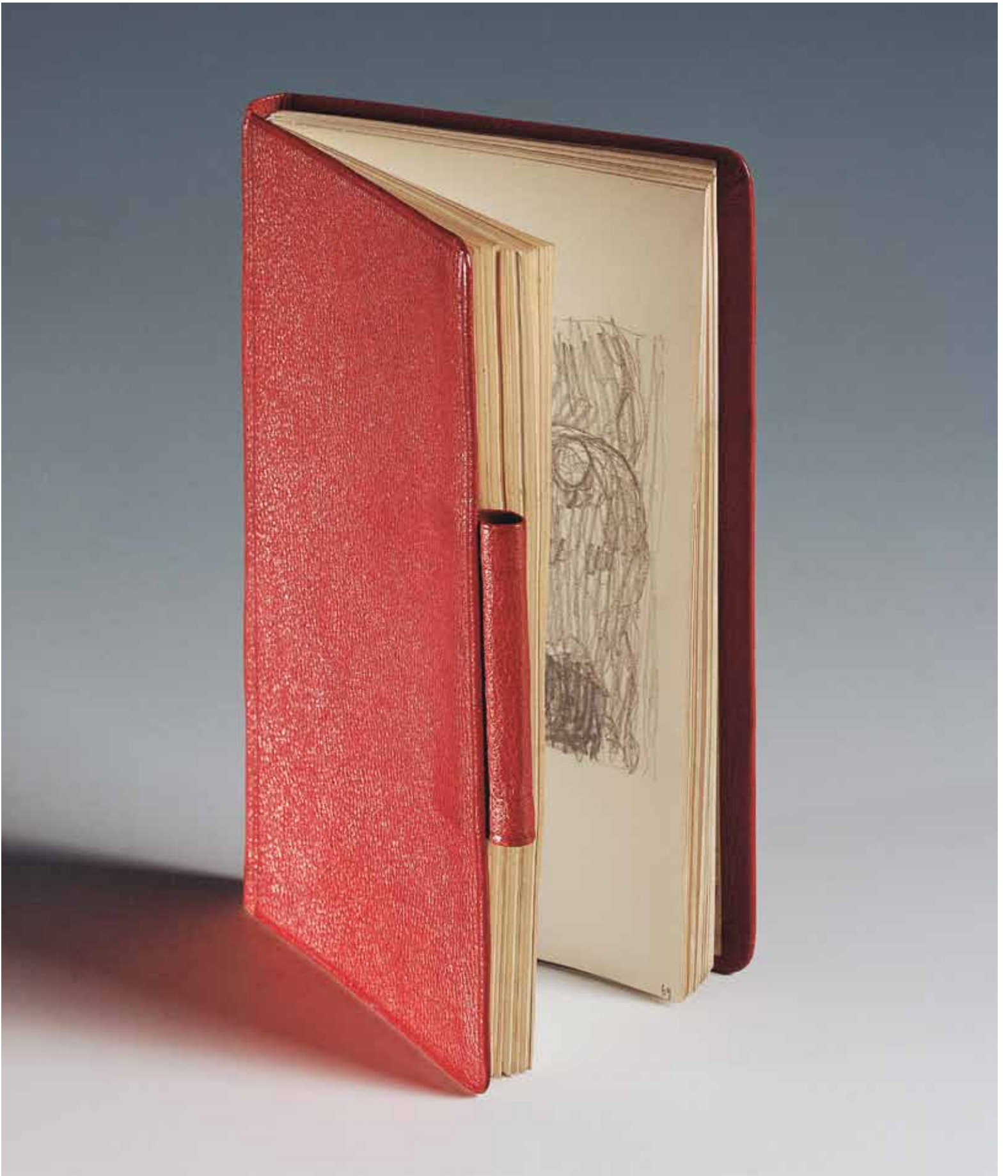
Abb. 1: Gustav Klimt, Studie zu *Nuda Veritas*, 1899, Belvedere, Wien

Rotes Skizzenbuch, um 1897–1899

Zeichnungen, Notizen mit Bleistift und eine eingelegte Porträtfotografie von Gustav Klimt, 14,3 x 9,2 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 8508

Provenienz: Sonja Knips, Wien. – Christian M. Nebehay, Wien.

Werkkatalog: Strobl I, Nr. 701. – Strobl IV, S. 3334–3359, 3373, 3391–3405, 3412–3438, 3470–3471.



17

Gustav Klimt wurde bereits in seiner Zeit an der k. k. Kunstgewerbeschule mit der Darstellung von Verstorbenen auf dem Totenbett konfrontiert. Damals war es durchaus üblich, bei Künstlern oder Fotografen ein allerletztes Konterfei des aufgebahrten Angehörigen in Auftrag zu geben. In einigen Fällen ließ man darüber hinaus noch das Antlitz des Toten mit Gips abnehmen, was 1918 auch bei Gustav Klimt geschah. Sowohl die Signatur als auch die Datierung des Gemäldes scheinen nicht von der Hand des Künstlers zu stammen, dennoch ist der Versuch einer Zuschreibung unternommen und das Totenbild aus stilistischen Gründen mit 1899/1900 datiert worden.¹ Vor allem wurde das Gemälde in Verbindung mit dem im Fakultätsbild *Medizin* (Abb. S. xx) etwas oberhalb der Mitte am linken Rand des Menschenstroms erkennbaren Greisenhaupt gesehen, zu dem sich zwei gezeichnete Studien (Strobl, Nr. 549, und Abb. S. 113) erhalten haben. Von der Malweise her gesehen ist das kleine Ölbild mit dem etwa zeitgleich entstandenen Porträt der *Serena Lederer* (WSW, Nr. 134) verwandt.² Die Identität des Toten konnte bislang nicht geklärt werden, obwohl die Vermutung angestellt wurde, dass es sich um den am 28. Dezember 1897 verstorbenen Hermann Flöge, den Vater Emilies, handeln könnte.³ Die nicht unerhebliche Diskrepanz zwischen Todeszeitpunkt und Datierung des Gemäldes erklärt Marion Bisanz-Prakken mit der Möglichkeit, dass Klimt das Bildnis nach einem in bürgerlichen Kreisen damals durchaus üblichen Totenfoto gemalt haben könnte, eine Vorgangsweise, die an sich für den Künstler nicht untypisch ist.⁴

Für Klimt war die Begegnung mit dem Tod eine Erfahrung, die er bereits in frühen Jahren machte. So musste er miterleben, wie 1874 seine erst fünfjährige Schwester Anna und 1892 sein Bruder Ernst unvermutet starben. Wenige Monate nach Ernst verstarb auch Klimts Vater (Abb. 1), was den Künstler in eine tiefe Depression stürzte. Es dauerte mehrere Jahre, bis sich Klimt wieder erholt hatte und neue Schaffenskraft als Künstler fand. Diese bewegenden Umstände trugen möglicherweise dazu bei, dass der Tod zu einem sehr wesentlichen Thema in Klimts symbolistischen



Abb. 1: Ernest Klimt sen. auf dem Totenbett, 1892, Fotografie, Albertina, Wien

Alter Mann auf dem Totenbett, 1899

Öl auf Malpappe, 30,4 x 44,8 cm

Bez. l. u.: GUSTAV | KLIMT | 1900 (von fremder Hand)

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 8507, 1995 Ankauf bei Sotheby's, Wien, um ATS 632 500,- (Zl. 391/1995)

Provenienz: Privatbesitz.

Werkkatalog: WSW, Nr. 133.



18

Werken wurde. Aber schon in seiner Zeit an der k. k. Kunstgewerbeschule zeichnete und aquarellierte er ihm nahe-
stehende tote Menschen, so im Mai 1883 den Erbauer der Arlbergbahn Julius Lott (Abb. 3) genauso wie den am 18.
April 1885 verbliebenen Rudolf von Eitelberger (Abb. 2), und im Todesjahr seines Bruders und seines Vaters wurde
er am 13. April zum soeben verstorbenen Bildhauer Heinrich Natter gerufen, um dessen Antlitz auf dem Totenbett
(Abb. 4) für die Nachwelt zu erhalten.⁵ Alle drei Aquarelle zeichnen sich durch eine besonders detailgetreue Wieder-
gabe der Toten aus. Die Weißhöhungen auf den Gesichtern verdeutlichen die Spuren des Todeskampfs und die Aus-
dünstung der toten Körper.

Nicht unwahrscheinlich ist, dass die frühe und vor allem auch persönliche Begegnung mit dem Tod Klimt veranlass-
te, diesen in mehreren Gemälden zu thematisieren. Der Tod an sich spielt in sämtlichen Fakultätsbildern in gewisser
Weise eine Rolle. Auch im 1901 entstandenen *Beethovenfries* wird er thematisiert: Darin verdeutlichen die über den
drei Gorgonen gemalten Totenköpfe Klimts Intention. Zwei Jahre später verarbeitete der Künstler im Gemälde *Hoff-
nung I* (Abb. S. 146) posthum den Tod seines im September 1902 im Alter von drei Monaten verstorbenen Sohnes
Otto Zimmermann. Zuvor hatte er den Leichnam des Kindes auf beeindruckende Weise gezeichnet (Strobl I, Nr. 999).
Alle diese Erfahrungen kulminieren schließlich im 1903 entstandenen Gemälde *Aus dem Reich des Todes* (WSW,
Nr. 168). Klimt hatte sich dafür im Sommer des Entstehungsjahres »viele Stunden« in den Seziersaal des mit ihm
befreundeten Anatomen Emil Zuckerkandl begeben, um, so Hevesi, »aus dem Tode dieses bleiche, starre Farben- und
Linienenspiel zu destillieren«⁶. Der Kunstzensent führte im Zuge der Erstbesprechung dieses wichtigen Werks anläss-
lich der Klimt-Ausstellung der Secession 1903 weiter aus: »Stilisierte Leichen treiben schwebend zwischen weißen
Tüchern entlang, von geheimnisvoller Strömung dahingerissen und dunkelblaue Schlangen, schlank und elastisch
mit goldenen Köpfen, eine Wurmkönigin jede, ringeln sich darein.«⁷ Im Zusammenhang mit der Idee der Ausfüh-
rung eines aus mehreren Gemälden zusammengesetzten Lebenszyklus veranschaulichte Klimt den Tod 1910/11 in
einem Monumentalwerk (Abb. S. 298), das er 1916, wohl im Zuge einer beabsichtigten stilistischen Angleichung des
imaginären Triptychons *Jungfrau* (Abb. S. 298) und *Braut* (Abb. S. 299), nochmals umarbeitete. Erst im Dezember
1911 malte Klimt im Zusammenhang mit dem Freitod von Ria Munk (WSW, Nr. 207) erneut ein Totenbild, und
schließlich wurde er ein letztes Mal an ein Totenbett gerufen, als 1917 Pauline Flöge, die Schwester von Emilie, ver-
starb.⁸ AW

1 Marian Bisanz-Prakken, »Im Antlitz des Todes. Gustav Klimts *Alter Mann auf dem Totenbett*, ein Portrait Hermann Flöges?«, in: *Belvedere*,
H. 1, 1996, S. 20–39.

2 Bisanz-Prakken 1996, S. 31.

3 Vgl. dazu die ausführliche Auseinandersetzung mit der Identifizierung des Toten in Bisanz-Prakken 1996.

4 Bisanz-Prakken 1996, S. 22.

5 »Gustav Klimt, gerade in Wien von einer Auftragsreise eingetroffen, eilte direkt vom Bahnhof zu Natter, der eben verschieden war. Er entwarf
sofort das rührende Bildnis des dem Leben Entrissenen.« (Otilie Natter, *Heinrich Natter – Leben und Schaffen des Künstlers. Von seiner Witwe*,
Berlin 1914, S. 134.) Freundlicher Hinweis von Hans Haider, Wien.

6 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, S. 449f.

7 Hevesi 1906, S. 449f.

8 Das fotografisch nicht überlieferte Gemälde verbrannte im Mai 1945 im Schloss Immendorf.



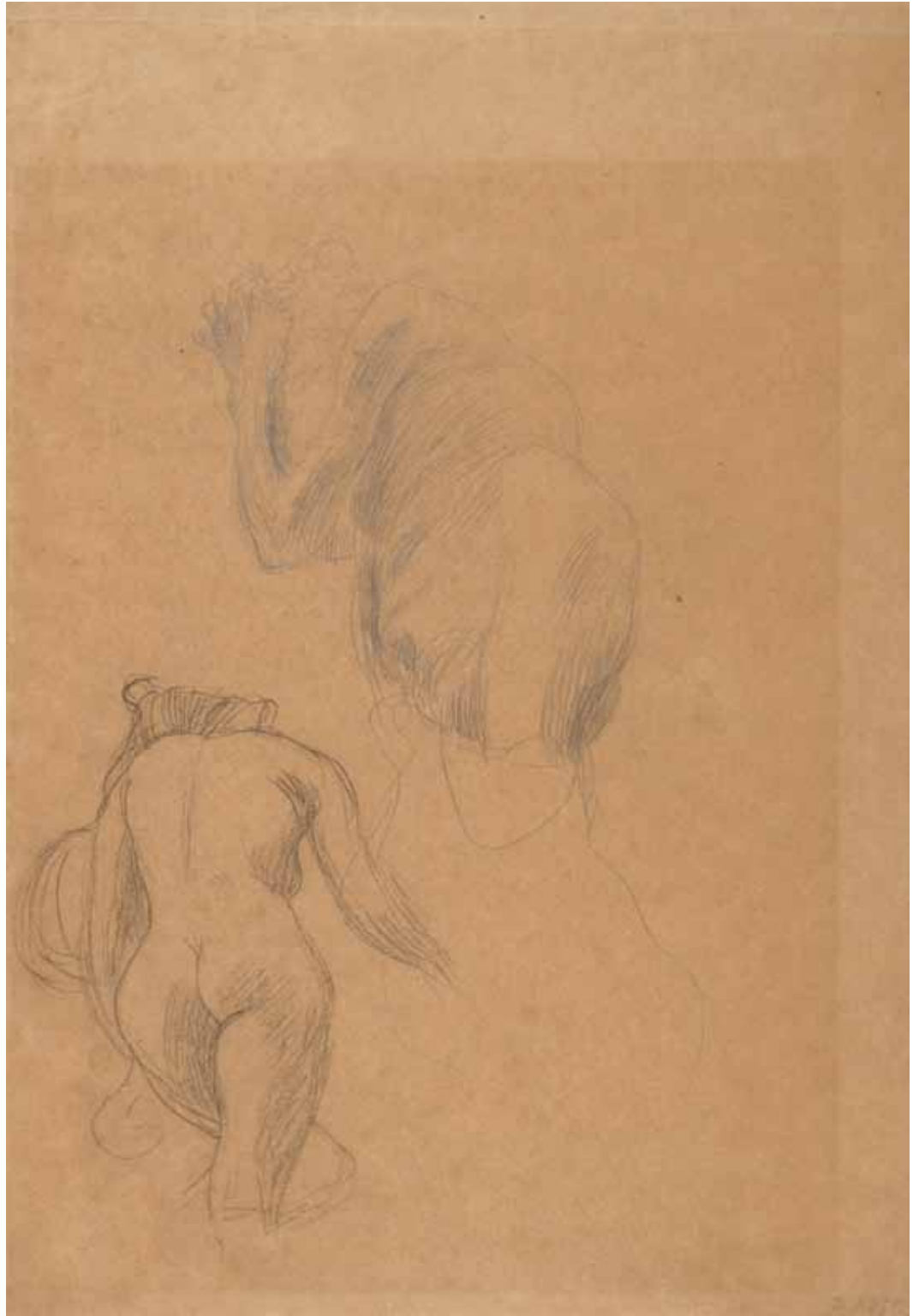
Abb. 2: Gustav Klimt, *Rudolf von Eitelberger*, 1885, Wien Museum



Abb. 3: Gustav Klimt, *Julius Lott*, 1883, Wien Museum



Abb. 4: Gustav Klimt, *Heinrich Natter*, 1892, Privatbesitz



Weiblicher Rückenakt, verzweifelter alter Mann, 1900/01
Studie für die erste Fassung der *Medizin* (1901)
Bleistift, schwarze Kreide, 38,2 x 28,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23643

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 638.



Nackte Schwangere, Oberkörper eines Greises, 1900/01
Studien für die erste Fassung der *Medizin* (1901)
Rote Kreide, schwarze Kreide, 39,4 x 29,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23668

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 637.



Ringende Männer, um 1900

Studie für die Übertragungsskizze zur *Medizin*

Schwarze Kreide, 35,7 x 28,4 cm (Passepartoutausschnitt)

Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23673

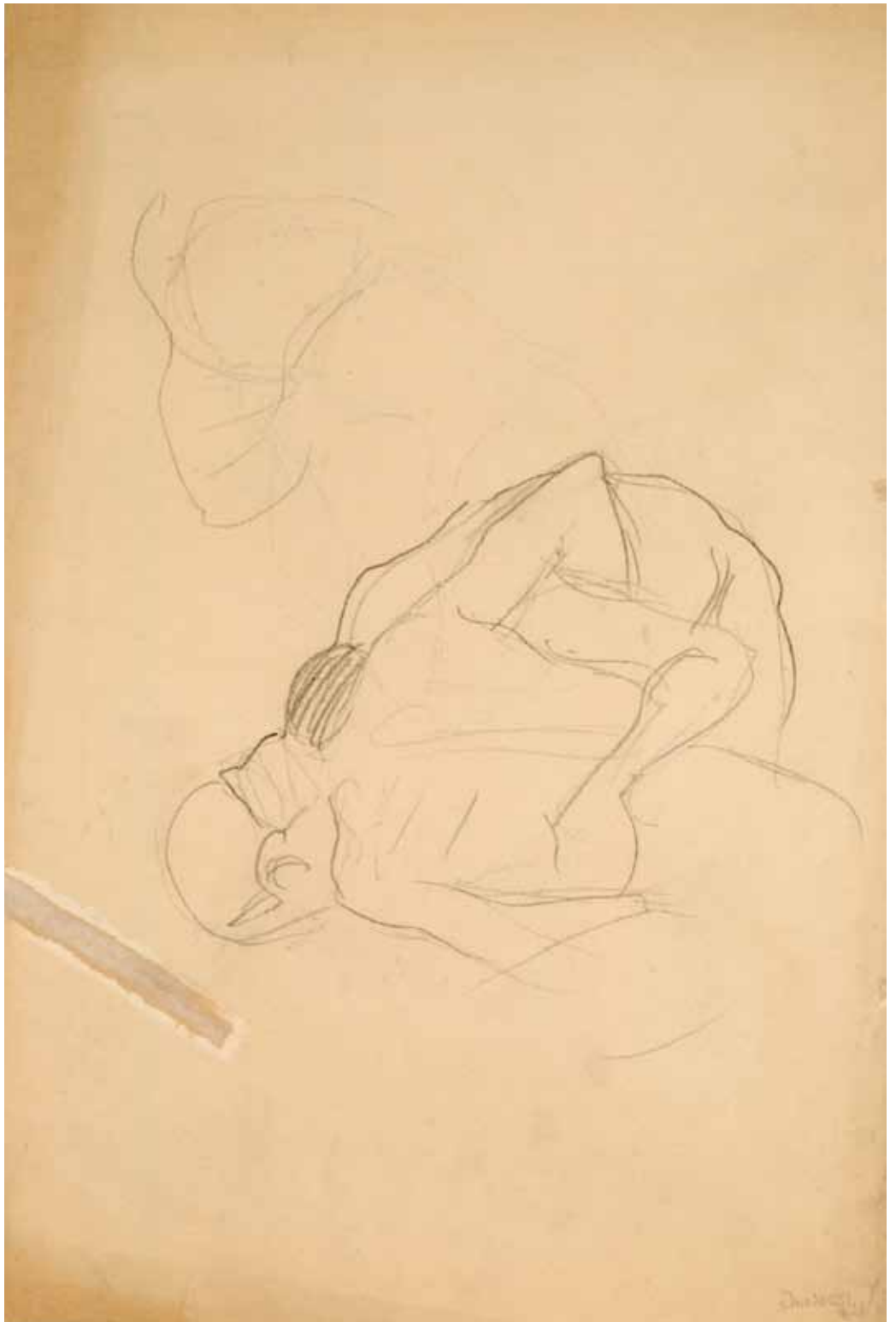
Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).

Werkkatalog: Strobl I, Nr. 595.



Zwei Ringerpaare, um 1900
Studien für die Übertragungsskizze zur *Medizin*
Schwarze Kreide, 43 x 29,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23657

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 596.



Zwei ringende Männer, 1900/01
Detailstudien für *Medizin*
Schwarze Kreide, 46,1 x 31,5 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23653v

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 598.



Zwei Ringerpaare, Detailstudie, um 1900
Studien für die Übertragungsskizze zur *Medizin*
Schwarze Kreide, 43,2 x 29,3 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23670

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 594.



Zwei ringende Männer, 1900
Studie für *Medizin*
Schwarze Kreide, 37,9 x 29,5 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23662

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 597.



Aufgestützt sitzender weiblicher Akt, zwei ringende Männer, 1900/01
Studien für *Medizin*
Schwarze Kreide, 41,2 x 30,2 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23681

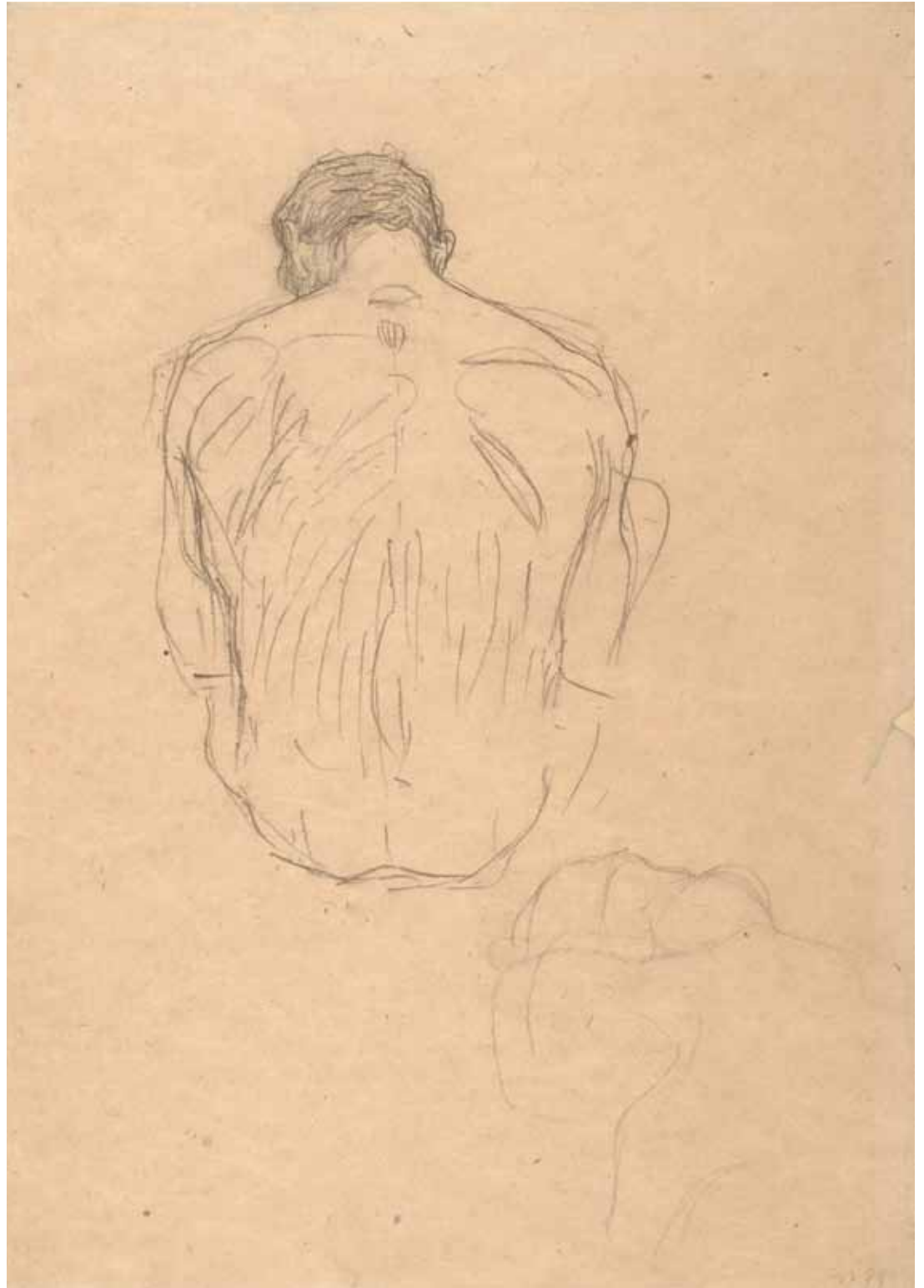
Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 641.

Sitzender männlicher Rückenakt, 1902/03
Studie für die 1903 gezeigte Fassung der *Medizin*
Rote Kreide, 37,5 x 28 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23669

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 666.

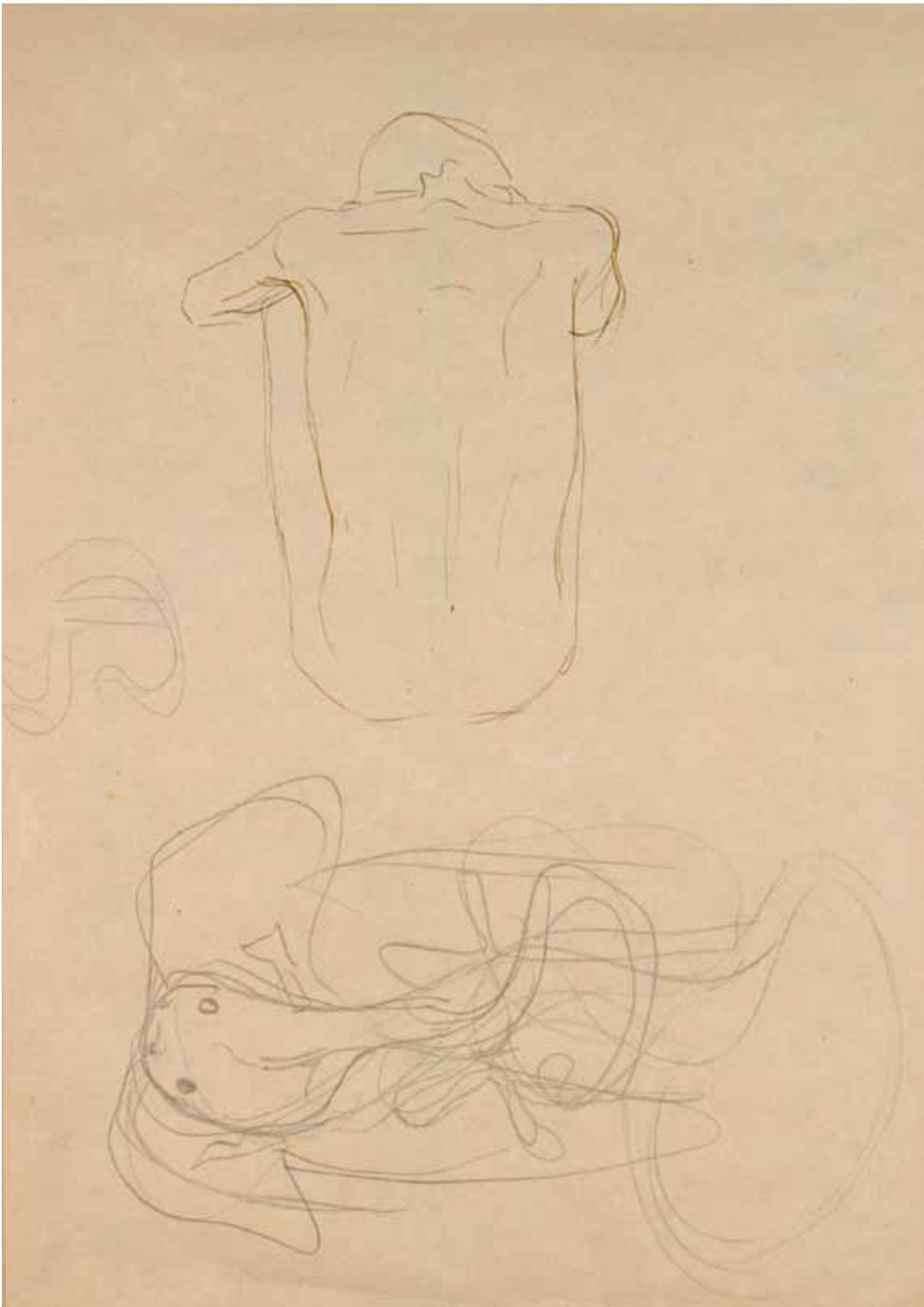


27



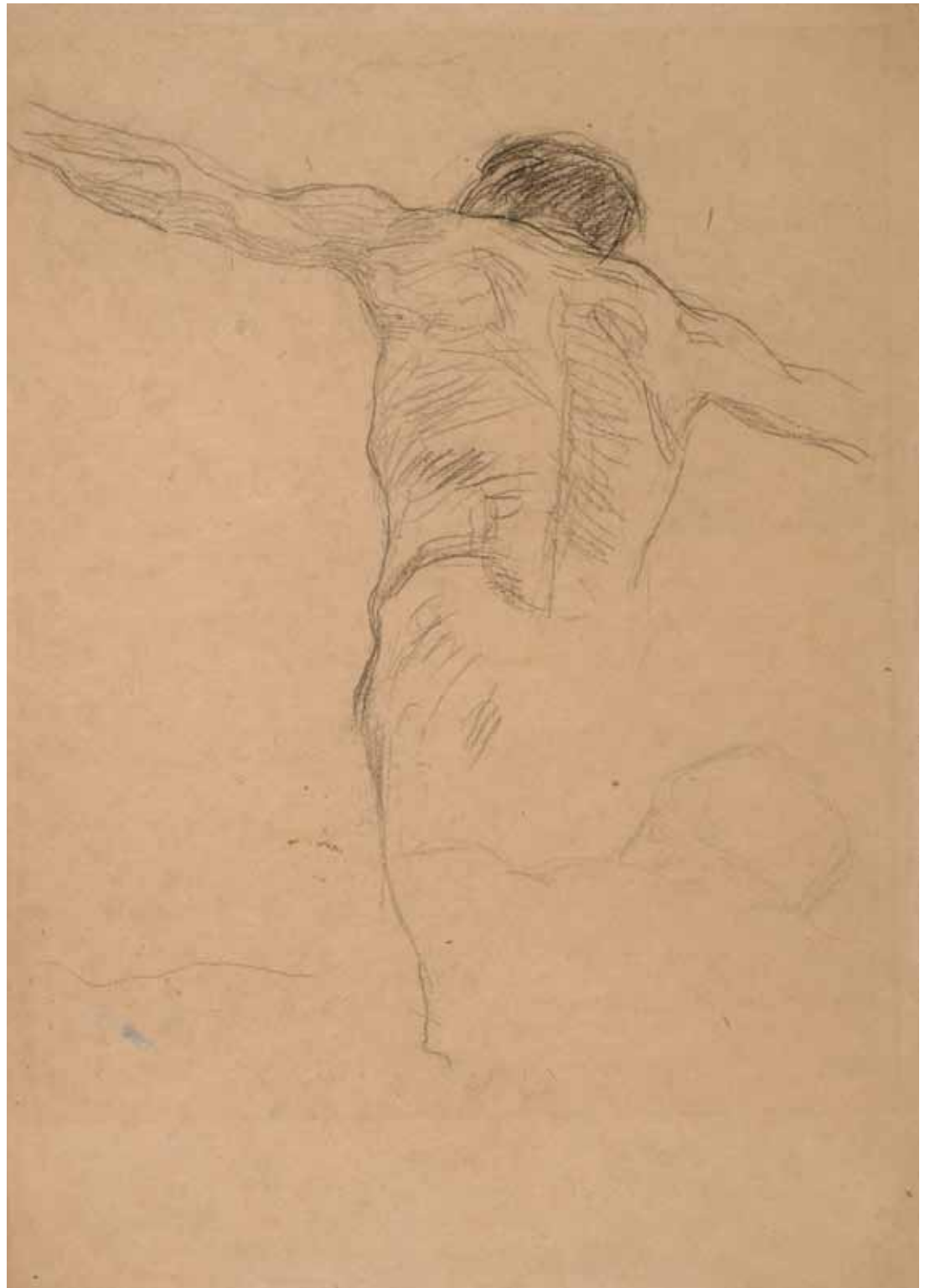
Sitzender männlicher Rückenakt, Detailstudie von Ringenden, um 1900
Studie für *Medizin*
Schwarze Kreide, 41 x 29 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23646

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 603.



Sitzender männlicher Rückenakt, um 1900
Studie für *Medizin* (Elefant, Askulap)
Feder, Tusche, Bleistift, 41,2 x 29,5 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23677

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 600.



Männlicher Rückenakt mit ausgebreiteten Armen, Wiederholung von Kopf- und Schulterpartie, um 1898
Studien für die Ölskizze oder die Übertragungsskizze zur *Medizin*
Schwarze Kreide, 44,3 x 31,9 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23661

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 547.



Schwebender Männerakt in Unteransicht, um 1896
Früheste Studie für *Medizin*
Schwarze Kreide, 43 x 28,4 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23679

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 540.



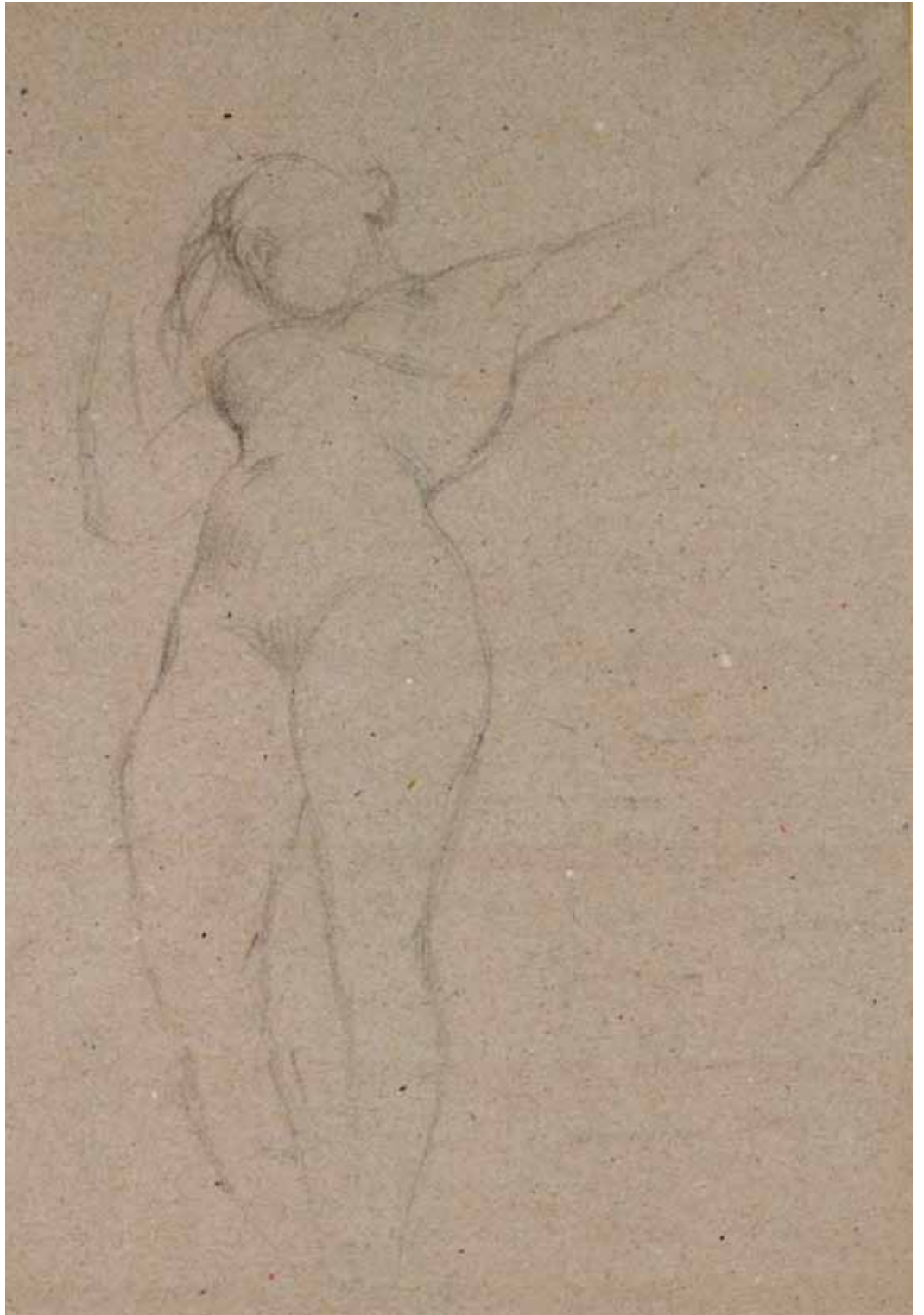
Zwei Studien eines stehenden Aktes mit ausgestrecktem Arm, um 1897
Studie für *Medizin*
Schwarze Kreide auf blauem Papier, 40,1 x 27,4 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23675

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 528.



Zwei Studien eines stehenden Aktes, 1897/98
Studien für die Ölskizze zur *Medizin*
Bleistift, 47,8 x 31,4 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23672

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 527.



Stehende Frau mit ausgestrecktem Arm, um 1897
Studie für *Medizin*
Schwarze Kreide auf Naturpapier, 40,6 x 27,8 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23678

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 526.



Schwebende mit ausgebreiteten Armen, 1897/98
Studie für *Medizin*
Schwarze Kreide, 44,5 x 32 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23652r

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 531.



Zwei Studien eines stehenden Aktes, 1897/98
Studien für die Ölskizze zur *Medizin*
Bleistift, 44,5 x 32 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23652v

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: xx



Schwebende mit einem hängenden und einem ausgestreckten Arm, 1897/98
Studie für die Ölskizze zur *Medizin*
Schwarze Kreide, 38,2 x 28 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23674

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 534.

Schwebende mit ausgestrecktem linkem Arm, um 1900/01
Studie für die erste Fassung der *Medizin* (1901)
Schwarze Kreide, 41,5 x 27,3 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23664

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 621.



38



Schwebende im Profil, 1897/98
Studie für die Ölskizze zur *Medizin*
Schwarze Kreide, 38 x 27,3 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23650v

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 536.



Schwebende im Profil mit wallendem Haar, 1897/98

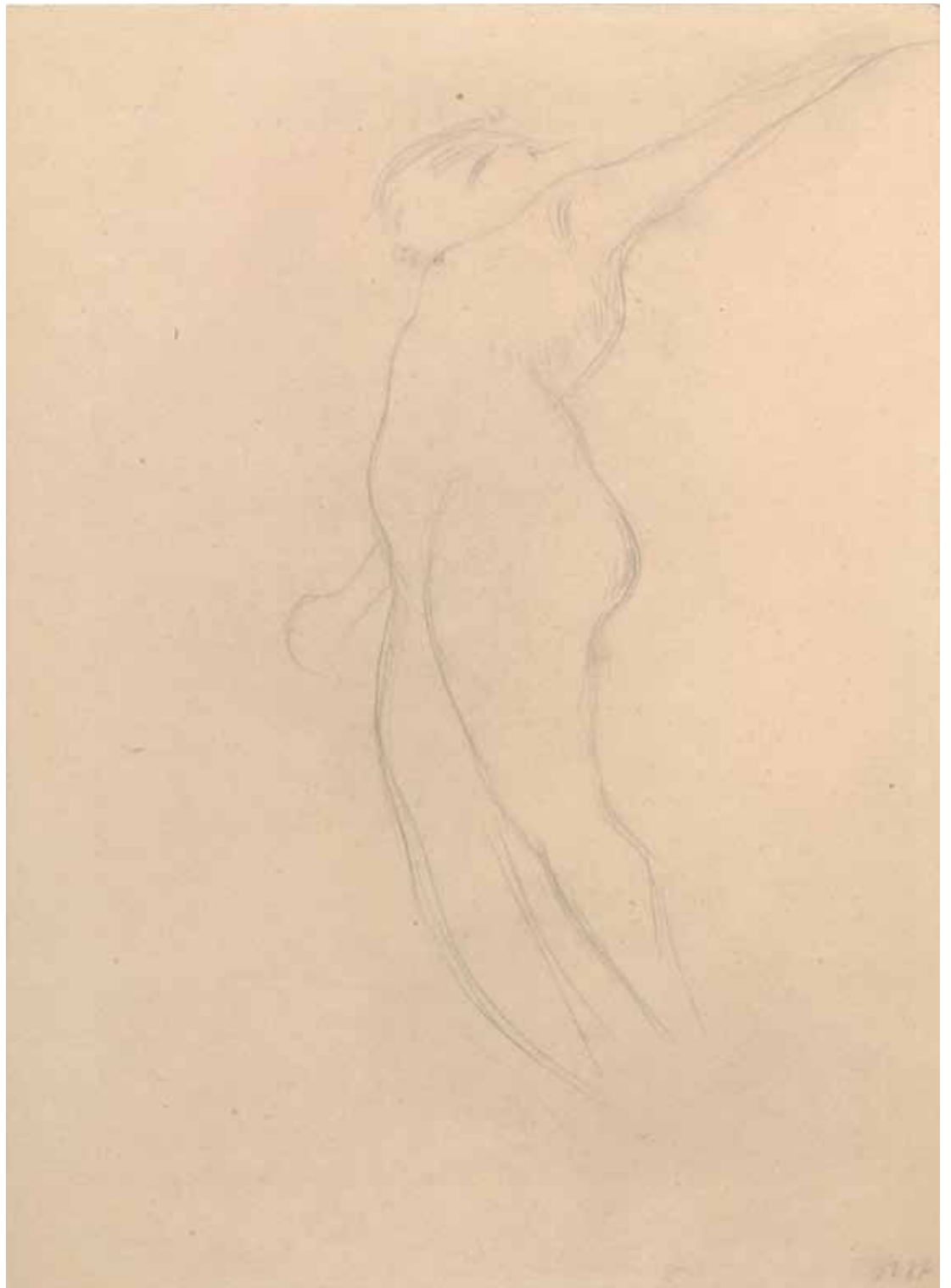
Studie für die Ölskizze zur *Medizin*

Schwarze Kreide, 41,8 x 28,7 cm

Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23647

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).

Werkkatalog: Strobl I, Nr. 538.



Schwebende mit erhobenem linkem Arm, 1897/98
Studie für *Medizin*
Schwarze Kreide, 45,7 x 31,9 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23665

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 535.

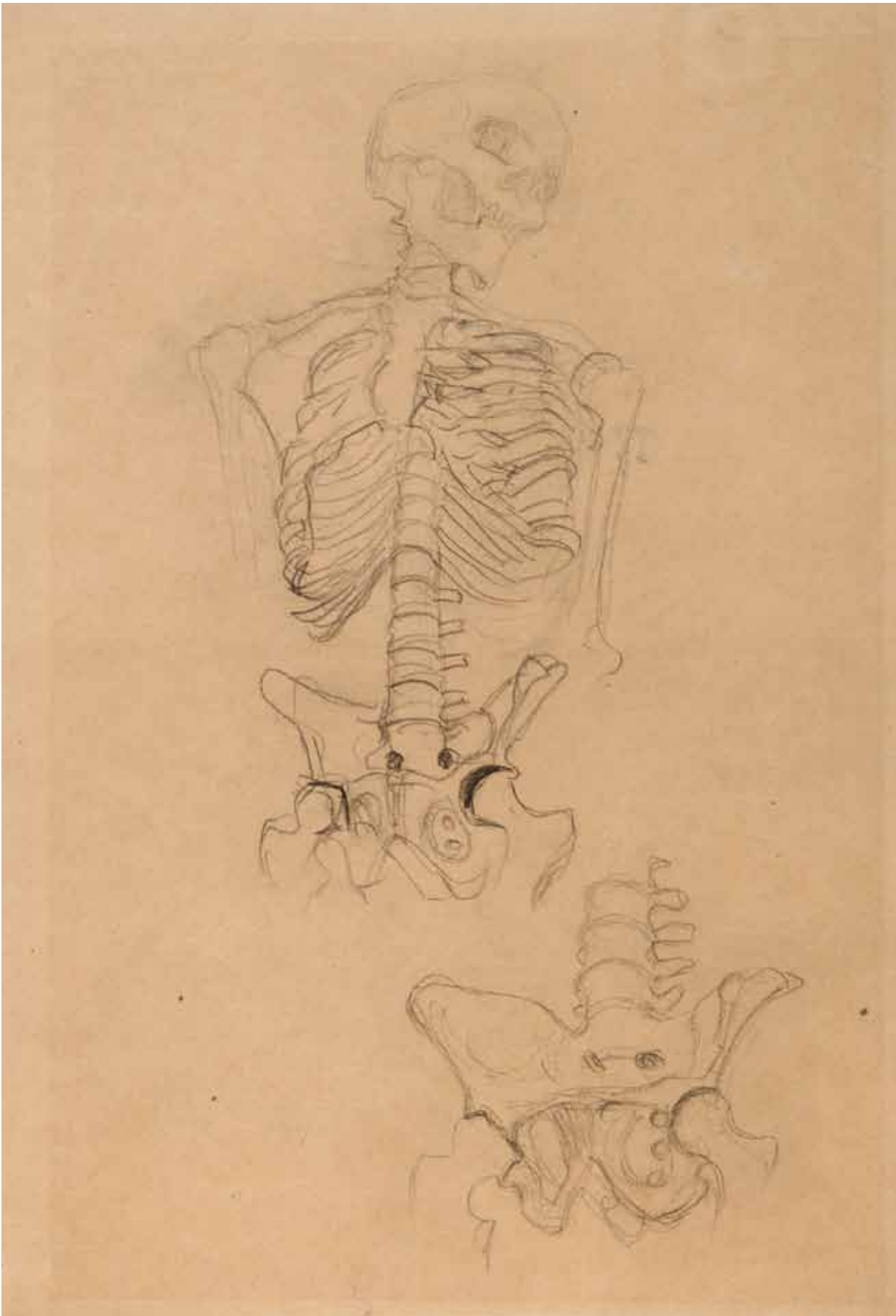


Schwebende im Profil, 1897/98
Studie für die Ölskizze zur *Medizin*
Schwarze Kreide, 38 x 27,3 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23650r

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 537.

Zwei Skelettstudien, um 1900
Studien für die Übertragungsskizze zur *Medizin*
Schwarze Kreide, 42 x 28 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23648

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 585.



43

1918 unterrichtete Editha Moser den Direktor der k. k. Österreichischen Galerie Franz Martin Haberditzl darüber, dass sie in Verhandlungen über den Verkauf der beiden Gemälde *Jurisprudenz* und *Medizin* stehe. Sie wolle einer Dame, höchstwahrscheinlich Serena Lederer, die beiden Bilder für 500 000 Kronen verkaufen. Sollte diese allerdings die *Medizin* der Staatsgalerie widmen, würde Moser nur 100 000 Kronen dafür verlangen. Am 27. Dezember 1918 informierte August Lederer Haberditzl darüber, dass 90 000 Kronen und 10 000 Kronen an Editha Moser überwiesen worden seien. Neben der Familie Lederer beteiligten sich auch Sonja Knips mit 5000 Kronen, Ferdinand Bloch-Bauer ebenfalls mit 5000 Kronen, Gustav Nebehay mit 3000 Kronen und Hugo Koller mit 2000 Kronen an dem Ankauf.

Klimt verkörpert die *Medizin* durch die priesterliche Hygieia, die dem Betrachter frontal zugewandt ist. Um ihren Arm schlingt sich die Asklepios-Natter, die aus einer Schale das Wasser des Lebens trinkt. Im Hintergrund ist wieder der mächtige Menschenstrom zu sehen. In dessen Mitte, umringt von Aktfiguren, befinden sich der Tod, die Krankheit und der Schmerz. Losgelöst von der Gruppe schwebt ein weiblicher Akt, nur durch den ausgestreckten Arm eines männlichen Rückenakts mit dem Menschenstrom verbunden. Unter der Frauenfigur ist ein Embryo zu erkennen, der zur Gänze von einem dunklen Schleier umhüllt ist. Die Genese des Gemäldes *Medizin* zwischen dem Kompositionsentwurf von 1898 (Abb. 1) und dem ersten Zustand von 1901 (Abb. 4) kann durch die 1899/1900 gezeichnete Übertragungsskizze (Abb. 2) und die 1901 erfolgte Reproduktion eines 1900 abgelichteten unvollendeten Zwischenzustands in *Ver Sacrum* (Abb. 3) nachvollzogen werden. Die Veränderungen zwischen dem Kompositionsentwurf und der Übertragungsskizze sind hauptsächlich durch die geplante Nebeneinanderhängung der Gemälde *Medizin* und *Philosophie* begründbar. Klimt erweiterte den Menschenstrom um einige Figuren auf der linken Seite, um ihn der *Philosophie* anzupassen. Dadurch verschiebt sich der losgelöste schwebende Frauenakt weiter nach links, und die Hygieia steht nun im Zentrum des Bildes. Im ersten Zustand von 1901 fügte Klimt den Embryo unter dem schwebenden Akt hinzu, der auf dem unvollendeten Zwischenzustand von 1900 noch nicht zu sehen ist. Der erste und der zweite Zustand des Bildes unterscheiden sich kaum voneinander. Die Veränderungen betreffen hauptsächlich das Gewand der Hygieia, das Klimt im zweiten Zustand von 1903 mit weniger Gold versah. Im dritten und letzten Zustand von 1907 nahm Klimt noch einmal Veränderungen am Menschenstrom vor. Zu diesem Zeitpunkt war bereits klar, dass die Fakultätsbilder nicht an dem ihnen ursprünglich zgedachten Platz in der Universität montiert würden. Die Werke standen nun einzeln für sich. Klimt übermalte daher einige Figuren am linken unteren Rand des Menschenstroms, den er ursprünglich hinzugefügt hatte, um den Menschenstrom an jenen in der *Philosophie* anzupassen.² Das Fakultätsbild *Medizin* wurde ein Jahr nach der *Philosophie* auf der X. Ausstellung der Secession zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert und war ähnlichen Protesten ausgesetzt wie die *Philosophie*. Die *Medizin*, deren Kompositionsentwurf drei Jahre zuvor bereits die größte Kritik der Kommission der Universität hervorgerufen hatte, gab nun den Anstoß für eine Interpellation von mehr als 20 Abgeordneten im Parlament gegen die Anbringung der Fakultätsbilder in der Universität. Klimt wurde neben der schweren Deutbarkeit seines Werks seine pessimistische Einstellung vorgeworfen. Im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* war zu lesen, Klimt habe den »Triumph des Todes« dargestellt anstatt der großen Errungenschaften der Medizin, die gerade in den Jahren zuvor gemacht worden waren.³ Zwei Jahre nach der Gründung der Secession manifestiert sich in den Fakultätsbildern Klimts eine künstlerische Wandlung unter dem Einfluss der Secessionisten. Seine Beschäftigung mit dem Symbolismus bewirkte eine Änderung seines Stils und seiner Bildkonzeption. Von Hevesi und anderen Kritikern wurden die Gemälde als »moderne Symbolkunst« wahrgenommen. Der Symbolismus, der sich per definitionem auf Bereiche konzentrierte, die sich

Medizin, 1900–1907

Öl auf Leinwand, 430 x 300 cm

Sign. l. u.: GUSTAV | KLIMT

Im Mai 1945 verbrannt im Schloss Immendorf

Provenienz: k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien (in Auftrag gegeben am 4. September 1894. Von Klimt zurückgekauft am 25. Mai 1905). – Editha Moser, Wien (erworben zwischen 1910 und 1912). – Österreichische Galerie, Wien, Inv.-Nr. 2057, 1919 Ankauf von Editha Moser unter finanzieller Mitwirkung von Serena Lederer, Gustav Nebehay, Hugo Koller, Sonja Knips und Ferdinand Bloch-Bauer um K 200 000,– (Zl. 134/1919). – Zwischen 8. und 11. Mai 1945 im Schloss Immendorf (Niederösterreich) verbrannt.¹

Studien: Strobl I, Nr. 512–674, Strobl IV, Nr. 3365–3390.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 112. – WSW, Nr. 139.

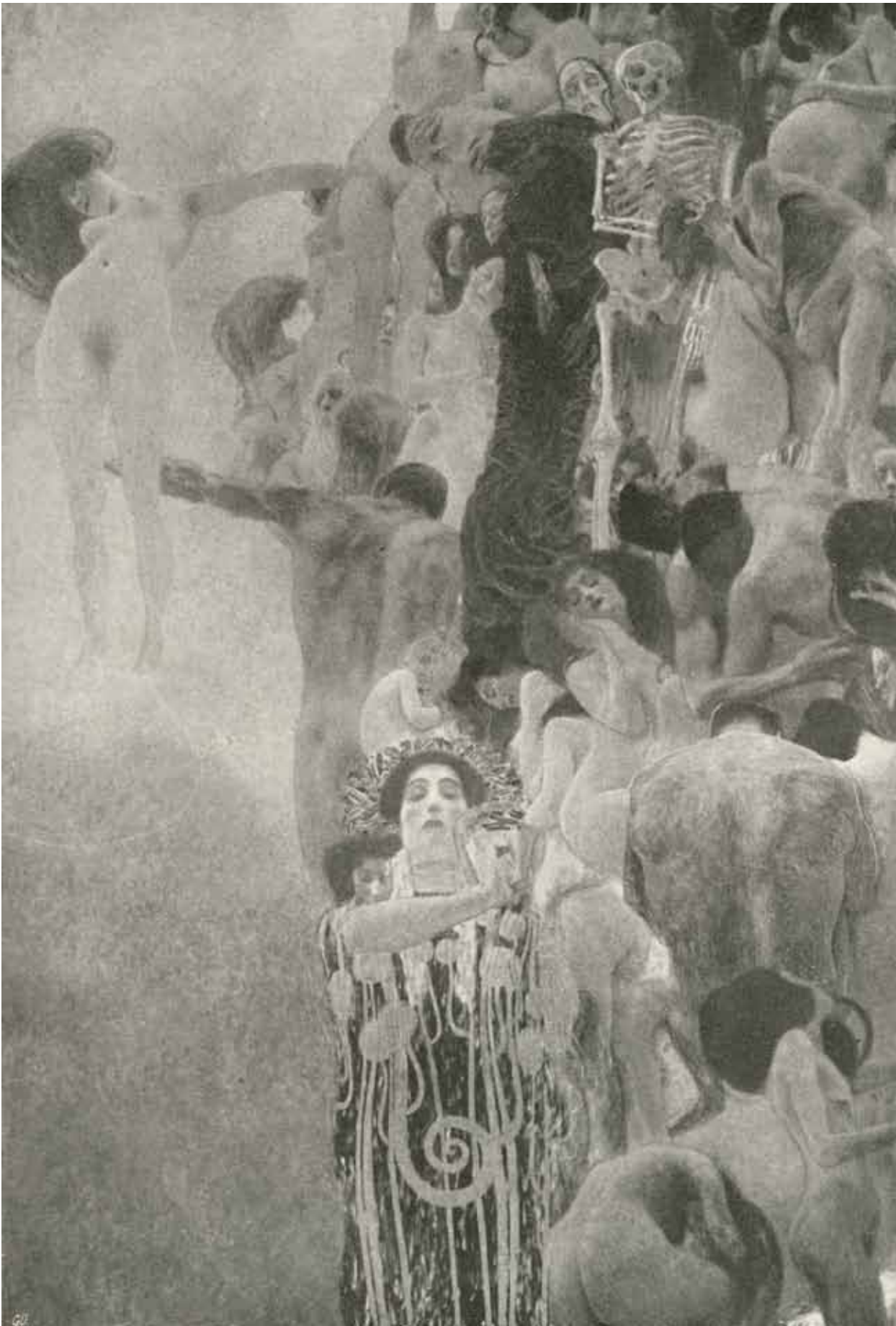




Abb. 1: Gustav Klimt, *Medizin* (Kompositionsentwurf), 1898, Privatbesitz



Abb. 2: Gustav Klimt, *Medizin* (Übertragungsskizze), 1899/1900, Albertina, Wien

prinzipiell der Darstellung entziehen, bedurfte einer »universalen Seelensprache«, die Gefühle, psychische Erlebnisse und Erfahrungen transportierte. Die Allegorie – die bloße Verbildlichung eines Begriffs –, die als Ausdruck von willkürlichen Konventionen und Traditionen galt, erfuhr ab der Romantik eine Abwertung. Dieses Zeichensystem, das jahrhundertlang politische Aussagen und Werte transportiert hatte, stand im Gegensatz zur freien künstlerischen Äußerung, die sowohl von den romantischen als auch von den symbolistischen Künstlern angestrebt wurde. Die allegorischen Darstellungen, die Klimt bisher für seine öffentlichen Dekorationsaufträge geschaffen hatte, mussten ihm somit als nicht mehr zeitgemäß erscheinen. Im Gegensatz zur Allegorie sollte das »Symbol« die Idee – im neuplatonischen Sinn als metaphysische Wesenheit eines Dings aufgefasst – unmittelbar ausdrücken. Wesentlich war dabei die »scheinbare Unerschöpflichkeit der zu interpretierenden Bedeutungen«⁴. Das Problem dieses theoretischen Konzepts der Symbolisten war jedoch die Umsetzung in die künstlerische Praxis. Klimt verschrieb sich der neuen Symbolkunst, wie von seinem Publikum richtig bemerkt. Dabei bediente er sich aber durchaus traditioneller Allegorien. Betrachtet man beispielsweise die Hygieia mit der Asklepios-Natter im Vordergrund, kann diese als allegorische Darstellung der Heilkunst aufgefasst werden. Auch der Menschenstrom kann von nicht symbolistischen Vorbildern abgeleitet werden. Klimt verarbeitet auch innerhalb seines Menschenstroms, der beinahe zwei Drittel der Bildfläche einnimmt, verschiedene allegorische Darstellungen. So verkörpern auf der linken Seite zwei ringende Männer den Lebenskampf. Darüber erscheint ein Skelett als Allegorie des Todes, daneben die Allegorien der Krankheit und des Schmerzes. Durch die Hinzufügung der genannten Elemente erweitert Klimt den Lebenskreislauf um die Bedrohungen des menschlichen Seins. Klimt transformiert die einzelnen, naturalistisch dargestellten Figuren zu einem fantastischen Ganzen – ein Stilmittel, für das Max Deri den Begriff »naturalistische Permutation« prägte. Als naturalistisch permutiert bezeichnete Deri »jene künstlerischen Gebilde, die zwar in ihren Einzelheiten die naturhafte Formung wahren, aber in der Zusammenstellung dieser Teilkomplexe zu Ganzgebilden [...] von den erfahrbaren Natureigenheiten

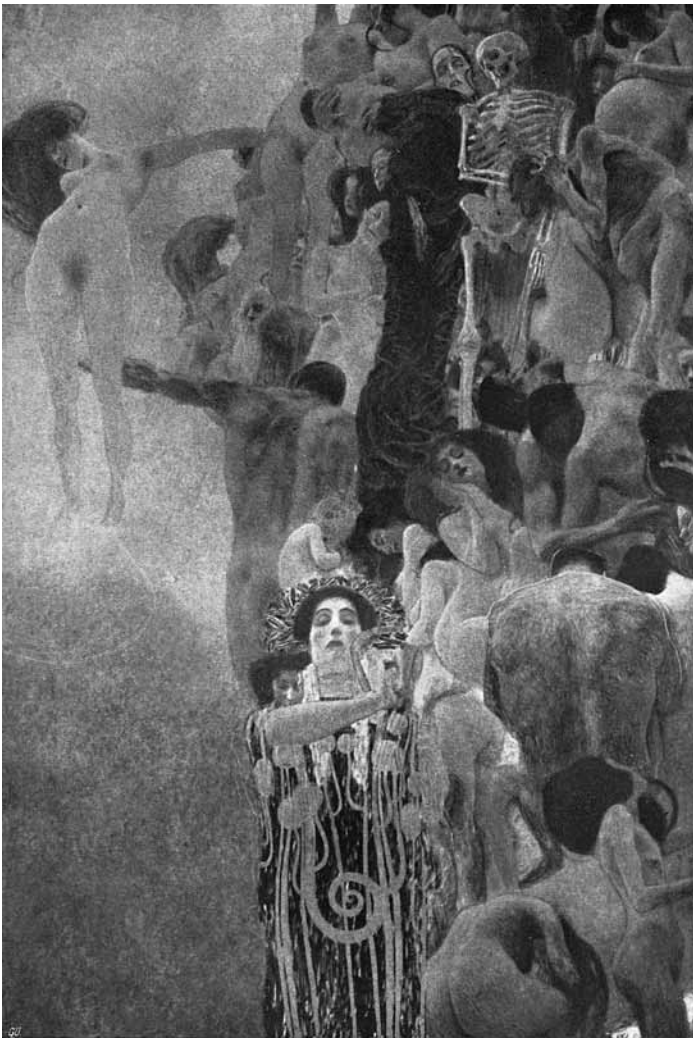


Abb. 3: Gustav Klimt, *Medizin* (erster unvollendeter Zustand), 1900, repr. aus *Ver Sacrum*, Heft 6, 1901

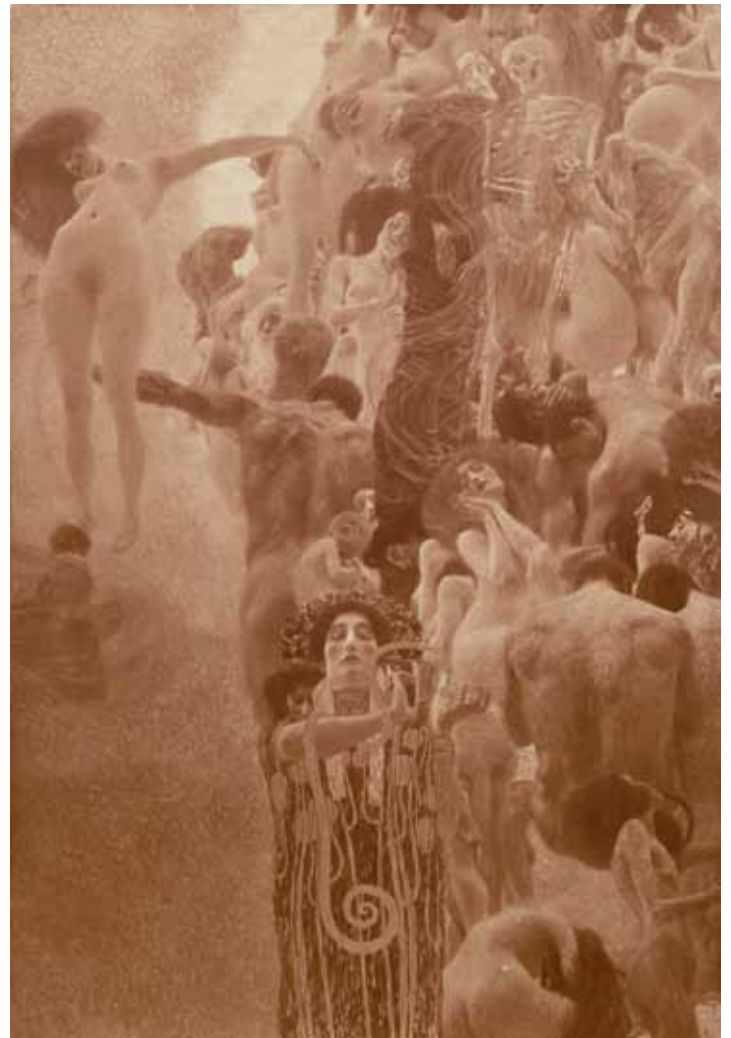


Abb. 4: Gustav Klimt, *Medizin* (erster Zustand), 1901, Fotografie, Privatbesitz

abweichen⁵. Durch die extreme Verdichtung der allegorischen Inhalte und ihre Verbindung zu einem Bildelement – dem Menschenstrom – erhält dieser eine vielschichtige Bedeutung und funktioniert daher als »Symbol« im Sinne der symbolistischen Theorie. Die zahlreichen Deutungsversuche zum losgelöst schwebenden Akt, der mit einem in einen dunklen Schleier gehüllten Ungeborenen verbunden ist, belegen dies. Die Kommission der Universität interpretierte die Gruppe als die leidende Menschheit, Hevesi sah in ihr die Verdeutlichung des Werdens und Vergehens, Astrid Kury deutet die Gruppe als Symbol für die Wiedergeburt. Alle diese Interpretationen sind möglich. Klimt stellte die Hygieia dem menschlichen Leben an sich gegenüber, die Auslegung im Detail ließ er jedoch offen. Die Interpretation von symbolistischen Bildern fordert vom Betrachter eine andere Herangehensweise als die von allegorischen Darstellungen. Eine endgültige Ausdeutung ist nicht gewollt, ein Verständnis ist nur durch »Einfühlung« möglich. Ein Kunstverständnis, das sich mit den aufklärerischen Werten der Universität offensichtlich nicht vereinbaren ließ. MS

1 Andreas Lehne, »Die Katastrophe von Immendorf. Nach dem Archivmaterial des Bundesdenkmalamtes«, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Sonderband *Gustav Klimt*, Wien 2006, S. 54–63.

2 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. I, 1878–1903, Salzburg 1980, S. 166–171.

3 »Die Medizin«, in: *Neue Freie Presse*, Feuilleton, 24. März 1901, S. 3.

4 Astrid Kury, »Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus ...«. *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*, Wien 2000, S. 157 (= Studien zur Moderne; 9).

5 Max Deri, »Naturalismus, Idealismus, Expressionismus«, in: ders. et al., *Einführung in die Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1922, S. 84; zit. in Kury 2000, S. 182.

Die sogenannten Fakultätsbilder *Philosophie*, *Medizin* (Abb. S. 113) und *Jurisprudenz* (Abb. S. 153) markieren einen Wandel in Klimts Schaffen. In ihrer Entstehungszeit zwischen 1898 und der Vollendung des ersten Bildes – der *Philosophie* – im Jahr 1900 wandte sich Klimt zum ersten Mal, und zwar in einem gesteigerten Maße, dem Symbolismus zu. Die Wende in seiner Kunst hatte sich bereits im Auftrag für den Musiksalon von Nikolaus Dumba abgezeichnet, zur vollen Entfaltung kam sie aber erst zwischen 1898 und 1900. Das Monumentalgemälde *Philosophie* erfuhr von den ersten Entwürfen für den Kompositionsentwurf (Abb. 1) bis zum 1900 weitgehend vollendeten Gemälde zahlreiche Veränderungen. Der Kompositionsentwurf für die *Philosophie* wurde am 26. Mai 1898 der aus Vertretern des Ministeriums für Kultus und Unterricht und der Universität zusammengesetzten Kunstkommission vorgelegt. Während die Entwürfe für das Mittelbild und die Darstellung der *Theologie* von Franz Matsch angenommen wurden, begegnete man den von Klimt gemalten Vorstellungen der Fakultäten *Philosophie*, *Jurisprudenz* und *Medizin* mehrfacher Widerspruch. Was die *Philosophie* anbelangt, wurde zugunsten einer größeren Deutlichkeit der Ausführung eine Aufhellung gefordert. Am 3. Juni 1898 gab Klimt zu Protokoll, die, innerhalb der durch die Wahrung der künstlerischen Freiheit gezogenen Grenzen gewünschten Anpassungen vorzunehmen. Zwischenstufen, die Aufschluss über die Entwicklung der Komposition und des Motivs geben, veranschaulichen nicht weniger als 26, in der zweiten Hälfte 1899 in das sog. rote Skizzenbuch gezeichnete Kompositionsskizzen sowie eine anschließend entstandene Übertragungsskizze (Abb. 2, 3). Die großformatige Übertragungszeichnung aus dem Wien Museum zeigt im Vergleich mit dem gemalten Kompositionsentwurf eine Veränderung der Figur des Wissens. Die nunmehr junge Frau in Denkerhaltung wird an den unteren Rand des Blattes geschoben, sodass nur noch ihr Kopf und der aufgestützte Arm sichtbar sind. Klimt verzichtete zugunsten eines alten Mannes auf die ursprünglich geplante Darstellung von Philosophen neben ihr. Der Künstler verdeutlichte das Prinzip von Werden und Vergehen, indem er den Menschenstrom um einige Figuren erweiterte, unter anderem um eine alte Frau, die in Analogie zum erwähnten Mann verzweifelt ihren Kopf in ihren Händen verbirgt. Auch die Sphinx vollzieht eine Wandlung. Sie nimmt nun beinahe zwei Drittel der Bildfläche ein und blickt mit weit geöffneten Augen starr auf den Betrachter. Die Sphinx erscheint als Wächterin des Geheimnisses des Lebens. Ihre offenen Augen symbolisieren die Forderung nach Selbsterkenntnis. Die über ihr angedeutete Weltkugel legt ihre Deutung als Weltenrätsel nahe. Direkt unter ihr verharrt die Philosophie in denkender Pose, völlig in sich gekehrt. In dieser Fassung hat sie das Rätsel noch nicht gelöst, sondern verbleibt sinnend. Auf formaler Ebene sind die Veränderungen im ausgeführten Gemälde gegenüber der Übertragungsskizze nur gering. Klimt fügte dem Menschenstrom weitere, teilweise übereinander lagernde Figuren hinzu. Durch die Darstellung von Sternen erweckte er den Eindruck eines Schwebens im Kosmos. Die Figur des Wissens reduzierte er auf den Kopf, der hell erleuchtet über dem unteren Bildrand sichtbar wird. Er verdeutlichte den Schleier um den Kopf der Figur des Wissens und vergrößerte die Figuren darüber. Auf der Bedeutungsebene steht das ausgeführte Gemälde trotz der verhältnismäßig geringen Änderungen in starkem Gegensatz zur Übertragungsskizze. Während die Allegorie der Philosophie

Philosophie, 1900–1907

Öl auf Leinwand, 430 x 300 cm

Sign. r. u.: GUSTAV KLIMT

Im Mai 1945 im Schloss Immendorf verbrannt

Provenienz: k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien (in Auftrag gegeben am 4. September 1894. Von Klimt zurückgekauft am 25. Mai 1905). – August und Serena Lederer, Wien (1905 erworben). – Elisabeth Bachofen-Echt, Wien (Tochter von Serena Lederer). – 1944 gemeinsam mit der *Jurisprudenz* durch den Reichsstatthalter erworben von Elisabeth Bachofen-Echt, Wien, um RM 100 000,– (Zl. 67/1944), Überweisung an die Österreichische Galerie, Wien, Inv.-Nr. 3981. – Zwischen dem 8. und 11. Mai 1945 im Schloss Immendorf (Niederösterreich) verbrannt.¹

Studien: Strobl I, Nr. 455–488, Strobl IV, Nr. 3334–3364.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 105. – WSW, Nr. 138.



45



Abb. 1: Gustav Klimt, *Philosophie* (Kompositionsentwurf), 1898, im Mai 1945 im Schloss Immendorf verbrannt



Abb. 2, 3: Gustav Klimt, *Philosophie* (Kompositionsskizzen), 1898/99, Belvedere, Wien

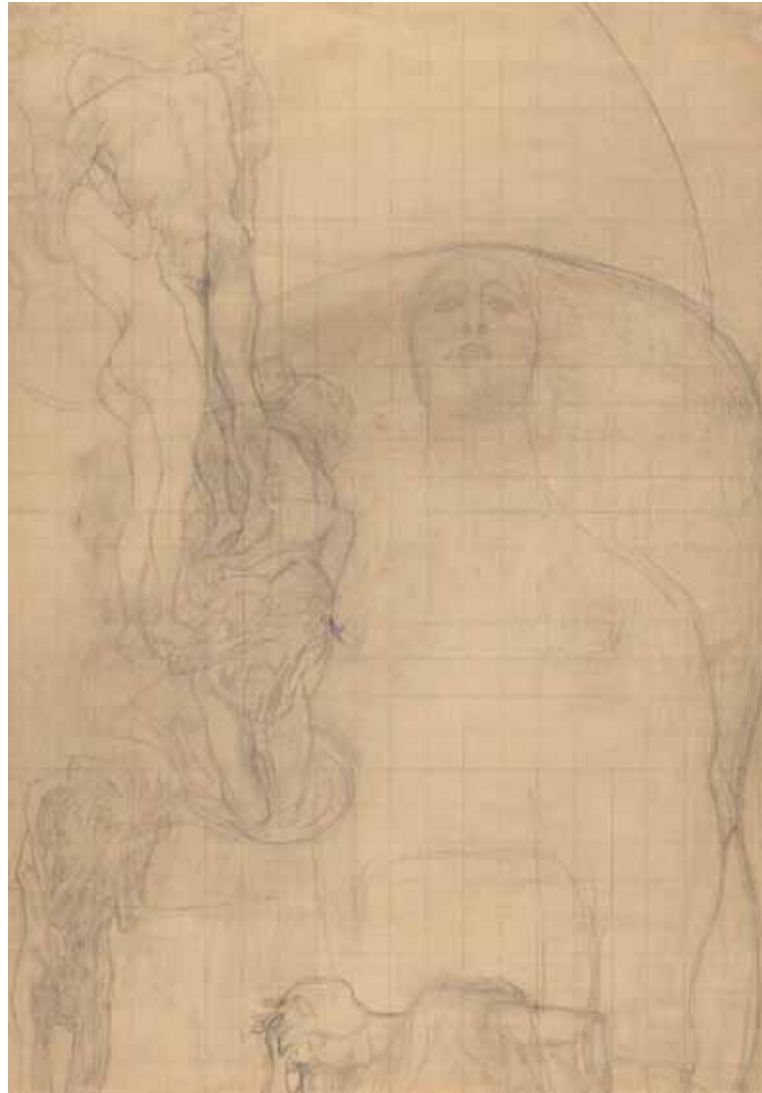


Abb. 4: Gustav Klimt, *Philosophie* (Übertragungsskizze), 1899, Wien Museum

in der Übertragungsskizze das Nachdenken verkörpert, erscheint sie im Gemälde als eine Erleuchtete – als Allegorie der Weisheit – mit weit geöffneten Augen und durchdringendem Blick. Das Weltenrätsel – die Sphinx – hat hingegen die Augen geschlossen. Das Rätsel der Sphinx: »Was ist das, es geht morgens auf vier, mittags auf zwei und abends auf drei Beinen?«, scheint gelöst. Durch die Selbsterkenntnis, in einen ewigen Kreislauf des Lebens eingebunden zu sein, wird der Mensch sich seines göttlichen Ursprungs bewusst und erlangt so Unsterblichkeit. Er befreit sich aus der Bindung an die materielle Welt und damit von seinem Leiden. Die Lösung präsentiert Klimt dem Betrachter beinahe wie in einer Denkblase. Der Menschenstrom – der Kreislauf des Lebens – scheint im ausgeführten Gemälde direkt dem Haupt der Weisheit zu entwachsen. Verdeutlicht wird das durch zwei kleine Figuren über dem Kopf, die diesen direkt mit dem Menschenstrom verbinden. Die den Lebenszyklus verkörpernden Menschen hingegen haben ihre Augen geschlossen, sie treiben dahin in einem Zustand der Nichterkenntnis, des »Unbewusstseins im Geiste«, das Franz Hartmann mit dem Schlaf gleichsetzte.² Der erste Zustand des Gemäldes (Abb. 5) wurde in der XII. Ausstellung der Secession 1900 zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert. Das Bild erregte großes Aufsehen, und erste Proteste durch die Professoren, die sich gegen eine Anbringung in der Aula der Universität aussprachen, wurden laut.³ Das Problem, das schließlich zur Ablehnung des Gemäldes durch die Professoren führte, war Klimts Verständnis von Erkenntnis. Diese wird nicht durch rationalistische, wissenschaftliche Methoden gewonnen, sondern vielmehr durch eine visionäre Schau. Dieses Verständnis bezog Klimt wahrscheinlich aus den theosophischen Lehren seiner Zeit. Franz Hartmann, ein bekannter Wiener Theosoph, schrieb 1889 in einem Aufsatz zur Reinkarnation über die Erkenntnis: »In der Überwindung des Irrtums durch die Kraft der Gotteserkenntnis besteht die Erlösung. Der in Wahr-



Abb. 5: Gustav Klimt, *Philosophie* (erster Zustand), 1900, Fotografie, Privatbesitz

heit Erleuchtete ist wie die Sonne, deren Licht das Heer der Wolken zerstreut.«⁴ Dieses Zitat entspricht nicht nur inhaltlich Klimts Verständnis von Erkenntnis, in der ersten Fassung der *Philosophie* sind über dem erleuchteten Kopf der Weisheit tatsächlich Wolken zu erkennen. Bisher wurden die Fakultätsbilder von Marian Bisanz-Prakken, Peter Vergo, Carl Schorske und Werner Hofmann auf ihre Wurzeln in der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches sowie in den Schriften Richard Wagners hin untersucht. Alle Interpretationen sind schlüssig, und sogar mehrere Stellen in den Texten der erwähnten zeitgenössischen Autoren, auf die Klimt Bezug genommen haben könnte, erscheinen wie Beschreibungen des Gemäldes. Allerdings konnte bislang nicht nachgewiesen werden, welche Texte Klimt tatsächlich gelesen hat, da ein Großteil seiner Bibliothek im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Aus den Überlieferungen seiner Modelle wissen wir lediglich, dass er Dantes *Göttliche Komödie*, Werke von Petrarca und Goethes *Faust* besaß.⁵ Astrid Kury vertritt die These, dass die »Schopenhauer-Nietzsche-Wagner-Rezeption nicht über die Lektüre der Originaltexte, sondern über sekundäre Quellen erfolgte [...]«⁶. Diese Quellen könnten die Theorien der Theosophie gewesen sein. Das damals verbreitete theosophische Weltbild setzte sich aus zeitgenössischen philosophischen Anschauungen (Nietzsche, Schopenhauer) und buddhistischen Lehren, »eingegliedert in eine okkulte Kosmologie«⁷, zusammen. Verbreitet wurden diese Anschauungen in Wien beispielsweise durch Zeitschriften wie die *Lotusblüthen*⁸, die *Sphinx*⁹ oder die *Wiener Rundschau*¹⁰. Am wahrscheinlichsten ist, dass Klimt die *Wiener Rundschau* kannte, in der vor allem Beiträge zum europäischen Symbolismus erschienen. Unter anderem wurden darin mehrere Aufsätze über Jan Toorop publiziert, der zu dieser Zeit nachhaltigen Einfluss auf Klimts Kunst ausgeübt hatte. Aber nicht nur über die Literatur, sondern auch über seinen Bekanntenkreis könnte Klimt mit der Theosophie in Berührung gekommen sein. Die wichtigste Person scheint in diesem Zusammenhang Carl Moll gewesen zu sein. Dieser besuchte regelmäßig Diskussionsabende bei der Familie Edmund und Marie Lang und nahm auch am Sommeraufenthalt in deren Schloss Bellevue teil.¹¹ Dort trafen sich unter anderen die Theosophen Friedrich Eckstein¹², Franz Hartmann¹³, Rudolf Steiner¹⁴ und Carl Graf zu Leiningen-Billingheim¹⁵. Es könnte durchaus sein, dass Moll Klimt gerade in der Zeit um 1892, als sowohl Klimts Vater als auch sein Bruder starben und Klimt sich in einer tiefen persönlichen Krise befand, die theosophischen Lehren zum Trost und zur Lebenshilfe weitergab.¹⁶ Ein weiteres Verbindungsglied war Hermann Bahr, der Mitglied des Literatenzirkels um Friedrich Eckstein war. Dieser traf sich wöchentlich im Café Griensteidl. 1891 schrieb Bahr einen theosophisch geprägten Aufsatz über den Buddhismus, der in *Die Überwindung des Naturalismus*¹⁷ erschien. Darin verweist er auch auf theosophische Literatur.¹⁸ Bereits die zeitgenössischen Rezensenten erkannten in Klimts *Philosophie* theosophische Strömungen. Am deutlichsten wird dies in Ferdinand Fellner Ritter von Feldeggs Aufsatz, in dem er in diesem Gemälde einen Indikator für die bevorstehende »Culturumwertung« im Sinne der Theosophie ortete.¹⁹ MS

- 1 Andreas Lehne, »Die Katastrophe von Immendorf. Nach dem Archivmaterial des Bundesdenkmalamtes«, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Sonderband *Gustav Klimt*, Wien 2006, S. 54–63.
- 2 »[...] alle Sünde und alles Leiden wurzelt in der Nichterkenntnis«, und die Nichterkenntnis sei »das Unbewusstsein im Geistigen, der ›Schlaf‹« (N. N. [Franz Hartmann], »Dante Alighieris ›Göttliche Komödie‹ und die okkulte Philosophie«, in: *Lotusblüthen*, Bd. 11, H. 69, Leipzig 1898, S. 243).
- 3 Alice Strobl, »Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt«, in: *Albertina Studien*, 4. Jg., 1964, S. 152–161.
- 4 N. N. (Franz Hartmann), »Die Reinkarnation oder Wiederverkörperung«, in: *Lotusblüthen*, Bd. 12, H. 71, Leipzig 1898, S. 670.
- 5 »[...] aber er trug immer in den Rocktaschen die ›Göttliche Komödie‹ und den ›Faust‹ herum [...]«; Alma Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt a. M. 1960, S. 91. Friederike Maria Beer überlieferte, Klimt habe während der Arbeit laut Dante und Petrarca zitiert; vgl. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969, S. 28, Anm. 4.
- 6 Astrid Kury, »Heiligenscheine eines elektrischen Jahrhundertendes sehen anders aus ...«. *Okkultismus und die Kunst der Wiener Moderne*, Wien 2000, S. 150 (= Studien zur Moderne; 9).
- 7 Kury 2000, S. 150.
- 8 *Lotusblüthen. Ein monatliches Journal enthaltend Originalartikel und ausgewählte Übersetzungen aus der orientalischen Literatur in Bezug auf die Grundlage der Religion des Ostens und der Theosophie*, erschienen 1892–1900 und herausgegeben von Franz Hartmann, Mitglied der theosophischen Gesellschaft Adyar und Gründer der Deutschen Theosophischen Gesellschaft.
- 9 *Die Sphinx. Monatsschrift für die geschichtliche und experimentale Begründung der übersinnlichen Weltanschauung auf monistischer Grundlage*, erschienen 1886–1896 und herausgegeben von Wilhelm Hübbe-Schleiden, dem Vorsitzenden der Theosophischen Societät Germania.
- 10 *Wiener Rundschau. Zeitschrift für Kultur und Kunst*, erschienen 1897–1901. Sie enthielt Artikel und Rezensionen von Franz Hartmann, Carl du Prel und Robert Froebe. Das Periodikum beinhalten Auflistungen von theosophischen Zeitschriften und Rezensionen zentraler theosophischer Werke. Bevorzugte Schriftsteller waren Maurice Maeterlinck, August Strindberg und der George-Kreis, bevorzugte Musiker Richard Wagner, Anton Bruckner und Gustav Mahler. Vgl. Kury 2000, S. 92.
- 11 Hans Dichand/Astrid Gmeiner/Cynthia Prossinger, *Carl Moll. Seine Freunde, sein Leben, sein Werk*, Salzburg 1985, S. 34; Kury 2000, S. 98.
- 12 Gründer der Wiener Loge der Theosophischen Gesellschaft Adyar; Kury 2000, S. 93.
- 13 Herausgeber der Zeitschrift *Lotusblüthen*.
- 14 Philosoph, Herausgeber von Goethes naturwissenschaftlichen Studien und verschiedener Werke Schopenhauers; Kury 2000, S. 93.
- 15 Sekretär der Wiener Loge der Theosophischen Gesellschaft; Kury 2000, S. 97.
- 16 Kury 2000, S. 98.
- 17 Hermann Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus*, Dresden/Leipzig 1891, S. 93–100.
- 18 Kury 2000, S. 93.
- 19 Ferdinand Fellner von Feldegg, »Gustav Klimts ›Philosophie‹ und die Culturumwertung unserer Tage«, in: *Der Architekt*, 6. Jg., 1900, S. 23.

Im Jahr 1900 begannen Gustav Klimts zeitweilige Sommeraufenthalte am Attersee, die ohne Unterbrechung bis 1916 fortgesetzt werden sollten. Nahezu 50 Landschaftsbilder, ein Stallbild und die Entwürfe für den Speisezimmerfries des Palais Stoclet entstanden in dieser Klimts Naturempfinden adäquaten Landschaft. Wie aus der Genealogie der 1877 auf einer »sauren Wiesen« in Seewalchen am nördlichen Atterseeufer errichteten Villa Paulick (Promenade 12) hervorgeht, war dieses Haus Anlass und Ort verschiedenartiger Freundschaften künstlerischer, verwandtschaftlicher wie auch gesellschaftlicher Natur. Friedrich Paulick, der k. k. Hoftischlermeister, sah sich durchaus als Mäzen, nicht nur in materieller, sondern auch in gesellschaftlicher Hinsicht, insofern, als er Künstler zusammenbrachte und so zum indirekten Urheber neuer, fruchtbarer Kontakte wurde. Zu Ostern 1900 bewohnte Klimt die sogenannte Villa Paulick II, das neben der berühmten Historismusvilla errichtete Gästehaus. Vom Hausherrn eingeladen, konnte er sich bald von der ländlichen Idylle überzeugen und beschloss, den Sommer am Attersee zu verbringen. Da es üblich war, mit dem gesamten Hausstand zu reisen, suchten Klimt und die mitreisenden Mitglieder der Familie Flöge eine geeignete Unterkunft in Seewalchen oder in der näheren Umgebung. Paul Bacher, der Ehemann von Therese Paulick (Friedrich Paulicks Tochter) und Fechtpartner Klimts in Wien, hatte gute Kontakte zu Paul Öllinger, dem damaligen Eigentümer des Brauhofs (heute Seehofstraße 7–9) in Litzberg. Da dem Brauhof eine Wirtschaft und eine Fremdenpension angeschlossen waren, entschied man sich rasch für den im Brauhof vorhandenen Wohntrakt, in dem sich die Reisegesellschaft von nun an jeden Sommer bis 1907 etablierte. Wenn in Wien die heißen »Hundstage« begannen, fuhr Klimt an den Attersee. Klimts Anreise war meistens auf die der Familie Flöge abgestimmt. Er kam entweder mit



Abb. 1: Gustav Klimt, *Seeufer mit jungen Birken*, 1901, Privatbesitz

Bauernhaus mit Birken (Junge Birken), 1900

Öl auf Leinwand, 80 x 81 cm

Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Privatbesitz

Provenienz: Galerie H. O. Miethke, Wien. – Georg (und Hermine) Lasus, Wien (1911 erworben). – Josef Danilowatz, Wien. – Herr Friede, Wien (erworben 1939, Galerie St. Lucas). – Gustav Ucicky, Wien. – Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5448 (Schenkung 1961). – 2001 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGBl I Nr. 181/1998 an die Erben nach Hermine Lasus.¹

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 110. – WSW, Nr. 142.





Abb. 2: Jäger vor dem Hof des Anton Mayr in Litzlberg am Attersee, um 1900, Privatbesitz

dieser an oder reiste später, nach getaner Arbeit, nach. In Litzlberg fand Klimt die Abgeschiedenheit, die er zum Malen benötigte. Das in dieser Zeit von der sogenannten höheren Gesellschaft als verpönt geltende »Seebaden« war dem sportlichen Schwimmer genauso willkommen wie die stundenlangen Spaziergänge und die ausgedehnten Ruderbootfahrten mit Emilie Flöge. Stille und Alleinsein scheinen dem an sich scheuen und introvertierten Klimt geradezu die Voraussetzung für ein produktives Arbeiten gewesen zu sein.

Gleich fünf Gemälde entstanden in den Sommermonaten des ersten Jahres: »Ein Seebild [Abb. S. 127], ein Stier im Stall, ein Sumpf, eine große Pappel, ferner junge Birken [Abb. S. 123] .«² Das Gemälde *Der Sumpf* (WSW, Nr. 140) ist gewissermaßen im Anschluss an das in Golling gemalte Bild *Ein Morgen am Teich* (WSW, Nr. 135) entstanden und basiert auf einem ähnlichen Kompositionsschema: Eine große Wasserfläche wird einem niedrigen Landschaftsstreifen am oberen Bildrand gegenübergestellt. Das diesseitige Ufer wird entweder durch ein kleines Rasenstück oder durch einen Schilfgürtel definiert. Wie in den beiden vorhin erwähnten Bildern das Wasser die größte Fläche beansprucht, so ist es im Gemälde *Bauernhaus mit Birken* die mit Glockenblumen, Gänseblümchen und Dotterblumen bewachsene Wiese. Den knorrigen dunklen Baumstämmen des in St. Agatha entstandenen Gemäldes *Obstgarten am Abend* (Abb. S. 64) entsprechen nun vier junge Birkenstämme. Die verdichtete Struktur weicht hier der großzügig angelegten Weite einer Wiese am See. Die schmalen Vertikalen der vom oberen Bildrand überschrittenen Birkenstämme finden in der hohen Horizontlinie ihre Entsprechung. Die weiß gekalkten Mauern des damals zum Brauhof gehörenden Mayr-Hofs in Litzlberg (Abb. 2) sind, wie auf der Fotografie, unter den Baumkronen der Obstbäume im Hintergrund deutlich erkennbar. Rechts oben erscheint unter einem kleinen Himmelsausschnitt die der Hl. Maria geweihte Ortskapelle Litzlberg, vor der die bekannten Modelfotografien mit Emilie Flöge entstanden.³

Das Bildmotiv der jungen Birken war damals sehr beliebt. Es evoziert den Frühling genauso wie das rasche Heranwachsen junger Menschen. Charakteristisch ist die spannungsvolle Gegenüberstellung unterschiedlich großer Massen. Der hohe Horizont wird auf das Äußerste reduziert und kommt in dieser Vehemenz nur noch im zwei Jahre später entstandenen Bild *Insel im Attersee* (Abb. S. 128) zur Anwendung. Die schmalen Vertikalen der vom Bildrand überschrittenen schlanken Birkenstämme finden in den hohen Horizontlinien ihre Entsprechung. Man fühlt sich an die streng orthogonalen Kompositionen Piet Mondrians erinnert. Im Gegensatz zu Mondrians Primärfarbfeldern füllt Klimt allerdings die verbleibenden Flächen mit Ornament und Farbe und vergegenständlicht die Linien. Die scheinbar starke Draufsicht im unmittelbaren Bildvordergrund wird, wie auch in der Fotografie (Abb. 2), durch Neigen



Abb. 3: Beschreibung des Suchers in einem Brief von Klimt an Maria Zimmermann



Abb. 4: Der Hof des Anton Mayr in Litzlberg am Attersee um 1935, davor die Seehofkapelle (vor der 1906 die Modeaufnahmen von Emilie Flöge entstanden sind), im Hintergrund Seeschloss Litzlberg, Fotografie, Privatbesitz

des »Suchers« (Abb. 3) erreicht. Dieser war ein kleiner quadratischer Ausschnitt in einem Kartonstück, durch den Klimt blickte, um seine Bildmotive zu ermitteln. Dieses Hilfsmittel bedingt auch den fragmentarisch wirkenden Naturausschnitt. Die weißen Birkenstämme heben sich ebenso deutlich vom dominierenden Grün der Wiese ab wie die weißen Mauern des Hofes von Anton Mayr in Litzlberg hinter den Obstbäumen am Horizont. Der aufmerksame Naturschilderer Klimt bringt in diesem Bild drei verschiedene Wiesen zur Darstellung: die mit Glocken-, Dotterblumen und Gänseblümchen übersäte Wiese im Vordergrund, einen hohen Schilfstreifen am Atterseeufer und schließlich eine sichtlich frisch gemähte Wiese im oberen Bild Drittel mit den für das Salzkammergut so charakteristischen Obstbäumen. Er wählt eine differenzierte Farbbehandlung und eine unterschiedliche Pinselführung, um die einzelnen Zonen voneinander abzugrenzen. Den von Fernand Khnopff inspirierten Farbverwischungen, die wir von den in St. Agatha entstandenen Landschaftsbildern kennen, werden hier Farbpunkte und kurze Pinselstriche der Blumenwiese entgegengesetzt, auf die lange Gräser im linken Bildbereich antworten. Ein sehr ähnlicher Duktus ist auch im vor wenigen Monaten wiederentdeckten und 1901 entstandenen Landschaftsgemälde *Seeufer mit jungen Birken* (Abb. 1) zu konstatieren. AW

- 1 Die Kunstsammlung des Unternehmers Georg Lasus ging nach dessen Tod in das Eigentum seiner Witwe Hermine über. Diese und ihre Tochter Maria Danilowatz sowie deren Ehemann Josef Danilowatz waren der Verfolgung durch die nationalsozialistischen Machthaber ausgesetzt. Die beiden Gemälde befanden sich bis 1939 in Familienbesitz und wurden dann aufgrund der prekären finanziellen Lage an die Galerie St. Lucas, Wien, notverkauft. Spätestens ab November 1942 ist *Bauernhaus mit Birken* im Besitz von Gustav Ucicky nachweisbar, 1961 gelangte es durch dessen letztwillige Verfügung in den Bestand der Österreichischen Galerie.
- 2 Christian M. Nebehay: »Gustav Klimt schreibt an eine Liebe«, in: *Klimt-Studien. Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 22./23.Jg., Nr. 66/67, Wien 1978/79, S. 105f. Zit. nach einem Brief von Gustav Klimt an Maria Zimmermann.
- 3 Vgl. dazu Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt & Emilie Flöge – Fotografien*, München 2012, S. 86–104.

Während das um 1900 entstandene Bild *Am Attersee* mit dem Blick über die weite Fläche des leicht bewogten Salzkammergutsees gegen die Insel Litzlberg noch von naturalistischer Detailtreue geprägt ist, verlegte sich Klimt bei der zwei Sommer später entstandenen Variante *Insel im Attersee* (Abb. 2) auf das Prinzip der vegetabilen Retusche. Das im Sommer 1900 entstandene Gemälde gibt die Insel nicht eindeutig als solche zu erkennen und erzeugt eher den Eindruck einer in die Seefläche ragenden Landzunge. Zwei Jahre später ist das kleine Eiland tatsächlich auch als Insel wahrzunehmen und erscheint als eine an den oberen rechten Bildrand gerückte, überwachsene Form. Die Ursache für die in dieser Form und entgegen dem tatsächlichen gebauten Zustand visualisierten Insel liegt schlicht in Klimts Abneigung, das darauf im englischen Landhausstil errichtete Schloss Litzlberg (Abb. 3) und das mächtige Bootshaus darzustellen. Auf einem während der Litzlbergperiode aufgenommenen Foto von Gustav Klimt und Emilie Flöge vor einem Bootshaus in Litzlberg (Abb. 1), von dem aus wohl die beiden Seebilder entstanden, erkennen wir im Hintergrund ganz deutlich Klimts Motiv. Mit welcher fotografischen Präzision Klimt dabei arbeitete, kann einerseits am



Abb. 1: Gustav Klimt und Emilie Flöge vor einer Bootshütte in Litzlberg am Attersee, 1904, Privatbesitz

Am Attersee, 1900

Öl auf Leinwand, 80,2 x 80,2 cm

Sign. l. u.: GUSTAV | KLIMT

Leopold Museum, Wien, Inv.-Nr. 4148, erworben 1995 von Raimund Ittner, Wien

Provenienz: Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 433f, 1901 Ankauf von der Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Wien. Am 21. Juli 1923 (gemeinsam mit Carl Schuchs *Gosausee*) abgetauscht gegen Philipp Otto Runge's *Kind mit Wickenblüte* (Inv.-Nr. 2415, Abb. 1) und Anton Romakos *Reinhold Begas mit seiner Frau Margarethe* (Inv.-Nr. 2416, Abb. 2) (Zl. 428/23, 327/23)¹. – Privatbesitz². – Privatbesitz, Wien (1967)³. – Raimund Ittner, Wien⁴.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 116a. – WSW, Nr. 144.



47

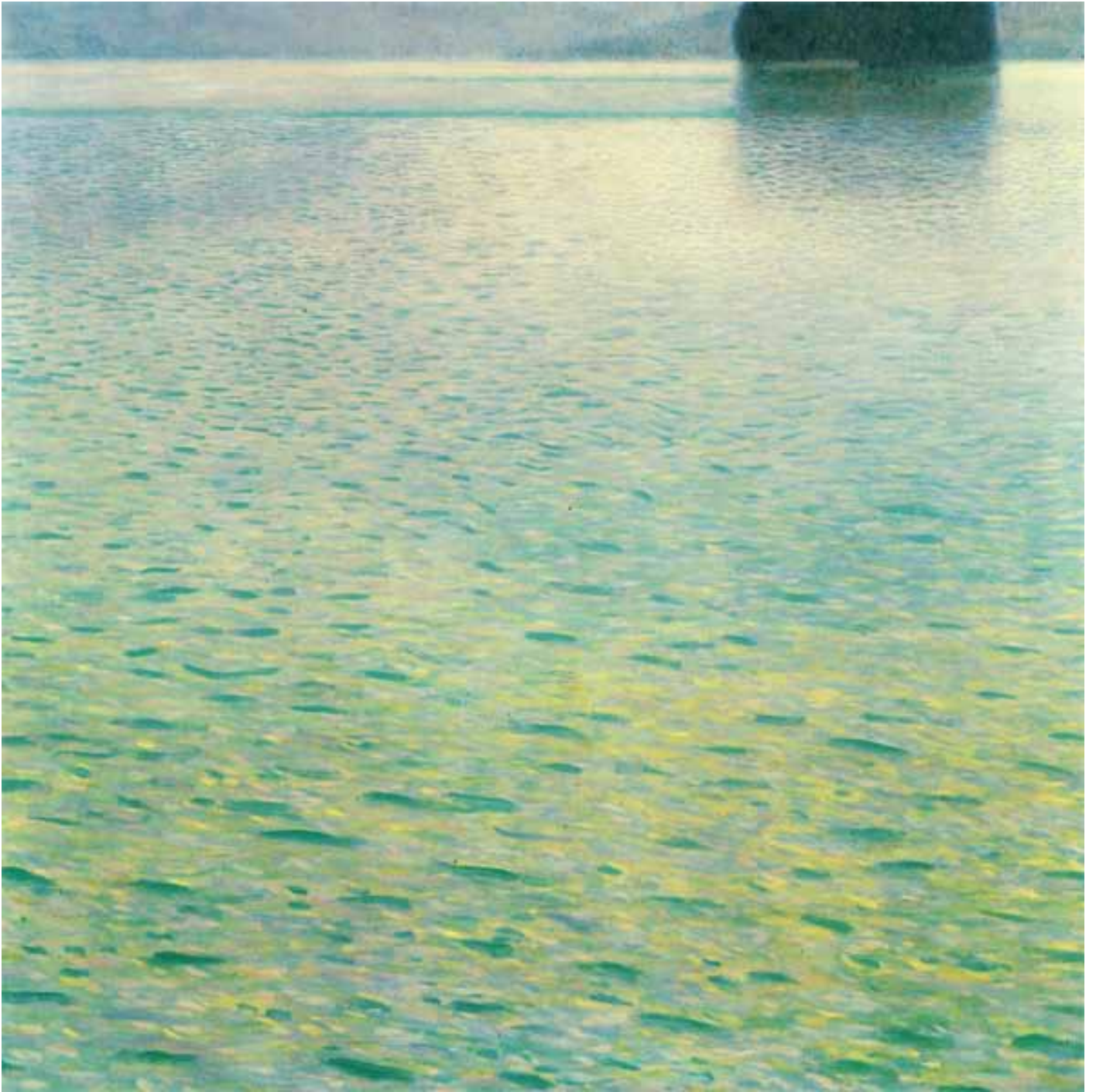


Abb. 2: Gustav Klimt, *Insel im Attersee*, 1902, Privatbesitz

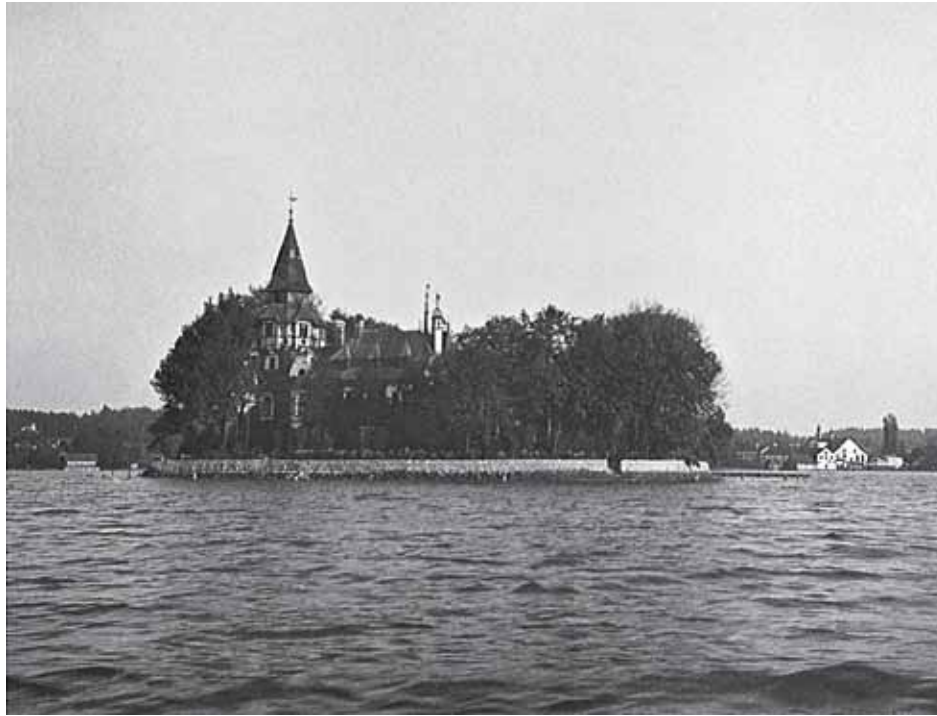


Abb. 3: Seeschloss Litzlberg in Seewalchen am Attersee, rechts im Hintergrund Brauerei und Brauhof Litzlberg, um 1900, Privatbesitz

Schatten des Bootshauses kurz vor der Insel, andererseits an der deutlich mit dem Foto übereinstimmenden Baumsilhouette beobachtet werden. Unmittelbar an der Stelle, wo Bootshaus und Schlossturm ins Bild gekommen wären, setzte Klimt den rechten Bildrand. 1902 rückte Klimt die Insel etwas nach links respektive bewegte er seinen Sucher etwas nach rechts, negierte aber Schloss Litzlberg und das unweit davon errichtete Bootshaus, indem er beide vollständig von Bäumen, Sträuchern und Schilf überwuchern ließ. Um der idealen Darstellung einer Insel willen verzichtete Klimt auf die detailgetreue Wiedergabe, die er zwei Jahre zuvor noch konsequent und kompromisslos angewandt hatte. Erstmals zeigt sich damit in der Landschaftsmalerei Klimts Neigung zur vegetabilen Retusche, die er in der Folge immer nur dort anwandte, wo seinem ausgeprägten und empfindsamen »Natursehen« zuwiderlaufende Störungen auftraten.

Die impressionistische Behandlung der feinen Wellen in Klimts Atterseebild, die nicht aus reinen, sondern raffiniert abgestuften Farben bestehen, bewegte den Kunstkritiker Ludwig Hevesi zu folgender Beschreibung: »Ein Rahmen voll Seewasser, vom Attersee, nichts als kurze graue und grüne Wellen, die durcheinander gleiten.«⁵ Nur im Sommer zwischen 10 und 11 Uhr vormittags bei leichtem Westwind lässt sich dieses spezifische Farben- und Wellenspiel am Attersee beobachten. Das Motiv der Wasserfläche an sich war wie das der jungen Birken (Abb. S. xx) in der damaligen Zeit sehr beliebt. War Klimt 1899 mit seinem bei Golling entstandenen *Stillen Weiher* noch sehr unter dem Eindruck der frühen, pastosen Wasserbilder von Claude Monet gestanden, beschäftigte er sich im Jahr darauf vor allem mit der Positionierung der Horizontlinie als wesentlichem Gestaltungsmittel und entwickelte einen neuen, flüchtigen Duktus, der sich hier vor besonders in der mit kurzen Pinselstrichen akzentuierten Behandlung der Lichtbrechung auf den sanften türkisblauen Wellen des Attersees abzeichnet. AW

- 1 Das 1901 vom Belvedere in der Secession erworbene Bild *Am Attersee* von Gustav Klimt und das 1913 angekaufte Gemälde *Gosausee* von Carl Schuch wurden 1923 mit Genehmigung des Bundesministeriums für Unterricht gegen jeweils ein Bild von Philipp Otto Runge und Anton Romako sowie eine »große Dekorationsvase [...] welche für eine dekorative Verwendung im Oberen Belvedere sehr erwünscht wäre« getauscht. Die Vermittlung kam durch den Wiener Kunsthändler Gustav Nebehay zustande. Franz Martin Haberditzl, der damalige Direktor der Österreichischen Galerie, begründete sein Ansuchen wie folgt: »Die beiden im Tausch dafür (und für die genannte Dekorationsvase) abzugebenden Gemälde. sind für die Oesterreichische Galerie ohne irgendwie wesentliche museale Bedeutung.« Das Werk von Klimt wurde im zitierten Schreiben als »eine durchaus nebensächliche Leistung« beschrieben.
- 2 Für die Jahre nach 1923 sind die Eigentumsverhältnisse des Landschaftsgemäldes bisher nicht bekannt. Wir wissen auch nicht, wann und von wem Raimund Ittner das Werk erworben hat.
- 3 Novotny/Dobai weisen das Gemälde im 1967 herausgegebenen Werkkatalog als in Wiener Privatbesitz befindlich aus.
- 4 Die Verkaufsabwicklung erfolgte über Adelende Stummvoll, Wien.
- 5 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, S. 318.

Gustav Klimts Bildnis der *Judith* wurde auf der X. Ausstellung der Wiener Secession 1901 zum ersten Mal öffentlich gezeigt. Da der Katalog dieses bedeutende Werk nicht beinhaltet, einer am 4. April 1901 in der *Neuen Freien Presse* veröffentlichten Ausstellungsrezension¹ und der im *Ver Sacrum* publizierten Liste der verkauften Werke² zufolge das ausgestellte Gemälde aber wenige Tage zuvor an den Künstler Ferdinand Hodler veräußert worden war, ist anzunehmen, dass es zum Zeitpunkt der Eröffnung (15. März 1901) noch nicht fertiggestellt war und später nachgereicht wurde. Die Ursache dafür, warum dieses Gemälde erst nach der Eröffnung der Secessionsausstellung gehängt wurde, liegt wohl im sehr langsamen Trocknungsprozess des Bindemittels unter den mit Blattgold versehenen Bereichen. Dass sich Klimt schließlich doch dem Zeitdruck beugte, veranschaulichen die partiellen Verwischungen der ohnehin auf Gold sehr schwer haftenden Ölfarben vor allem im Bereich der schuppenartigen Landschaftsdarstellung.³ Sämtliche Hautpartien der Judith, die Klimt sehr wahrscheinlich von einer Fotografie in sein Gemälde übertrug, wurden mit schmalen, dicht neben- und übereinandergesetzten Pinselstrichen modelliert. Den Rahmen mit der Aufschrift »Judith und Holofernes« fertigte Georg Klimt nach den Vorstellungen seines Bruders Gustav an. Eine Anzahl von Studien im aus dem Nachlass von Sonja Knips stammenden Skizzenbuch des Künstlers (Kat.-Nr. 17) veranschaulicht die Entwicklungsphasen des später mit in Kupfer getriebenen und vergoldeten Auflagen versehenen profilierten Obstholzrahmens (Abb. 1), offenbart aber auch nicht unwichtige Beiträge zur Genese des Gemäldes sowie das Faktum, dass Rahmen und Gemälde als ein gemeinsames Werk projektiert waren. Gemäß den

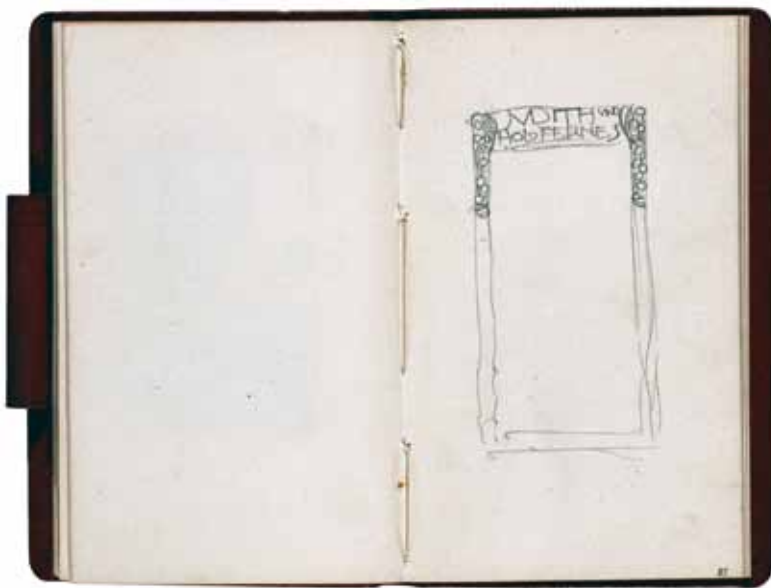


Abb. 1: Gustav Klimt, Studie für den Rahmen des Gemäldes *Judith*, 1901, Belvedere, Wien

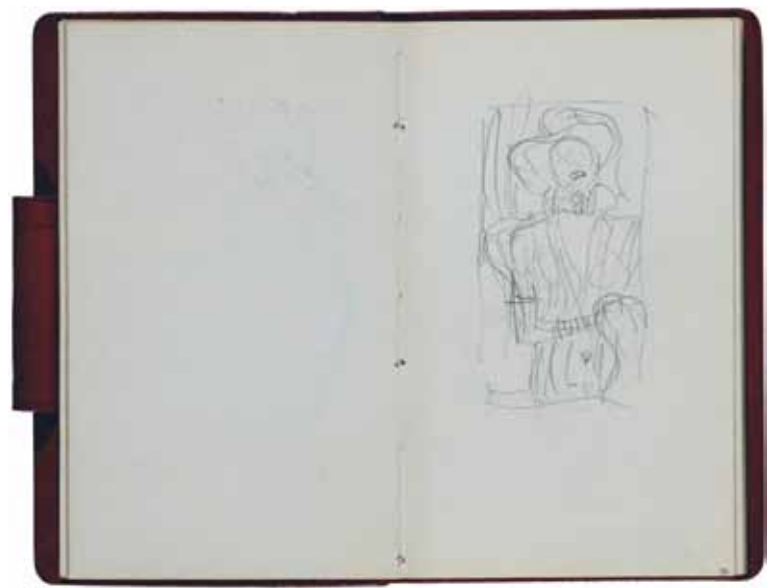


Abb. 2: Gustav Klimt, Kompositionsstudie für *Judith*, 1901, Belvedere, Wien

Judith, 1901

Öl auf Leinwand, 84 x 42 cm

Sign. l. u.: GUSTAV | KLIMT

Bez. M. o. (auf dem Rahmen): JUDITH UND | HOLOFERNES

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4737, 1954 Ankauf von Berthe Hodler, Genf, um SFr 3000,- (Zl. 56/1954)

Provenienz: Ferdinand Hodler, Genf (erworben während der X. Ausstellung der Wiener Secession 1901). – Berthe Hodler, Genf (Ehefrau von Ferdinand Hodler).

Vorstudien: Strobl I, Nr. 709, 712f., Strobl IV, Nr. 3435–3438.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 113. – WSW, Nr. 147.



48



Abb. 3: Infrarotaufnahme des Gemäldes *Judith*, 2012, Belvedere, Wien



Abb. 4: *Lachisch-Relief*, Detail, ca. 700–681 v. Chr., British Museum, London

Skizzen war die Komposition von Anfang an weitgehend festgelegt.⁴ Die auf Seite 35 mit Bleistift ausgeführte Studie (Abb. 2) belegt, wie wichtig Klimt die Akzentuierung der Lippen und die Darstellung des Nabels der Judith waren. Der Vergleich mit dem ausgeführten Gemälde zeigt außerdem in Abweichung zu diesem einen leicht zur Seite geneigten Kopf, einen mit Armreifen geschmückten Unterarm sowie als relevantesten Unterschied die mittels eines Chiffonkleides vollkommen bedeckten Brüste. Im schließlich ausgeführten Gemälde bildet gerade die offenerzige Darstellung der weiblichen Brust ein die Wahrnehmung entscheidend beeinflussendes und vom Künstler ganz bewusst gesetztes Motiv. Die auf einer Infrarotaufnahme des Gemäldes erkennbare Vorzeichnung (Abb. 3) veranschaulicht allerdings Klimts ursprüngliche Absicht, die bloße Brust durch den deutlich höher angesetzten Arm mit der rechten Hand der Judith abzudecken.

Das Interesse der Maler am weiblichen nackten Körper erlebte nach einer Phase der Enthaltung im Zeitalter des Klassizismus eine neue Blüte. Darstellungen von leicht bis gar nicht bekleideten mythologischen Göttinnen, Nymphen, alttestamentarischen Frauengestalten, aber auch Märtyrerinnen wurden immer beliebter. Während sich manche Maler das zeitgenössische Interesse an den materiellen Überresten der Antike zunutze machten und die Idee der Wiederbelebung als Rechtfertigung für den Akt übernahmen, gingen andere über diesen archäologischen Ansatz hinaus und versuchten, den Geist eines verloren gegangenen antiken Ideals nachzuahmen. Im viktorianischen England etwa fand der gemalte weibliche Akt seine gesellschaftliche Akzeptanz ausschließlich im Zusammenhang mit klassischen Motiven und der Darstellung von Odaliskinnen und schwülstigen Haremsfantasien.⁵ In Frankreich folgten auf die wegbereitenden Maler Jacques-Louis David und Jean-Auguste-Dominique Ingres Künstler wie Gustave Courbet, Gustave Clarence Rodolphe Boulanger, Jean-Léon Gérôme und Edouard Manet. Im ausgehenden 19. Jahrhundert griffen also die Künstler auf klassische Bildthemen und die Mythologie zurück, um von den gestrengen Sittenwächtern nicht als unmoralisch gebrandmarkt zu werden. Den Konventionen der Rezipienten folgend entsprach der Verhüllungsgrad



Abb. 5: Frederick Sandys, *Medea*, 1868, Birmingham Museum and Art Gallery



Abb. 6: Fernand Khnopff, *Maske einer jungen Engländerin*, 1891, Königlich-Belgische Kunstmuseen, Brüssel

des nackten weiblichen Körpers dem Interpretationsspielraum der Künstler für die Auslegung der überlieferten und unterschiedlich übersetzten Schriften.

Das Thema von Klimts Gemälde wird vom apokryphen alttestamentlichen Buch Judit bestimmt. Als assyrische Truppen die jüdische Grenzstadt Bethulia belagern und die Situation kritisch wird, begibt sich der Überlieferung nach die schöne und gottesfürchtige Witwe Judith unbewaffnet in das feindliche Heerlager und enthauptet den ihrem Liebreiz verfallenen Feldherrn Holofernes mit seinem eigenen Schwert. Das Buch beschreibt Judith, die Tochter Meraris von Betulia, als Verkörperung von Mut und Entschlossenheit. Ihre ebenso überlieferte »schöne Gestalt« und ihr »blühendes Aussehen«⁶ boten im Kontext mit dem blutigen Schauspiel der Enthauptung des Oberbefehlshabers des assyrischen Heeres ab dem späten Mittelalter einen beliebten Stoff für Künstler. Da Manasse, Judiths Ehemann, ihr großen Reichtum hinterlassen hatte, wird sie in den künstlerischen Darstellungen in der Regel als schöne, reich gekleidete und mit Gold geschmückte Frau gezeigt. In der deutschen und österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts gewann die heroische Tat der Judith neue Beliebtheit, nachdem Friedrich Hebbel in seinem 1839/40 niedergeschriebenen Drama *Judith* neue Akzente gesetzt hatte. Sehr wahrscheinlich angeregt durch ein Gemälde in der Alten Pinakothek in München⁷ ließ der deutsche Dramatiker seine Heldin, im Konflikt und Hass und Liebe stehend, den assyrischen Feldherrn Holofernes aus Rache für die an ihr begangene Vergewaltigung und Demütigung töten und transformierte somit die biblische Judith zu einer triebhaften und unberechenbaren *Femme fatale*.

Gustav Klimt hat sich auf die Arbeit an dieser Darstellung in besonderem Maße vorbereitet und die Geschichte der Judith – die er in ihrem angestammten Lebens- und Wirkungsfeld eingebunden wissen wollte – eingehend studiert. So handelt es sich bei den rhythmischen Ornamentierungen und den Baumdarstellungen im Hintergrund nicht um formale Erfindungen Klimts, die, wie später so oft, allein seinem ornamentalen Empfinden folgen,⁸ sondern vielmehr um eine beziehungsweise gewählte Landschaft, die er von dem zwischen 1846 und 1851 in Ninive (Irak) ausgegrabe-

nen sogenannten Lachisch-Relief (Abb. 4) übernahm. Die aus Alabaster produzierten Wandpaneele mit der narrativen Darstellung der Eroberung der jüdischen Stadt Lachisch durch den assyrischen König Sanherib im Jahr 701 v. Chr. schmückten einst einen Saal im Südwestpalast des Königs.⁹ Dass Klimt seine *Judith* gerade mit diesem Werk in Beziehung setzte und sie dadurch gewissermaßen auch zeitlich verortete, mag möglicherweise auf einem Irrtum beruhen. So ist vorstellbar, dass Klimt Manasse, den früh verstorbenen Ehemann Judiths, mit dem das Südreich Juda regierenden König Manasse verwechselte, dessen Regentschaft (696–642 v. Chr.) in die Zeit des erwähnten Feldzugs König Sanheribs gegen die jüdische Stadt Lachisch fiel.¹⁰ Die Enthauptung des Holofernes hingegen fand bedeutend später im Zuge einer von König Nebukadnezar II. (der neubabylonische König regierte zwischen 605 und 562 v. Chr.) gegen das Südreich Juda entsandten Strafexpedition statt. Die Anregung für die thematische Verbindung zwischen Modell und szenischem, bildflächenparallelem Hintergrund könnte vom Präraffaeliten Frederick Sandys stammen, der 1868 in seiner *Medea* (Abb. 5) diese Bildnisform beeindruckend formulierte.¹¹

Klimt reduziert seine Darstellung der *Judith* auf die Visualisierung der Eigenschaften, die ihren Befreiungsschlag gegen den Belagerer überhaupt erst ermöglichten. Ein für diese Schaffensphase Klimts sehr typisches Wesensmerkmal ist die unter anderem im Fakultätsbild *Medizin* (Abb. S. 113) erprobte Wiedergabe von Gesichtern in leichter Untersicht.¹² So blickt auch Judith mit leicht erhoben wirkendem Haupt, halb geschlossenen Augenlidern und träg-laszivem Blick verführerisch auf den Betrachter. Der leicht geöffnete Mund und die zwischen ihren roten Lippen sichtbar werdenden Zähne lassen an Fernand Khnopffs sinnliche Frauenbildnisse denken (Abb. 6), die sich in Wien nicht nur bei Künstlern großer Beliebtheit erfreuten. Judiths sinnliche Aura lebt vom inspirierenden Kontrast, der sich aus dem Zusammenspiel des prächtigen Goldschmucks und der bloßen Haut ergibt. Das aufwändig aus Gold geschmiedete und mit Halbedelsteinen versehene Halsband trennt Judiths Kopf von ihrem Körper. Auf die apokryph überlieferten Judith kennzeichnenden Attribute (Schwert, die sie begleitende Magd) verzichtet Klimt vollends, ja er rückt selbst das in dunklen Farben ausgeführte abgeschlagene Haupt des Holofernes zur Hälfte aus dem Bild. Die radikale Vernebensächlichung der physischen Präsenz des babylonischen Feldherrn kennen wir sonst nur von der aus der Gruppe der sogenannten »schwarzen Gemälde« stammenden Darstellung von *Judith und Holofernes* Francesco de Goyas. Möglicherweise verstand Klimt das Thema ähnlich wie Friedrich Hebbel, der im Vorwort der Erstausgabe seines Dramas schrieb, dass ihn das Faktum, »dass ein verschlagenes Weib vor Zeiten einem Helden den Kopf abschlug [...] gleichgültig« ließ. Die dekadente Note des Porträts der Judith, die hier weniger als Erlöserin denn als herrische und sinnliche Odaliske in Erscheinung tritt, lässt auf Klimts Absicht schließen, diese ganz gewollt in der Rolle einer Femme fatale darzustellen.

Bald nach der Fertigstellung des Gemäldes wurde bereits angenommen, dass Klimt seiner Judith die Gesichtszüge der Sopranistin Anna von Mildenburg auferlegt hatte. Die gefeierte Wagner-Interpretin hatte bis etwa 1897 eine Liebesbeziehung zu Gustav Mahler und war ab 1901 k. k. Kammersängerin an der Wiener Hofoper. Man unterstellte ihr zahlreiche Liebesaffären, unter anderem mit Gustav Klimt. Der Vergleich des Gesichts von Klimts *Judith* mit zeitgenössischen Fotografien von Anna von Mildenburg (Abb. 7) offenbart durchaus eine gewisse Ähnlichkeit.¹³ Als besonders charakteristisch sind in diesem Zusammenhang die Kinn- und Nasenpartie sowie die hoch angesetzten, starken Augenbrauen zu erwähnen.

Dem österreichisch-ungarischen Schriftsteller Felix Salten verdanken wir eine zeitgenössische Umschreibung der gesellschaftlichen Komponente dieses Gemäldes: »Ausführlich ließe sich an Klimts Judith der moderne Zug seines Schaffens erläutern: Wie er eine Gestalt aus der Gegenwart nimmt, eine Lebendigkeit, deren Blutwärme ihn zu berauschen vermag, und wie er sie dann in den magischen Schatten ferner Jahrhunderte rückt, dass sie in all ihrer Wirklichkeit erhöht und verklärt erscheint. Diese Judith denke man sich bekleidet mit einer Pailletten-Robe aus einem Wiener Ringstraßen-Atelier, und es ist eine schöne Jour-Dame, die man überall trifft, die einher rauschend in ihren Seidenjupons bei allen Premieren die Männeraugen anlockt. Ein schlankes, schmiegsam-biegsames Weib mit einem schwülen Feuer in den dunklen Blicken, mit einem grausamen Mund und mit Nasenflügeln, die vor Leidenschaft beben. Rätselhafte Gewalten scheinen in diesem lockenden Weibe zu schlummern, Energien, Heftigkeiten, die nicht mehr zu stillen wären, wenn einmal in Brand geriete, was zu bürgerlichem Verglimmern gezwungen wird. Da streift ein Künstler ihnen die modischen Kleider vom Leib, nimmt eines davon und stellt sie im Schmuck ihrer zeitlosen Nacktheit vor uns hin.«¹⁴ AW



Abb. 7: Anna von Mildenburg, ca. 1904, Fotografie, Österreichisches Theatermuseum, Wien

- 1 »Theater- und Kunstnachrichten«, in: *Neue Freie Presse*, 4. April 1901, S. 7.
- 2 »X. Ausstellung der Vereinigung vom 15. März bis 12. Mai 1901. Liste der verkauften Werke«, in: *Ver Sacrum*, IV. Jg., 1901, H. 12, S. 209.
- 3 Die erwähnten Verwischungen sind bereits auf dem von Max Herzog für *Ars Nova* 1901 ausgeführten Lichtdruck (Belvedere, Research Center) deutlich zu erkennen.
- 4 Alice Strobl publizierte in ihrem Nachtragsband des Werkkatalogs der Klimt-Zeichnungen eine mit Tusche gezeichnete Vorstudie (Strobl IV, Nr. 3439).
- 5 Vgl. dazu Alfred Weidinger, »Eine prächtige Extravaganz. Frederic Leightons Flaming June, 1894/95«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Schlafende Schönheit. Meisterwerke viktorianischer Malerei aus dem Museo de Arte de Ponce* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2010), Wien 2010, S. 75–100.
- 6 Buch Judit 8, 7–8.
- 7 Hebbel erinnerte sich im Vorwort zu seinem Werk, dass ihm die Judith-Geschichte »in der Münchener Galerie vor einem Gemälde des Giulio Romano [...] wieder lebendig wurde«. Allerdings fand William Guild Howard heraus, dass zum damaligen Zeitpunkt kein diesbezügliches Werk von Giulio Romano in München zu sehen war, und mutmaßte mit einigem Recht, dass es sich wohl um Domenichinos *Judith* aus der Alten Pinakothek gehandelt haben muss. William Guild Howard, »Schiller and Hebbel, 1830–1840«, in: *PMLA*, 22. Jg., Nr. 2, 1907, S. 328.
- 8 Zu den Hintergründen bei Gustav Klimt vgl. unter anderem Alfred Weidinger, »Gustav Klimt. Frauenbildnis und Hintergrund«, in: Barbara Steffen (Hg.), *Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk* (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen-Basel 2010/11), Ostfildern 2010, S. 35–39.
- 9 Die gesamte Breite des etwa 2,5 Meter hohen Reliefs maß knapp 19 Meter.
- 10 König Manasse war später ein loyaler Vasall der assyrischen Könige Sin-ahhe-eriba (hebräisch Sanherib), Aschschur-achche-iddina (hebräisch Assurhaddon) und Aschschur-bani-apli (hebräisch Assurbanipal).
- 11 Vgl. dazu Alfred Weidinger, »Les Belles Dames – Gedanken zum Frauenbildnis bei der Präraffaeliten und Gustav Klimt«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Schlafende Schönheit. Meisterwerke viktorianischer Malerei aus dem Museo de Arte de Ponce* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2010), Wien 2010, S. 103–110.
- 12 Sehr ähnlich führt Klimt die Frauenfigur in einer Studie (Strobl I, Nr. 712) zu der auf seinen Wunsch hin in *Ver Sacrum* in Gold gedruckten Darstellung der Victoria aus (Strobl I, Nr. 714), die er 1900 als Widmungsblatt für Rudolf von Alt zum 88. Geburtstag zeichnete.
- 13 Das trifft überdies auch für die zentrale Frauenfigur in Klimts Fakultätsbild *Medizin* zu.
- 14 Felix Salten, *Gustav Klimt. Gelegentliche Anmerkungen*, Wien/Leipzig 1903.

Gustav Klimts *Beethovenfries* war einer der wesentlichsten Beiträge zur XIV. Ausstellung der Wiener Secession, die von 15. April bis 27. Juni 1902 gezeigt wurde (Abb. S. 307).¹ Im Mittelpunkt der Ausstellung, deren Vorbereitung bereits im Sommer 1901 begonnen hatte, stand die polychrome Beethoven-Skulptur von Max Klinger.² Dieses Werk war ausschlaggebend dafür, dass »die gewohnten wiederkehrenden Bilderausstellungen durch eine Veranstaltung anderer Art« unterbrochen wurden. Gefordert wurde – wie Ernst Stöhr im Vorwort des Ausstellungskatalogs erläutert –, Malerei und Bildhauerei einer leitenden Raumidee unterzuordnen und in den Dienst der Gesamtwirkung zu stellen.



Beethovenfries, 1901

Ursprünglicher Aufstellungsort: linker Seitensaal der Wiener Secession

Gesamtlänge: 34,14 m (Längswände je 13,92 m, Stirnwand 6,30 m), Höhe: 2,15 m

Kohle, Grafit, schwarze und farbige Kreiden, Rötel, Pastellstifte, Kaseinfarben, Gold- und Silberauflagen, vergoldete Stuckauflagen, Applikationen (Perlmutterknöpfe, Uniformknöpfe aus Messing, Spiegelteile, geschliffenes Glas, Vorhangringe aus Messing, Tapeziernägel, Halbedelsteine) auf Mörtelputz über Schilfrohmatten

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5987, 1972 Ankauf von Erich Lederer, Genf, durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (1973

Aufnahme in den inventarischen Kunstwerkebestand der Österreichischen Galerie Belvedere, Zl. 374/1973)

Provenienz: Carl Reinighaus, Wien. – August und Serena Lederer, Wien (ab 1913). – Erich Lederer, Genf (ab 1960).

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 127. – WSW, Nr. 153.





Abb. 1: Gustav Klimt, *Musik*, 1897/98, im Mai 1945 im Schloss Immendorf verbrannt

Abb. 2: Gustav Klimt, *Musik*, 1901

An dieser Aufgabe der »zielbewussten Ausgestaltung eines Innenraumes« wollten die Secessionisten »lernen« und das »Höchste und Beste, was die Menschen zu allen Zeiten bieten konnten«, entwickeln: die »Tempelkunst«.³ Theoretischer Ansatz für das Ausstellungskonzept war Max Klingers programmatische Schrift *Malerei und Zeichnung*, die auszugsweise im Ausstellungskatalog publiziert wurde. Ausgehend vom Wagner'schen Begriff des Gesamtkunstwerks transformiert Klinger darin das Prinzip auf die bildende Kunst und postuliert das Zusammenwirken von Malerei, Bildhauerei und Architektur.⁴

Klimts *Beethovenfries* eröffnete den Rundgang im »Linken Seitensaal«. Die Wandmalereien, die sich »friesartig über die oberen Hälften dreier Wände« erstreckten und »eine zusammenhängende Folge«⁵ bildeten, waren von links nach rechts zu lesen. Im Ausstellungskatalog ist das Programm des Frieses skizziert:⁶ Im ersten Abschnitt der linken Längs-



wand ist knapp unter dem oberen Bildrand in horizontaler Ausrichtung ein Zug schwebender Frauengestalten dargestellt, der mit »Sehnsucht nach Glück« betitelt ist. Klimt erweitert das Motiv der Schwebenden, indem er es bis zum ersten Drittel der rechten Längswand wiederholt und als formales und programmatisches Verbindungselement innerhalb dreier Szenen verwendet. Die erste dieser Szenen ist eine Figurengruppe, die ausführlich als »Leiden der schwachen Menschheit: Die Bitten dieser an den wohlgerüsteten Starken als äußere [...] treibende Kräfte, die ihn das Ringen nach dem Glück aufzunehmen bewegen«, beschrieben ist. Die »schwache Menschheit« wird von drei nackten Figuren verkörpert, die den »wohlgerüsteten Starken« anfehlen. Zwei allegorische Frauengestalten, die sich hinter dem Ritter befinden, werden im Katalog mit »Ehrgeiz« und »Mitleid« bezeichnet, als »innere treibende Kräfte«, die ihn motivieren, im Namen der Menschheit das Ringen nach dem Glück aufzunehmen. Der Ritter muss sich auf der Querwand dem »Gigant Typhoeus, gegen den selbst Götter vergebens kämpften; seine[n] Töchter[n], [den] drei Gorgonen. Krankheit, Wahnsinn, Tod. Wollust und Unkeuschheit, Unmäßigkeit« stellen. In der Katalogbeschreibung wird zwischen den »inneren« und den »äußeren« Kräften, die den Ritter ermutigen, differenziert. Weshalb diese Unterscheidung betont wird, erschließt sich aus der nachfolgenden Darstellung der »feindlichen Gewalten«. Des Ritters Weg führt in die Sphäre der griechischen Mythologie. Zeigt Klimt in der ersten Figurengruppe die äußere Verfasstheit der Menschheit – bittend, nackt und leidend –, visualisiert er im Friesteil der Schmalwand die Gründe für das Leiden, die im Inneren liegen: die Seelenqualen verursachenden Ängste des Menschen, die Klimt mittels der Personifikationen aus der griechischen Mythologie symbolisiert. Die Leiden des Menschen gipfeln im »nagenden Kummer«. Das Programm des Frieses folgt – wie Marian Bisanz-Prakken feststellen konnte⁷ – einer Beschreibung der 9. Symphonie Ludwig van Beethovens durch Richard Wagner.⁸ Es sind die Fantasiebilder seiner Hörerlebnisse, die er beschreibt, sowie Gedichte von Goethe, die er heranzieht, um die vier Sätze der Symphonie zu analysieren. Wagners Erläuterungen zum Hauptthema des ersten Satzes dürften Klimt zur Gestaltung der ersten Längswand und der Schmalwand inspiriert haben. Wagner schreibt: »[...] ein im großartigsten Sinne aufgefasster Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt [...] Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes [...] In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmütig süße Lächeln des Glücks zu erkennen [...] nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückische Feind zurückhält.«⁹ Die nach »Freude ringende Seele« findet ihre Analogie im Motiv der »Sehnsucht nach Glück«, deren »einzelne Lichtblicke« durch das Auftauchen hinter den Figuren der »feindlichen Gewalten« verbildlicht werden. Die »männliche Energie des Widerstandes« spiegelt sich in der Figur des Ritters wider. Die 2006 aufgefundenen Übertragungsskizzen unterscheiden sich bis auf die Gruppe der leidenden Menschheit nicht von der Ausführung.¹⁰ Eine zusammengekauerte Figur, den Kopf in die Hände gestützt, ist der Gruppe der Bittenden hinzugefügt und stellt die tatsächliche Verkörperung der Leiden der schwachen Menschheit dar. Vermutlich ist es die Motivanalogie zur Gestalt des Kummers im Friesmittelteil, die Klimt veranlasst hat, die kauende Figur aus dieser Gruppe zu entfernen. An die Darstellung des »Typhoeus« auf der mittleren Schmalwand erinnert eine Stelle aus Wagners Beschreibung des ersten Satzes. Die Ausführungen zum zweiten Satz, der von den Versuchungen der irdischen Lüste handelt, passen auf Klimts personifizierte Versuchungen. Wagner schreibt, dass die irdischen Lüste letztendlich als »eng beschränkte Heiterkeit« enttarnt werden und der Mensch auf der Suche nach einem befriedigenden Glück weitergetrieben wird, worin die »Sehnsüchte und Wünsche der Menschen«, die »darüber hinweg fliegen«, eine Entsprechung im Fries finden.¹¹ Verfolgt man die Handlung auf der rech-

ten Längswand weiter, wird eine Kithara spielende Figur erkennbar, die im Katalog mit »Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie« betitelt ist. Die darüber befindlichen Schwebenden stoßen an eine goldene Wand. Es folgt ein von Klimt nicht bearbeiteter Wandteil, der dem Betrachter einen freien Blick in den Mittelsaal auf Max Klingers Beethoven-Statue gewährte. Der letzte Friesteil ist den »Künsten« gewidmet, die »in das ideale Reich hinüber[führen], in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können«. Klimt stellt das »ideale Reich« durch ein Liebespaar in inniger Umarmung (Abb. 3) dar, das vom »Chor der Paradiesengel« begleitet wird. Klimts symbolische Vereinigung entspricht Schillers Verszeilen »Freude, schöner Götterfunke. Diesen Kuss der ganzen Welt!«, die Beethoven im vierten Satz der 9. Symphonie vertont hat.

Verfolgt man nun die Darstellungen der rechten Längswand und die Programmbeschreibungen Wagners, findet sich im dritten Satz keine Textstelle, die mit der im Katalog als »Poesie« ausgewiesenen Figur assoziierbar ist. Dahingegen schreibt Wagner im vierten Satz – der das Kernstück der Symphonie bildet – der »Poesie« eine zentrale Rolle zu, die sich jedoch nicht mit dem Ablauf der Friesdarstellung koordinieren lässt. Wagner führt aus, dass das symphonische Werk Beethovens im vierten Satz seinen Höhepunkt aufgrund des »Hinzutreten[s] der Sprache und Stimme des Menschen« erreicht. Die »menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache [tritt] dem Toben der Instrumente entgegen [...] Mit diesen Worten wird es Licht in dem Chaos.« Beethoven erreicht die Synthese von Ton und Wort, von Instrumentalmusik und Gesang. Bei den tragenden Rollen der Sprache und der Stimme als synthetisierende Elemente in der 9. Symphonie Beethovens wirkt im Katalog der Bildtitel »Poesie«, welche die menschliche Sehnsucht stillt, irritierend. Zweifelhaft ist die Deutung der Lyraspielenden als Allegorie der Dichtkunst, besonders im Vergleich mit Darstellungen Klimts zum Thema Musik. Als frühestes Beispiel ist die Supraporte *Musik* im Palais Dumba (Abb. 1) zu nennen, die den Frauentypus mit Lyra zeigt. In einer grafischen Arbeit für den IV. Jahrgang der Secessionsschrift *Ver Sacrum* 1901 finden wir dasselbe Figurenmotiv (Abb. 2). Interpretiert man die Lyraspielende als Musik, ergibt sich eine dem Programm Wagners entsprechende Deutung, die mit dem Ablauf der Friesdarstellungen in Einklang steht. Die Musik, durch die temporär die Sehnsucht nach Glück gestillt werden kann, leitet zur Figur Ludwig van Beethovens in Form der Plastik Klingers über, ermöglicht durch den ungestörten Blick in den Mittelsaal. Beethoven als Schöpfer der Synthese von Ton und Wort inspiriert die Darstellung der letzten Szene. Die »Künste« führen in das »ideale Reich« über, das jenes Liebespaar, begleitet vom »Chor der Paradiesengel«, der die Vereinigung von Musik und Sprache symbolisiert, zeigt.

Den Verfasser der Friesbeschreibung im Katalog dürfte eine weitere populäre Schrift Wagners zur Deutung der Lyraspielenden als »Poesie« im Klimt'schen Fries animiert haben: 1850 legte Wagner in der Abhandlung *Kunstwerk der Zukunft* sein Konzept des Gesamtkunstwerks dar, an das – wie bereits erwähnt – Max Klinger anknüpfte. Wagner zufolge ist das Drama der Ausgangspunkt für das Gesamtkunstwerk. Das immanente Prinzip des Dialogs im Drama sollte innerhalb aller Künste stattfinden und durch die »gemeinsame Mittheilung« zu einem »verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten« im Gesamtkunstwerk führen.¹² Die Ausgangsüberlegungen zum Drama führen Wagner zur Reflexion über die neue Rolle des Dichters innerhalb des Gesamtkunstwerks. So soll sich der Dichter zum »darstellenden, künstlerischen Menschen« entwickeln, der nicht nur als Sprach-, sondern auch als Tonkünstler und als Tänzer ein breiter gefächertes Handlungsrepertoire für seine Darstellung aufbauen kann, um sich »nach der höchsten Fülle seiner Fähigkeiten [...] mit[zu]theilen«.¹³

Wer konkret für die Vermittlung der Wagner'schen Programmtexte verantwortlich war, kann nicht genau belegt werden. Vieles deutet auf Alfred Roller hin, der bei der Organisation der Beethoven-Ausstellung eine tragende Position einnahm.¹⁴ In der Frühzeit der Secession hatte Roller eine Schlüsselfunktion bei der Formulierung und Vermittlung der Secessionsprogrammatik gespielt. Als Redakteur von *Ver Sacrum* waren ihm Klarheit und Deutlichkeit der Texte, in denen die Anliegen der Secessionisten dargelegt wurden, besonders wichtig. 1902 hatten sich die Secessionisten von ihrer Rolle als »Kunsterzieher der Öffentlichkeit«, die das Wiener Kunstpublikum mit der neuen zeitgenössischen Kunst vertraut machen wollten, bereits verabschiedet.¹⁵ Gerade deshalb ist der betont didaktische Aufbau des Katalogs, der das Bemühen spiegelt, das Konzept der Ausstellung zu vermitteln, auffällig und weist auf die wichtige Position Rollers hin. Nicht nur die durch einen Ausstellungsgrundriss wiedergegebene Dramaturgie der Ausstellung in Form eines Rundgangs, sondern die zusätzlichen erläuternden Texte weisen auf Qualitäten Rollers hin, die seine spätere Laufbahn prägten. Bei der Beethoven-Ausstellung kam es nachweislich zum Kontakt zwischen Roller und dem Komponisten Gustav Mahler, der damals als Leiter der Hofoper tätig war.¹⁶ Diese Indizien lassen darauf schließen, dass Roller den »Akkord« zur konzeptionellen und dramaturgischen Einheit der Beethoven-Ausstellung stimmte. Sowohl Mahler als auch Roller beschäftigten sich mit Wagner. Vergleicht man die Programme der von Ferdinand Andri und Josef Maria Auchentaller geschaffenen Friesdarstellungen im »Rechten Seitensaal«, so trifft auf diese Wagners Beschreibung der 9. Symphonie Beethovens noch deutlicher zu als auf den *Beethovenfries*.¹⁷ Es muss daher angenommen werden, dass das Programm von Roller als allgemeiner Ausgangspunkt zur Erarbeitung der künstlerischen Konzepte vorgeschlagen wurde. EW

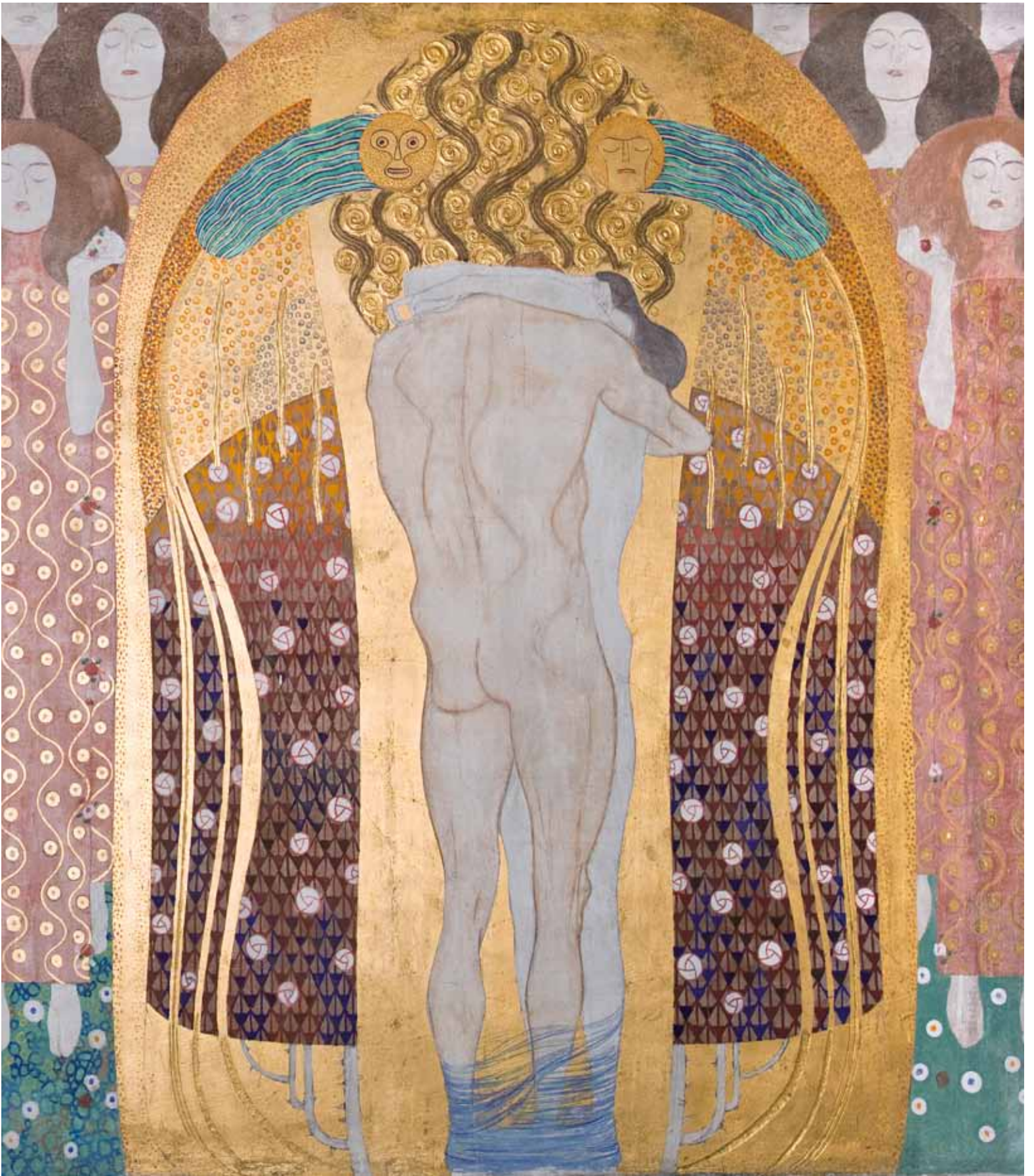


Abb. 3: Gustav Klimt, *Ideales Reich* (Detail aus dem *Beethovenfries*), 1902, Belvedere, Wien

- 1 Zur Genese des Wandfrieses von Gustav Klimt in der Beethoven-Ausstellung vgl. Stefan Lehner, »Die Beethovenausstellung 1902 – Eine Dokumentation«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2011/12), München 2011, S. 50–115. Die rezenteste inhaltliche Beschreibung stammt von Eva Winkler: »Der Beethovenfries«, in: Husslein-Arco/Weidinger 2011, S. 116–129.
- 2 Hevesi schreibt, dass aufgrund der verzögerten Fertigstellung der Klinger-Plastik – die ursprünglich für November 1901 geplant gewesen war – zwei Ausstellungen, die XII. und die XIII., eingeschoben werden mussten (Ludwig Hevesi, »Aus dem Wiener Kunstleben«, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, V. Jg., 1902, S. 190, zit. nach Marian Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*, hg. von der Graphischen Sammlung Albertina und der Österreichischen Galerie, Salzburg 1977, S. 13). Bertha Zuckerkandls zwei Wochen vor Ausstellungseröffnung erschienener Artikel verweist auf selbigen Umstand (*Wiener Allgemeine Zeitung*, 30. März 1902, zit. nach Bisanz-Prakken 1977, S. 13). Diese Berichte stellen auch die Datierungsgrundlagen dar. Zur Chronologie der Vorbereitungen vgl. Bisanz-Prakken 1977, S. 12–16.
- 3 Ernst Stöhr, »Unsere XIV. Ausstellung«, in: *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1902), Wien 1902, S. 9–12.
- 4 »Dieses Gesamtwirken aller bildenden Künste entspricht dem, was Wagner in seinen musikalischen Dramen anstrebte und erreichte [...]« Aus Klingers Schrift *Malerei und Zeichnung*, zit. in *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* 1902, S. 20.
- 5 *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* 1902, S. 25.
- 6 Zu den Bezeichnungen der einzelnen Friesteile, die allgemein in der Literatur übernommen wurden, vgl. *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* 1902, S. 25f.
- 7 Darauf, dass der Einfluss auf das Friesprogramm auf Wagner zurückzuführen ist, wurde in der Literatur schon früher hingewiesen. Anlass zu dieser Annahme gab die neue Betitelung des letzten Friesteils bei der Klimt-Kollektiv-Ausstellung 1903/04: An die Stelle von »Freude, schöner Götterfunke. Diesen Kuss der ganzen Welt!« trat das Bibelzitat »Mein Reich ist nicht von dieser Welt«, das einen zentralen Satz in Wagners Beethoven-Aufsatz von 1870 darstellt. Vgl. Johannes Dobai, *Gustav Klimt. Die Landschaften*, Salzburg 1988, S. 108; Bisanz-Prakken 1977, S. 32.
- 8 Richard Wagner, »Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu«, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 2, 3. Aufl., Leipzig [1904] (1. Aufl. 1871), S. 56–63.
- 9 Wagner [1904], S. 57.
- 10 Vgl. dazu Alfred Weidinger, »100 Jahre Palais Stoclet. Neues zur Baugeschichte und künstlerischen Ausstattung«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2011/12), München 2011, S. 202–251.
- 11 Wagner [1904], S. 57–59.
- 12 Richard Wagner, *Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 186f.
- 13 Wagner 1850, S. 196f.
- 14 Bei der XIV. Ausstellung trat § 17 der Secessionsstatuten in Kraft, demnach der amtierende Arbeitsausschuss die Organisation der Sommerausstellung einem kleineren Komitee übertragen konnte, dessen Leitung Alfred Roller übernahm. Zum Organisationskomitee der XIV. Ausstellung vgl. *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* 1902, S. 73; zur Position Rollers vgl. Bisanz-Prakken 1977, S. 19f.
- 15 Zu *Ver Sacrum* als Kunst und Programmatik vermittelndes Medium innerhalb der Secession und dessen Entwicklung, die 1900 einen Wendepunkt erreichte, vgl. Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895–1905*, Wien/München 1999, S. 13–19, 97–99, 109–111.
- 16 Bisanz-Prakken 1999, S. 28. Mahler dirigierte bei der Eröffnung der Ausstellung ein eigens für Posaunen arrangiertes Motiv aus der 9. Symphonie. Vgl. Ludwig Hevesi, »Modern Painting in Austria«, in: Charles Holme (Hg.), *The Studio. Special Number: The Art-Revival in Austria*, London/Paris/New York 1906, S. 383.
- 17 Vgl. Ferdinand Andris Fries *Mannesmut und Kampfesfreude* und Wagner [1904], S. 62f.



Abb. 3: Gustav Klimt, *Die feindlichen Gewalten* (Detail aus dem *Beethovenfries*), 1902, Belvedere, Wien

Nach dem 1898 entstandenen Gemälde *Bewegtes Wasser* (Abb. S. 54) visualisierte Klimt 1901/02 mit den *Nixen* erneut seine Vorstellung von der Unterwasserwelt. Möglicherweise sind die in den Tiefen des Meeres treibenden körperlosen Frauenköpfe als eine Allusion auf das im wissenschaftlichen Sprachgebrauch als Medusa bezeichnete Meerestier der Qualle zu verstehen, was der direkte Blick der mit leicht bläulicher Gesichtsfarbe und offenem rotem Mund dargestellten Nixe noch verdeutlichen könnte. Die sich im Hintergrund abzeichnenden Lichtreflexe finden sich auch in dem etwa zur selben Zeit gemalten Bild *Goldfische* (WSW, Nr. 152). In seiner Ausstellungsrezension zur Klimt-Kollektive 1903 beschreibt Ludwig Hevesi dieses Gemälde: »Und dann fällt der Blick auf dieses andere neue Bildchen, die ›Nixen‹. Auch wieder zwei solche schwebenden Existenzen, unter Wasser. In einer ganz köstlichen Wassertiefe von goldigflauer Grünlichkeit, mit einem Hindurchzucken von kurzen, weißen, gedankenstrichartigen Blitzen. Die beiden Dämchen sind eigentlich platte Rundfischchen, vermutlich eine Art Scholle. Noch lieber aber möchte ich sie Kaulquappchen nennen, ganz mit mattfarbigen Forellentupfen punktiert, und dazu niedliche, stille, lauernde Meermaidgesichter. Das eine ist wahrhaftig einem seiner besten Damenbildnisse verwandt.«¹ Möglicherweise spielt Hevesi mit dieser Bemerkung auf eine gewisse Übereinstimmung der *Nixen* mit dem 1900/01 gemalten Bildnis der *Rose von Rosthorn-Friedmann* (Abb. 1) an. Klimt spielt mit der Ambivalenz von Haar und Körper. Einerseits steigert er das erotisierende Element der langen, wallenden Haare, indem er es auf die Körper überträgt. Andererseits verleihen die schuppenähnlichen Elemente – die an die Kleiderpailletten in *Rose von Rosthorn-Friedmann* oder an den ersten Zustand des Fakultätsbildes *Philosophie* von 1900 denken lassen – den Körpern den Charakter von Wasserwesen. Den grünen Hintergrund versetzt Klimt mit gold-, silber- und grünfarbenen, Räumlichkeit suggerierenden Farbflächen, die an Luftblasen erinnern. Dieser Effekt ist auch im vorhin erwähnten Gemälde *Goldfische* aus den Jahren 1901/02 zu beobachten. AW

1 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, S. 450f.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Rose von Rosthorn-Friedmann*, 1900/01, Privatbesitz

Nixen (Meeralgen), 1901/02
Öl auf Leinwand, 82 x 52 cm
Bank Austria Kunstsammlung, Wien

Provenienz: Felix Kohn, Wien (bis zu seinem Tod 1906). – Marie Kohn (bis zu ihrem Tod 1914). – Carl Moll, Wien. – Joseph Siller, Wien. – Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3910 (1942 Ankauf aus der Sammlung Joseph Siller, Wien, Zl. 464/1942). – 1963 getauscht gegen zwei Gemälde von Michael Wutky (Inv.-Nr. 5583 und 5584, Zl. 891/63).

Auktion: Ignaz Schwarz, Wien 1918, Handzeichnungen und Aquarelle aus dem Nachlass Dr. Modern und andere Beiträge, Lot Nr. 690.
Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 95. – WSW, Nr. 146.



50

Das damals höchst umstrittene Gemälde *Hoffnung I* (Abb. 1) sollte bereits in der im November 1903 beginnenden Klimt-Retrospektive der Secession in Wien gezeigt werden, wurde aber im letzten Moment von Künstler zurückgezogen. Als Ursache für diese überraschende Entscheidung wird die Intervention eines Beamten des Ministeriums für Kultus und Unterricht angesehen, der, um eine Lösung für den inzwischen öffentlich ausgetragenen Streit wegen um die Fakultätsbilder bemüht, einen weiteren Skandal zu vermeiden suchte.¹ Das lebensgroße Gemälde zeigt eine hochschwangere nackte junge Frau, die vom Tod, einem Seeungeheuer mit Schlangenleib und Krankheit, Alter und Irrsinn verkörpernden Köpfen bedroht wird. Bereits in der *Medizin* (Abb. S. 113) stellte Klimt eine nackte schwangere Frau in einem ähnlichen Kontext dar. Auch dort ist die Schwangere beziehungsweise unmittelbar neben dem Tod und der Verkörperung der Krankheit positioniert. Ursprünglich wollte Klimt sein Modell in einer Landschaft darstellen, er ersetzte diese aber später durch ein Ornamentfeld (Strobl I, Nr. 992, 993). Die ersten Studien zu diesem Gemälde (Strobl I, Nr. 945) zeigen noch ein eng beieinanderstehendes Liebespaar. Im ausgeführten Bild ist der Mann allerdings durch die Gestalt des in ein transluzides kobaltblaues Kleid gehüllten Todes ersetzt. Die Studien dafür entstanden nach einem mit einem Tuch behängten Knochenmodell, das sich in Klimts Atelier (Abb. 2) befand. Die folgenreiche Umarbeitung ist sehr wahrscheinlich auf das Ereignis des Todes von Klimts Sohn Otto Zimmermann am 11. September 1902 zurückzuführen. AW

1 Johannes Dobai, »Gustav Klimt's Hope I«, in: *National Gallery of Canada Bulletin*, Nr. 71, 1971, S. 2.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Hoffnung I*, 1903/04, National Gallery of Canada, Ottawa



Abb. 2: Moriz Nähr, Klimts Atelier in der Josefstädter Straße 21 (Detail mit dem Knochenmodell und *Hoffnung II*), 1911, Privatbesitz

Kniestück eines mit langem Gewand bekleideten Skeletts, um 1902/03
Studie für *Die Hoffnung I*
Schwarze Kreide, 44,7 x 31,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23680

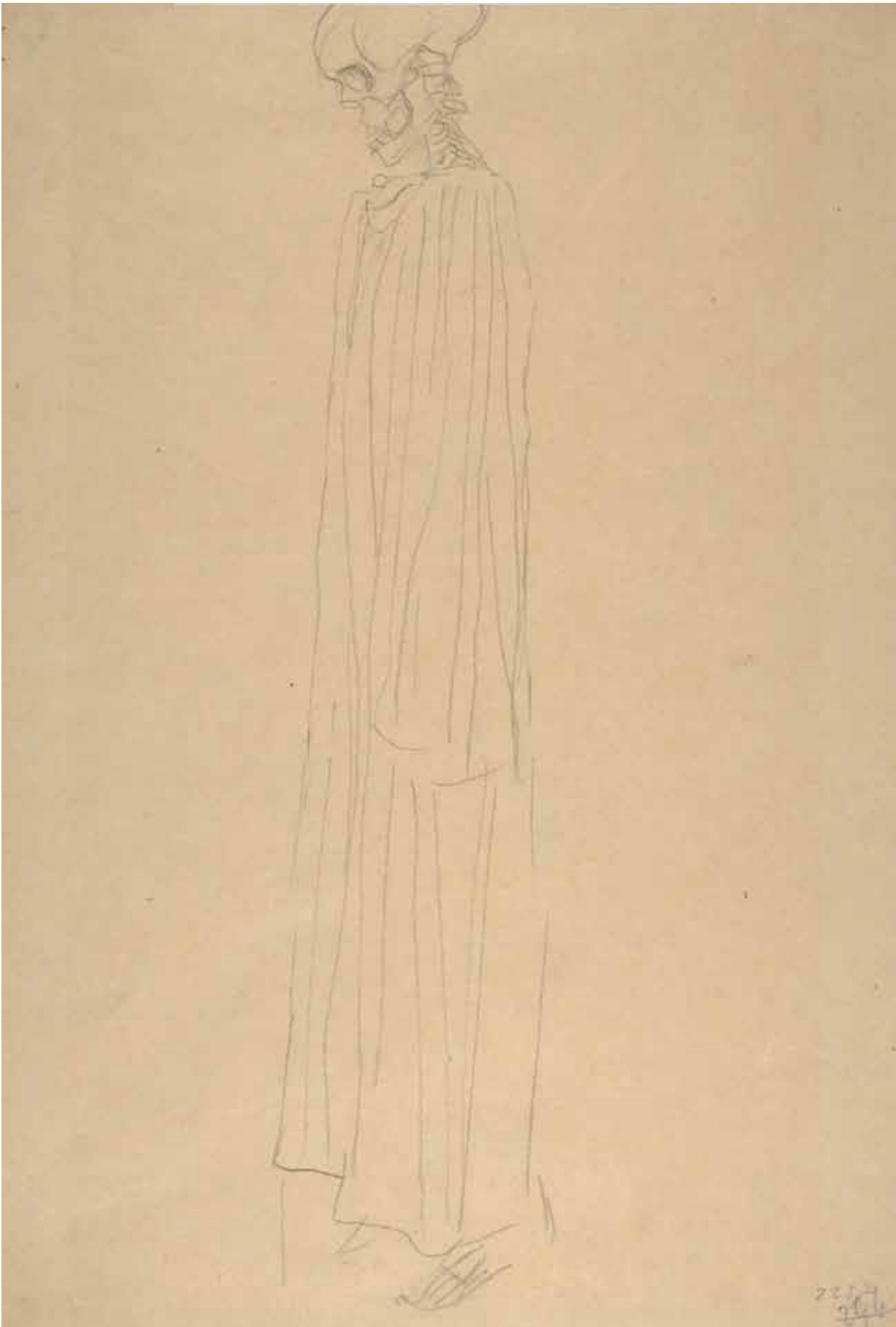
Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 998.



51

Mit langem Gewand bekleidetes Skelett, um 1902/03
Studie für *Die Hoffnung I*
Schwarze Kreide, 45 x 30,8 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23682

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 997.



52

Diese Studie zu Klimts letztem Fakultätsbild *Jurisprudenz* (Abb. 1) stellt den Kopf einer der drei monumentalen Erinnyen im Vordergrund dar. Klimt dürfte die Studien zur *Jurisprudenz* unmittelbar nach der Arbeit am *Beethovenfries* begonnen haben. Der flächig-lineare Zeichenstil, der mit der Arbeit an der Beethoven-Ausstellung am Höhepunkt angelangt war, lässt besonders den Einfluss von Jan Toorop erkennen. Dementsprechend stehen die Figuren der Erinnyen auch in direkter Nachfolge der Gorgonen im *Beethovenfries*.¹ MF

1 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. I, 1878–1903, Salzburg 1980, S. 255.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Jurisprudenz*, 1903 (Detail)

Gesicht einer Frau mit an die Wange gelegten Händen, 1903
Studie für *Jurisprudenz*
Schwarze Kreide, 39,6 x 29,8 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23667

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 895.



53

Die 1903 entstandene *Jurisprudenz* ist das als letztes vollendete Fakultätsbild. Klimt entwarf dafür eine völlig neue Komposition, die mit dem ersten, 1897/98 gemalten Entwurf (Abb. 1) nichts mehr zu tun hat. Das Konzept für die Übertragungsskizze (Abb. 2) dürfte erst 1902/03 entstanden sein, da diese sowohl Ähnlichkeiten mit dem 1901 gefertigten *Beethovenfries* (Kat.-Nr. 49) aufweist als auch Klimts Beschäftigung mit der frühchristlichen Kunst und seine Reise nach Ravenna zur Voraussetzung hat.² D. h., sie entstand, erst nachdem Klimt mit seinen anderen Fakultätsbildern auf große Ablehnung in der Öffentlichkeit gestoßen war. Die Übertragungsskizze entspricht weitgehend der Endfassung von 1907, deren Interpretation sich als besonders schwierig herausstellt, zumal es keine Erklärung gibt. In der *Jurisprudenz* findet sich nicht der Menschenstrom, sondern nur eine herausgelöste Gestalt. Ein hagerer alter Mann im Profil, zusammengekrümmt, die Hände hinter dem Rücken gefesselt. Ein tintenfischähnliches Wesen, von Ludwig Hevesi als »Polyp« bezeichnet und wahrscheinlich von einer Illustration Aubrey Beardsleys inspiriert, umschlingt ihn mit seinen Tentakeln. Vor ihm erheben sich drei Frauengestalten, die den Gorgonen im *Beethovenfries* sehr ähnlich sind. Weit im Hintergrund an den oberen Rand des Bildes gedrängt sind die Gerechtigkeit – ausgezeichnet nur mit einem Schwert, das übliche Attribut der Waage fehlt –, daneben die Wahrheit und das Gesetz zu sehen. Die Haltung der Wahrheit erinnert an die 1899 entstandene *Nuda Veritas* (WSW, Nr. 131). Klimt variiert diese und präsentiert sie diesmal angezogen, was der Zweifelhaftheit ihres Wirkens Ausdruck verleiht. Im Hintergrund ragen Mauern auf, die Hevesi an die alten Mauern der frühchristlichen Architektur in Ravenna erinnern.³ Zu Füßen des Gerichts sind die starr blickenden Köpfe der Richter zu erkennen. Wieder ist in diesem Gemälde ein in schwarzen Linien ausgeführter Schleier zu sehen, der in Klimts Œuvre meist mit dem Tod in Verbindung zu bringen ist. Er umschlingt die Frauengestalten und trennt die vordere Szene optisch von der Gerechtigkeit ab. Der alte Mann im Vordergrund wird in einer zeitgenössischen Beschreibung von Hevesi als »Sünder« bezeichnet, der vor dem Gericht steht, der Polyp als das schlechte Gewissen, das ihn in seinen Fängen hält.⁴ Bei den drei weiblichen Gestalten handelt es sich um die Schicksalsmächte, die wahren Richter der Menschheit. Sie stehen nicht im Einflussbereich der Gerechtigkeit. Es sind die Moirai, die als »ewige Gerechtigkeit über den Göttern und den Menschen«⁵ stehen. Zugleich verkörpern sie in ihrer Bedrohlichkeit die Erinnyen, die Töchter der Nacht, die in der Unterwelt leben und als ausführende Gewalt die Bestrafung vollziehen.

Marian Bisanz-Prakken vergleicht das Gemälde mit einer Stelle aus Dantes *Inferno*, wo im 9. Gesang drei blutbefleckte weibliche Höllenfurien, mit grünen Schlangen umgürtet und mit Blindschleichen und Vipern statt Haaren, vor ihm aus der schwarzen Luft und dem dichten Nebel auftauchen.⁶ Die Verlegung der Szene ins Jenseits, in die Hölle, scheint plausibel. Hier steht der Mensch vor seinem wahren Richter, dies erklärt die Abgegrenztheit von der Gerechtigkeit, die sich in einer anderen Sphäre zu befinden scheint. Die *Jurisprudenz* gehört der weltlichen Kulturfassade an, sie kann das Schicksal des Menschen nicht beeinflussen. Sie ist zu einer Maske erstarrt.⁷ Wie schon in *Philosophie* und *Medizin* ist der Mensch in diesem Gemälde seinem Schicksal ausgeliefert, vom dem er sichtbar gezeichnet ist. Er kann sich gegen die mächtigen Erinnyen, die über ihn richten, nicht wehren.

Jurisprudenz, 1903

Öl auf Leinwand, 430 x 300 cm

Sign. r. u.: GUSTAV KLIMT

Im Mai 1945 im Schloss Immendorf verbrannt

Provenienz: k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Wien (in Auftrag gegeben am 4. September 1894. Von Klimt zurückgekauft am 25. Mai 1905). – August und Serena Lederer, Wien (1905 erworben). – Elisabeth Bachofen-Echt, Wien (Tochter von Serena Lederer). – 1944 gemeinsam mit der *Philosophie* durch den Reichsstatthalter erworben von Elisabeth Bachofen-Echt, Wien, um RM 100 000,- (Zl. 67/1944), Überweisung an die Österreichische Galerie, Wien, Inv.-Nr. 3982. – Zwischen 8. und 11. Mai 1945 im Schloss Immendorf (Niederösterreich) verbrannt.¹

Studien: Strobl I, Nr. 864–942, Strobl IV, Nr. 3469–3492.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 128. – WSW, Nr. 166.



54



Abb. 1: Gustav Klimt, *Jurisprudenz* (Kompositionsentwurf), 1897/98, im Mai 1945 im Schloss Immendorf verbrannt

Diese pessimistische Darstellung könnte auf Klimts eigene Situation zu diesem Zeitpunkt zurückgeführt werden. Seine Fakultätsbilder stießen auf wenig Verständnis unter den Zeitgenossen. So wie der Sünder in der *Jurisprudenz* kämpfte Klimt mit den Gegnern seiner Kunst, die über ihn richteten, ohne seine Intentionen verstehen zu wollen. Echte Gerechtigkeit gibt es in diesem Bild nicht, es regiert die Willkür dreier hysterischer Frauengestalten, welche die Unzurechnungsfähigkeit der Öffentlichkeit widerspiegeln könnten. MS

- 1 Andreas Lehne, »Die Katastrophe von Immendorf. Nach dem Archivmaterial des Bundesdenkmalamtes«, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, Sonderband *Gustav Klimt*, Wien 2006, S. 54–63.
- 2 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. I, 1878–1903, Salzburg 1980, S. 254.
- 3 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, S. 442f.
- 4 Hevesi 1906, S. 443f.
- 5 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 1993.
- 6 Marian Bisanz-Prakken, »Programmatik und subjektive Aussage im Werk von Gustav Klimt«, in: *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930* (Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien im Künstlerhaus, Wien 1985), Wien 1985, S. 110.
- 7 Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg 1970, S. 23.

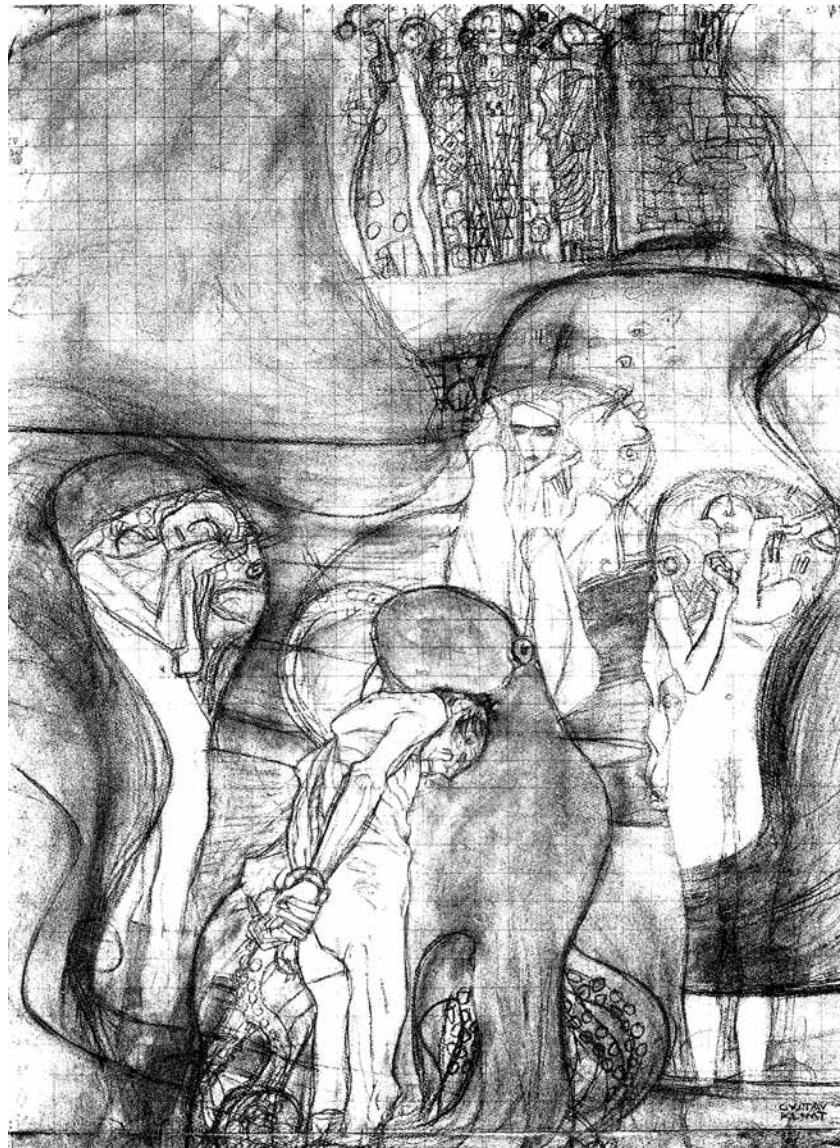


Abb. 2: Gustav Klimt, *Jurisprudenz* (Übertragungsskizze), 1902/03, Privatbesitz

Bei dieser ungewöhnlich fein ausgeführten Bleistiftzeichnung einer Dame im Profil könnte es sich um eine vorbereitende Studie zu einem Gemälde handeln, das unter dem Titel *Das bleiche Gesicht* (WSW, Nr. 170) bekannt ist (1903, umgearbeitet 1904/05). Den Typus des Damenporträts im strengen Profil entwickelte Klimt um das Jahr 1898 mit Werken wie *Dame am Kamin* (Abb. S. 71) oder dem Bildnis *Helene Klimt* (Abb. 1). Die Flächigkeit der Komposition und der Zeichenstil verweisen dagegen in die Zeit um 1904. In der Zeichnung wird deutlich, dass Klimt hier die Unterschiede der Stofflichkeit von Gesicht, Haaren, Hut und Schleier im Hinblick auf die Möglichkeiten ihrer ornamentalen Anordnung untersucht. MF



Abb. 1: Gustav Klimt, *Helene Klimt*, 1898, Kunstmuseum Bern

Dame im Profil mit Hut, 1904/05
Bleistift, 47,7 x 32,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23544

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1294.



55

Die Zeichnung der sitzenden alten Frau wurde von Alice Strobl mit dem 1905 entstandenen Gemälde *Die drei Lebensalter* (Abb. S. 160) in Verbindung gebracht.¹ Wie einzelne Fotos (Abb. 1) verdeutlichen, hatte Klimt seine Mutter Anna Rosalia dafür posieren lassen oder auf vorhandene Porträtfotografien von ihr zurückgegriffen. Im schließlich ausgeführten Gemälde entschied sich Klimt offensichtlich für eine ebenfalls mit zahlreichen Studien vorbereitete Darstellung einer stehenden alten Frau, deren Gesicht sowohl durch das lange Haar als auch durch die linke Hand vollkommen verborgen ist. Genauso aber könnte es sich bei den Zeichnungen mit der Darstellung von Klimts auf einem Fauteuil sitzender Mutter um Studien für ein Porträt von ihr handeln, das der Künstler auch tatsächlich von ihr malte. Gustav Klimt lebte mit seiner Mutter und den beiden Schwestern Klara und Hermine in einem gemeinsamen Haushalt in der Westbahnstraße 36 in Wien. Das Bildnis *Anna Klimt* (WSW, Nr. 108) war während des Zweiten Weltkriegs im Schloss Hardegg eingelagert und ging in den Kriegswirren verloren. Nach Mitteilung von Angehörigen der Familie Zimpel gab das Bildnis Anna Klimt sitzend wieder und war der hier reproduzierten Fotografie sehr ähnlich. Ludwig Hevesi beschrieb das Gemälde mit knappen Worten, nachdem er es in der XVIII. Ausstellung der Secession 1903 gesehen hatte: »[...] das (etwas ältere) Bildnis seiner Mutter, mit allen den Diskretionen des silbergrauen Haares und des leicht abgestandenen Teints, in dem das Leben Zug um Zug gar fein verzeichnet hat, bis zum lebhaften weißen Blitz im linken Augenwinkel.«² Vergegenwärtigen wir uns diese Fotografie und das einzige bekannte Detail des Gemäldes (Abb. 2), können wir uns das Bildnis *Anna Klimt* ähnlich der gegenständlichen Zeichnung vorstellen. AW

- 1 Alice Strobl, »Die drei Lebensalter, 1905«, in: dies., *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. II, 1904–1912, Salzburg 1982, S. [50]–[57].
 2 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, S. 452.



Abb. 1: Anna Rosalia Klimt mit Familienangehörigen, um 1900, Privatbesitz

Sitzende alte Frau, um 1900
 Schwarze Kreide, 55 x 36,2 cm
 Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23536



Abb. 2: Gustav Klimt, *Anna Klimt*, um 1900, Privatbesitz (seit 1945 verschollen)

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. xx, 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
 Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1327.



56

In dem 37 Zeichnungen umfassenden Konvolut, das Gustav Klimts Erben nach dessen Tod über die Vermittlung von Gustav Nebehay der Österreichischen Staatsgalerie (heute Belvedere) überließen, befanden sich auch sechs Studien (Kat.-Nr. 57–62) für das 1905 entstandene Gemälde *Die drei Lebensalter* (Abb. 1). Das Bild wurde 1907 gemeinsam mit den Bildnissen *Fritza Riedler* (Kat.-Nr. 67) und *Adele Bloch-Bauer I* (Kat.-Nr. 72) in Mannheim ausgestellt und zählt, abgesehen von den Monumentalwerken und den dekorativen Arbeiten aus dem Frühwerk, mit einer Größe von 180 x 180 cm zu Klimts größten Staffeleibildern. Ludwig Hevesi beschrieb das Bild in einer Rezension der Ausstellung sehr treffend: »Drei stille Menschen, in jener Klimt'schen Nacktheit, mit seiner tragischen Anatomie, mit all dem Schicksal, das er in der Menschenform deutlich walten sieht. Eine Greisin, sich härmst, neben einer jungen Frau, mit einem Säugling im Arm. Jugend und Alter, Blühen und Welken, das ganze Verhängnis von Lust und Leid, das Menschenleben heißt.«¹ Möglicherweise hatte sich Klimt für die Bildidee von Hans Baldung Griens 1509 gemalter Darstellung *Lebensalter und Tod* aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien inspirieren lassen. In seinem Gemälde thematisiert er die Schönheit, die Erotik und die Blüte des Lebens genauso wie mit dem wenige Monate alten und von seiner Mutter gehaltenen Mädchen die Jugend und das wachsende Leben. Die alte Frau ist als Metapher auf das Alter an sich zu betrachten, erinnert aber zugleich an die Vergänglichkeit aller körperlichen Schönheit.

1 Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, S. 209.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Die drei Lebensalter*, 1905, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rom

Stehende ältere Frau im Profil, 1904/05

Studie für *Die drei Lebensalter*

Blauer Farbstift, 48,8 x 31,5 cm

Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23645

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).

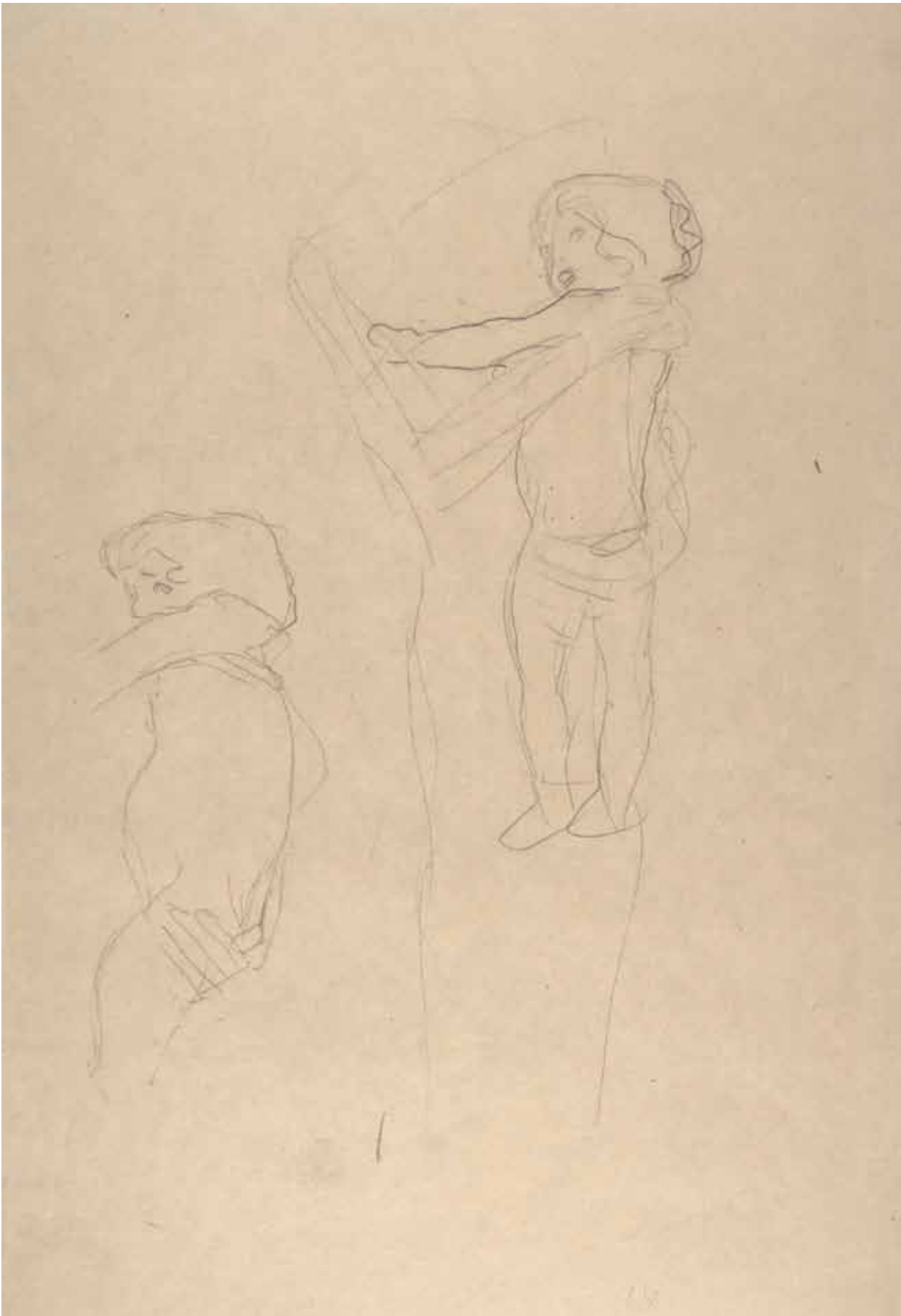
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1322.



57

Zwei Studien eines getragenen Kindes, um 1904
Studien für *Die drei Lebensalter*
Schwarze Kreide, 45,4 x 31 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23658

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1319.

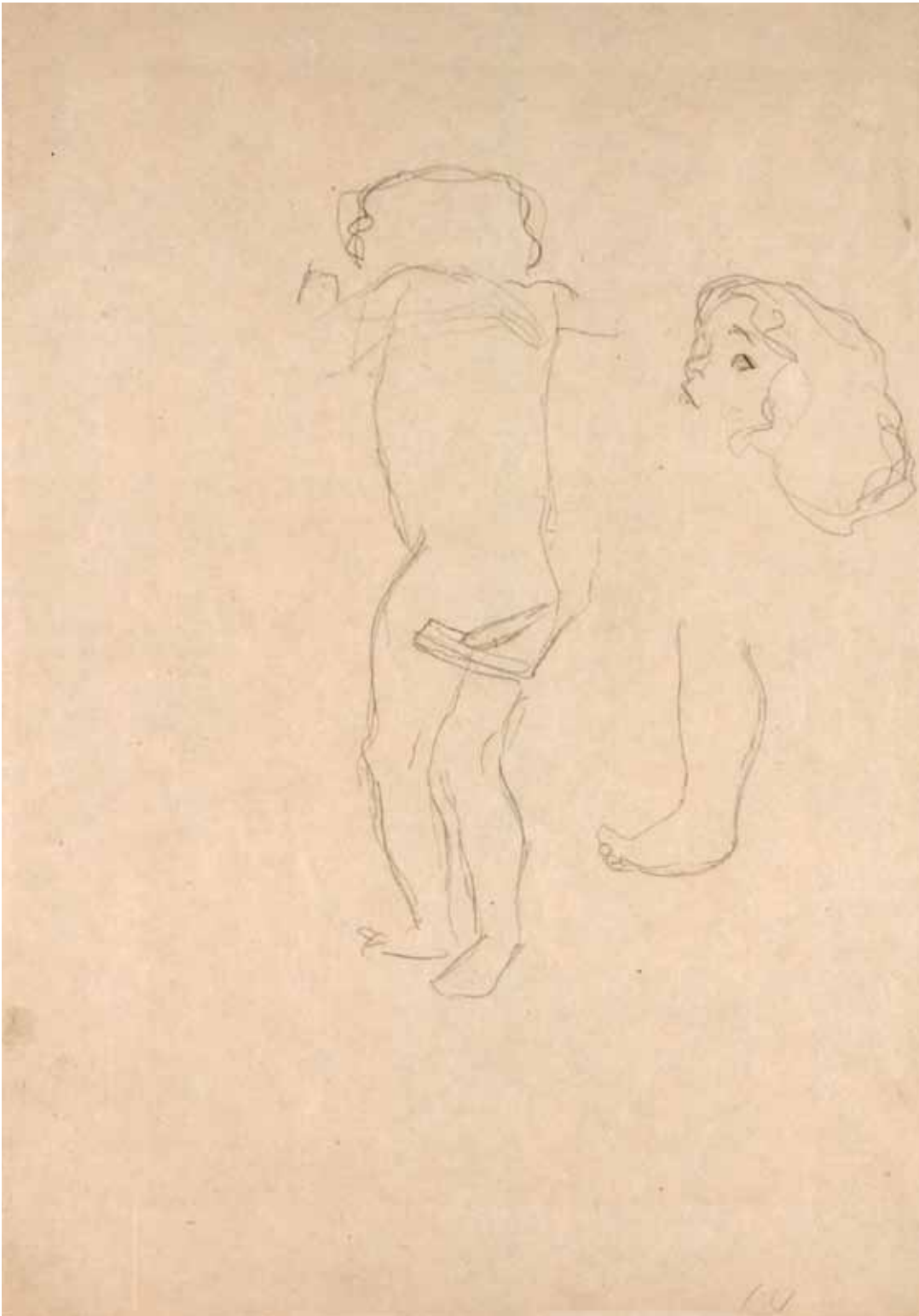


58



Schlafendes Kind, um 1904
Studie für *Die drei Lebensalter*
Schwarze Kreide, 45,3 x 30,9 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23671

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1315.



Kleines Kind, von zwei Händen gehalten, 1904/05
Figur- und Detailstudien für *Die drei Lebensalter*
Schwarze Kreide, 39 x 26,3 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23656

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1316.



Zwei Studien eines getragenen Kindes, um 1904
Studien für *Die drei Lebensalter*
Schwarze Kreide, 45,3 x 31,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23666

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1317.



Zwei Studien eines Säuglings, 1904/05
Studien für *Die drei Lebensalter*
Schwarze Kreide, 39 x 28,5 cm (Passepartoutausschnitt)
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23659

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2005, 1919 Widmung der Erben Klimts über Vermittlung von Gustav Nebehay (Zl. 65/1919, 37 Zeichnungen). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl I, Nr. 580.

Die auf Pergament gemalte Darstellung zweier halb nackter Undinen stellt im Werk Gustav Klimts jener Zeit einen Höhepunkt dar und setzt seine Serie von Unterwasserbildern fort, die mit der Illustration *Fischblut* (Abb. 1) für *Ver Sacrum* 1898 begann und sich mit den Gemälden *Bewegtes Wasser* (WSW, Nr. 128), *Nixen* (WSW, Nr. 146) und *Goldfische* (WSW, Nr. 152) fortsetzte. Die Idee der Auseinandersetzung mit Unterwasserwesen gründete auf der dem Symbolismus eigenen Suche nach Möglichkeiten der Visualisierung der dem Menschen verschlossenen überirdischen Welten und dem Interesse am Welträtsel und an den Wundern der Natur. Dieses Streben hatte zur Folge, dass sich Künstler vermehrt dem Jenseits, aber auch der Wasserwelt zuwandten. Die frühesten künstlerischen Ergebnisse des späten 19. Jahrhunderts konzentrieren sich meist auf antike und mittelalterliche Mythen bezogene Darstellungen von Wasserwesen, bleiben allerdings vorerst noch an der Oberfläche. So hat der französische Bildhauer Auguste Rodin mit seiner Skulptur *La Danaïde* bereits 1889/90 eine durch und durch sinnliche Vorstellung einer Nixe geformt und mit Erfolg ausgestellt. Etwa gleichzeitig begann sich Arnold Böcklin mit Mischwesen auseinanderzusetzen, und sein 1902 in der Secession in Wien ausgestellt Werk *Meeresidylle* wurde damals für die Moderne Galerie erworben. Und bald



Abb. 1: Gustav Klimt, *Fischblut*, 1898, *Ver Sacrum*, März 1898, S. 6



Abb. 2: Koloman Moser, *Woglinde – Kalenderblatt Juni*, *Ver Sacrum*, Heft 1, 1901, S. 14

Freundinnen, 1904 (geringfügige Ergänzungen 1907)

Bleistift auf Pergament, Aquarell- und Deckfarben, Blattgold, mit Silber- und Goldbronze gehöht, 50 x 20 cm

Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5077, 1956 Ankauf von der Kunsthandlung L. T. Neumann, Wien, um ATS 22 500,- (Zl. 154/1956)

Provenienz: Galerie H. O. Miethke, Wien. – Karl Wittgenstein, Wien (1908 erworben). – Kunsthandlung L. T. Neumann, Wien.

Vorzeichnungen: Strobl II, Nr. 1334–1355, Strobl IV, Nr. 3556f.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 139. – WSW, Nr. 172.



63



Abb. 3: Jan Toorop, *Fatalisme*, 1893, Kröller-Müller Museum, Otterlo

mehrten sich auch in England und im Rest von Europa die Künstler, die sich zunehmend diesem variationsreichen und vielfältig visualisierbaren Thema widmeten. Odysseus und die Sirenen, die Nereiden, Ophelia, Melusine, Mischwesen, die sich am Strand oder auf Klippen tummeln, Wassergeister mit Fischschwänzen oder Schlangenkörpern waren die neuen Protagonisten der Künstler. Vor allem die von Klimt häufig rezipierten Präraffaeliten setzten sich mit dieser Materie auseinander. Als herausragendes Werk ist John William Waterhouses 1896 gemaltes und bereits damals in Form von Reproduktionen weitverbreitetes Werk *Hylas and the Nymphs* zu nennen. In dieser Zeit begann sich die neue Künstlergeneration in Wien zu formen, die in ihren Illustrationen, vorerst für Gerlach und Schenks Vorlagenwerk *Allegorien und Embleme*, Wiens erste Unterwasserszenen vorstellte. In diesen Kontext gehören auch Klimts eingangs erwähnte Darstellung *Fischblut* sowie Koloman Mosers Illustration der zwischen goldenen Aalen im Strom schwimmenden Woglinde aus dem Jahr 1901 (Abb. 2). All diesen Werken ist eigen, dass sie auf einem ziemlich freizügigen Mix von Zitaten aus Märchenwelt und mythologischer Überlieferung beruhen. Eine weitere Motivation war die Möglichkeit der Darstellung nackter Mädchen, die unter dem Deckmantel der verschriftlichten Themen nicht Gefahr lief, zensiert zu werden. Die sinnliche Erotik der bis an den Brustansatz im Teich aufschwimmenden jungen Nymphen in Waterhouses erwähntem Gemälde übertrug Klimt 1904 in sein Bild *Freundinnen*, und zwar erstmals ohne mythologisches Beiwerk und daher besonders delikat. Klimt wählte für diese besondere Darstellung keines seiner üblichen Formate, sondern ein verhältnismäßig kleines, aber umso wertvolleres aus dem Material Pergament. Vielleicht war dieses Werk unter anderem als Studie für das kurze Zeit später begonnene Großformat *Wasserschlangen* bestimmt.¹

Die Inspirationsquellen für das Pergament *Freundinnen* sind vielfältig. So könnten das schmale Hochformat und die Komposition auf die 1895 in der Zeitschrift *Pan* veröffentlichte Illustration eines Gedichts von Stéphane Mallarmé, *A la nue accablante tu*, durch Fernand Khnopff zurückzuführen sein, die drei Jahre später in der ersten Nummer von *Ver Sacrum* erschien. Das im hermetischen Stil verfasste Gedicht ist düsteren Inhalts und steckt, wie auch Khnopffs Zeichnung, voller hintergründiger Bedeutungen. Handelt es sich um einen Seeblick mit schäumenden Wogen oder um den Einblick in die Unterwasserwelt der Meerjungfrau? Die beiden zärtlich-eng umschlungenen leptosomen Frauenkörper in Klimts Bild erinnern an die in Wien sehr beliebt gewordenen Mädchendarstellungen des Belgiers Jan Toorop. Dessen 1901 in der Wiener Secession ausgestellttes Bild *Fatalisme* (Abb. 3) ist eines der eindrucksvollsten



Abb. 4: Franz von Stuck, *Die Sünde*, 1893, Neue Pinakothek, München

Beispiele dafür. Die kleinteilig strukturierte und farblich akzentuierte Schlangenhaut in Klimts Pergament lässt an die rhythmisch sich unablässig wiederholenden kleinen Ornamente denken, mit denen Toorop vorwiegend die Kleider seiner Darstellerinnen ziert. In diesem Kontext bietet ebenso das von Franz von Stuck 1893 gemalte Porträt der biblischen Sünderin Eva mit der Schlange (Abb. 4) eine nicht unerhebliche inspirative Quelle. Wesentliche Impulse für die Komposition des Pergaments sind auch von Edward Burne-Jones' 1887 entstandenem Gemälde *Die Tiefen des Meeres* ausgegangen. Wie wir wissen, besaß Klimt die im Jahr 1901 herausgegebene Monografie über den englischen Künstler und studierte das Buch wahrscheinlich auch am Attersee. Klimt war oft stundenlang damit beschäftigt, in den See zu blicken und die Reflexionen des einfallenden Sonnenlichts zu beobachten, was ihn auch dazu veranlasst haben mag, dieses Bild zu malen. Es ist davon auszugehen, dass Klimt wie so oft erste Ideen in eines seiner kleinformatigen Skizzenbücher zeichnete und später in seinem Atelier mit der Umsetzung in ein anderes Medium begann. In Wien ließ er nun, ausgehend von den skizzierten Ideen, nackte junge Frauen in Umarmung posieren, die teilweise stehend im Profil (Strobl II, Nr. 1337–1348), aber auch in Frontalansicht (Strobl II, Nr. 1349–1355) – wie im ausgeführten Bild – wiedergegeben sind. Der tiefe Rückenausschnitt und das Anschmiegen an die Brust der anderen verleihen der sapphischen Szene einen ganz besonderen erotischen Reiz, der auch im sinnlichen, durch die geschlossenen Augen träumerisch wirkenden Gesichtsausdruck des weiblichen Hintergrundaktes zum Ausdruck kommt. Ähnlich wie Burne-Jones verunklärt Klimt ab der Körpermitte die Gliedmaßen der jungen Frauen, spielt nur mittels ornamentierten Schleiern auf die dadurch verborgen bleibenden Formen der aufrecht im Wasser treibenden Mischwesen an. Um die Szene noch deutlicher und glaubhafter in der Tiefe des Wassers zu verankern, malt Klimt in den rechten unteren Bildbereich ein schillerndes Fischhaupt, das mit seinem starrenden Auge den Blick des Betrachters fängt. Die Windungen des mächtigen Schlangensleibs im Hintergrund können in gewisser Hinsicht als eine formale Reminiszenz an Burne-Jones' Darstellung aus dem Perseus-Zyklus *The Doom Fulfilled* verstanden werden. Aus der ockerfarbenen Seekreide am Grund wachsen im Licht golden schimmernde Algenwälder, die durch ihre weiche Bewegung eine gewisse Strömung im Wasser suggerieren.

Das Bild *Freundinnen* lebt von Klimts Erfindungsreichtum in der Ornamentierung und von der nuancenreich abgestimmten Farbigkeit, die Hevesi so treffend als »Malmosaik« beschrieb. »Es ist tatsächlich eine neue Art Flächendekor, zu der der Künstler im Laufe von Jahren mit erfinderischem Taster vorgedrungen ist [...] Er kann die nämlichen



Abb. 5: Gustav Klimt, *Freundinnen, Zwischenzustand*, Fotografie aus dem Klimt-Archiv der Albertina, Wien



Abb. 6: Gustav Klimt, *Freundinnen, Ver Sacrum* 1903



Abb. 7: Gustav Klimt, *Freundinnen* (erster Zustand), 1905/06

Moleküle bis ins Unendliche wechselnd zusammensetzen; wie das Kaleidoskop sich niemals wiederholen kann.«² Die Schönheit des Ornaments konnte im gesamten Jugendstil nicht besser veranschaulicht werden als in diesem Werk von Gustav Klimt. Seine Genese ist gut rekonstruierbar. Eine 1903 in *Ver Sacrum* publizierte Skizze³ (Strobl II, Nr. 1353, Abb. 6) dient als zeitlicher Anhaltspunkt für die ersten Studien. Eine Reproduktion aus dem Nachlass Klimts zeigt den ersten Zustand kurz vor der Vollendung (Abb. 5). Ein Vergleich mit der ersten fertiggestellten Fassung der *Freundinnen*, die durch eine Abbildung in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*⁴ (Abb. 7) überliefert ist, zeigt, dass Klimt nur noch Details vollendete und präzisierete. Alice Strobl datiert den ersten Zustand aufgrund der stilistischen Zusammenhänge mit dem Monumentalgemälde *Die drei Lebensalter* (WSW, Nr. 178) auf 1905/06.⁵ Das Kompositionsschema der ersten Fassung behält Klimt auch in der Endfassung bei, die er am 28. März 1907 der Galerie H. O. Miethke übergab. Ludwig Hevesi, der die Ausstellung bei Miethke besuchte, zeigte sich tief beeindruckt von der exquisiten Ausführung der Arbeit und beschrieb die schlanken weiblichen Akte von »erlesenster anatomischer Eigenart«, die »die menschliche Gestalt wirklich nur noch als Rohstoff für die in Formen spielende Phantasie benutzt.«⁶ Weitgehend zeitgleich mit dem Schaffensprozess am Pergament *Freundinnen* hat sich Klimt mit einer weiteren, größeren und als Querformat konzipierten Variante desselben Themas auseinandergesetzt (Abb. 8) und einen ersten Zustand ab 28. März 1904 in der Frühjahrsausstellung der Secession in Wien präsentiert.⁷ Das Gemälde war etwas vollkommen anderes, als von Klimt bisher bekannt war, und manche Besucher der Ausstellung mussten sich erst daran gewöhnen. Franz Servaes konstatierte in diesem Zusammenhang, dass Klimt »mit jedem neuen Bilde neue Seiten seiner Natur und seines Könnens« zeige, und führte weiter aus: »Da ist für uns alles noch voll von Problemen, da fehlt uns noch die klare und kühle Distanz. Darum wirken heute Klimts Äußerlichkeiten bestechend, seine etwaigen Unarten verwirrend, und der echte künstlerische Kern liegt für den, der grob mit greifenden Händen zufahren will, in einem mystischen und wesenlosen Dunkel.«⁸ Die sehr wahrscheinlich dem Pergament ähnliche erste Fassung des Gemäldes ist uns nur durch eine ausführliche Beschreibung von Armin Friedmann in der *Wiener Abendpost* bekannt: »Klimt hat ein neues Bild gemalt, das er *Wasserschlangen* nennt. Es ist wieder die heimliche wundersame Konfession eines verzärtelten Traumweltlers. Räumlich stellt es sich als ein Quer-Gegenstück zu des Malers überhöhten Goldfischen dar. Jetzt herrscht die hingestreckte Horizontale wie vordem die aufsteigende Vertikale. Mit unendlicher Zartheit gibt sich ein schüchternes Unterseegrün kund, ein bläuliches Grau verzittert, ein etwas wärmeres Braun meldet sich an, Gold und tief Dunkelblau führen ins Dekorative hinüber. Zwischen Wirklichkeit, Traum und Ornament werden wir leise gewiegt. Die Frauenleiber irisieren. Spielt auf dem Meeresgrunde. Zwei überschlankte Jan Toorop-Nixlein erlustigen sich auf seinem Buntkies mit fabelhaften Seeschlangen in sündig-unschuldsvollem Spiel. Das obere



Abb. 8: Gustav Klimt, *Wasserschlangen*, 1904 (1907), Privatbesitz



Abb. 9: Franz von Stuck, *Die Sünde*, 1899, Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Fräulein zeigt ein Jo-Köpfchen im verlorenen und wiedergewonnenen Profil [...] Die andere Wasserdame weist die schmale, molluskenhafte Seitenfront, sie ist wienerisch-lieulich, und ihre spielenden Händlein sind eigentümlich intelligent.«⁹ Friedmann spricht auch den unfertigen Zustand des Gemäldes an und beschreibt das visualisierte Thema als die »duftigsten seiner farbigen Enthüllungen. Seine Nixen sind keine ausgelassenen Wagner- und Boecklin-Nixen, keine Personifikationen und Verweiblichungen des beweglich-munteren Elements. Es sind dem Bildnamen zum Trotz Süßwassernixen, köstlich müde, wunderbar müßig. Hinter ihnen zieht ein Schwarm von befremdlich indigoblauen, feisten, kurzen Karpfen mit goldenen Köpfen vorbei, und es scheint hier dieselbe farbige Absicht vorzuliegen wie in dem Hintergrunde der *Salome* (Abb. S. 293). Jetzt wirkt das noch vordringlich tapetenhaft. Kleine weiße Fischlein schießen wie gläserne Pfeile schnurgerade vorüber. Im Haar haben die Fräulein ein paar verirrte Seesterne, und man müsste Ernst Haeckel fragen, ob sich daraus nicht auch einmal Nixlein entwickeln werden. Eine stilisierte grüne Alge schnörkelt sich in einem Haarschopf. Links wird vielleicht später ein zum Teil vergoldeter Schlangens- oder Krokodilkopf herauslugen.«¹⁰ Allein der von Friedmann erwähnte und offenbar vom Künstler links im Bild vorgesehene »Schlangens- oder Krokodilkopf« ist ein Element, das sich nicht im endgültigen, durch eine in der Kunstschau 1908 aufgenommene Fotografie bekannten Zustand nachweisen lässt.¹¹ Somit war das Gemälde 1904 bereits



Abb.10: Ernst Haeckel, *Cynthia*, Bildtafel 85 aus *Kunstformen der Natur*, 9. Heft, 1904

weitgehend fertiggestellt. Im Gegensatz zum Hochformat des Pergaments entschied sich Klimt hier für ein oblonges Querformat. Die horizontale Ausrichtung der Undinen entspricht auch besser dem für Klimt so bedeutsamen Motiv des schwerelosen Treibens und der durch die roten Haare der Mittelgrundfigur und die stilisierten Algen suggerierten Fortbewegung unter Wasser. Bereits in den Fakultätsbildern hat Klimt dieses Motiv in überzeugender Form dargestellt, und seine schwebenden Genien im 1901 ausgeführten *Beethovenfries* (Abb. S. 303) stellen ein weiteres Indiz für diese Vorliebe dar.

In gewisser Hinsicht griff Klimt auf seine 1898 entstandene Darstellung *Bewegtes Wasser* (Abb. S. 54) zurück, mit der er sich deutlich auf Richard Wagners *Rheingold* bezog, er verdichtete aber die gesamte Darstellung und machte sie damit sozusagen selbst zum Ornament. War Franz von Stucks erotisch-sinnliche Darstellung der *Sünde* aus dem Jahr 1893 ein gewichtiges Vorbild für Klimts Pergament *Freundinnen*, so hat er für den knapp über dem unteren Bildrand treibenden, lasziv auf den Betrachter blickenden Frauenakt ein direktes Zitat aus Stucks 1899 gemalter Variante der *Sünde* (Abb. 9) übernommen. Und auch der in Stucks letztgenannter Fassung unter dem Kopf der Verführerin erkennbare Schlangenkopf ist schließlich in Klimts *Wasserschlangen* aufgenommen worden. Die besondere Buntheit der Vegetation wurde eventuell von den farbigen Bildtafeln der Unterwasserwelt angeregt, die der berühmte Zoologe und Philosoph Ernst Haeckel seiner ab 1899 veröffentlichten Schrift *Kunstformen der Natur* beilegen ließ.¹² Die als Vergleich zu diesem Bild herangezogene Darstellung der Manteltiere (Abb. 10) erschien 1904 im 9. Heft. Egon Schiele hatte Klimts *Wasserschlangen* in der Kunstschau 1908 gesehen und mit der Gouache *Wassergeister I* (Abb. S. 301, Abb. 2) und dem wenig später entstandenen Gemälde *Wassergeister II* (Abb. S. 301, Abb. 3) prompt darauf reagiert. AW

- 1 In letzter Zeit mehren sich Hinweise auf eine Vorgehensweise Klimts, seine Gemälde mit kleinformatischen Ölstudien vorzubereiten.
- 2 Ludwig Hevesi, »Gustav Klimt und die Malmosaik«, in: *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, N. F., 18. Jg., Nr. 33, 27. September 1907, S. 548.
- 3 Gustav Klimt, *Studie*, 1903, repr. in *Ver Sacrum*, Wien 1903, S. 371.
- 4 *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 19, Oktober 1906 bis März 1907, S. 62.
- 5 Alice Strobl, »Wasserschlangen I 1904–07«, in: dies., *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. II, 1904–1912, Salzburg 1982, S. 59.
- 6 Hevesi 1907, S. 548.
- 7 Der Rezensent der Zeitschrift *Die Zeit* bemerkte anlässlich der am 26. März 1904 erfolgten Eröffnung der XX. Ausstellung der Secession, dass der Ausstellungskatalog zwar ein Bild mit dem Titel *Wasserschlangen* nenne, aber anstelle dessen vorerst noch ein leerer Rahmen hänge (*Die Zeit*, Nr. 537, 26. März 1904, S. 4). Die *Wiener Abendpost* informierte ihre Leser mit der Kurznotiz »Das neue Bild von Klimt *Wasserschlangen* ist noch nicht da« und wies gleichzeitig auf eine ganze Gruppe von Nachahmern hin (*Wiener Abendpost*, 26. März 1904, S. 6). Am 29. März 1904 ist dann zu lesen, dass das Bild am 28. März 1904 nachgereicht wurde (*Die Zeit*, Nr. 540, 29. März 1904, S. 3).
- 8 Franz Servaes, »Sezession. Bewegungen in der Malerei«, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt*, 11. April 1904, S. [1].
- 9 Armin Friedmann, »Sezessions-Ausstellung«, in: *Wiener Abendpost*, Beilage zur *Wiener Zeitung*, Nr. 80, 8. April 1904, S. 1.
- 10 Friedmann 1904, S. 1.
- 11 Es wäre möglich, dass Klimt den erwähnten Schlangen- oder Krokodilkopf später am rechten oberen Bildrand positionierte.
- 12 Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig/Wien 1899–1904.



Elternpaar mit Baby, 1904/05
Studie für *Hoffnung II*
Roter Farbstift, Signatur: Bleistift, 37 x 51,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23545

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2049, 1920 Widmung Franz Honig (Zl. 92/1920). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1778.



Bekleidete Schwangere im Profil, das Gesicht dem Betrachter zugewendet, 1907/08
Studie für *Die Hoffnung II*
Bleistift, roter und blauer Farbstift, 55,7 x 36,9 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23537

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. xx, 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1776.

Den Arbeitstag in der Sommerfrische in Litzlberg am Attersee begann Gustav Klimt meist um sechs Uhr früh mit einem langen Waldspaziergang. Die Einheimischen nannten ihn deswegen auch einen »Waldschratt«. Im Inneren der sich in unmittelbarer Nähe des Litzlberger Brauhofs befindlichen kleinen Tannen-, Buchen-, Fichten- und Birkenwaldgruppen, in denen Klimt die für den Malprozess seiner Landschaftsbilder notwendige Ruhe fand, entstanden zwischen 1901 und 1904 wenigstens fünf Waldbilder.² Die früheste Beschreibung des Gemäldes *Birken- und Buchenwald* lieferte 1906 Ludwig Hevesi: »Ein hellstämmiger Buchenwald, in den von rückwärts die Morgensonne hereinscheint, mit zahllosen Streiflichtern von prickelndem Purpur und Gold.«³

Bestand die eigentliche Bildidee in *Tannenwald I* (Abb. 1) und *Tannenwald II* (WSW, Nr. 151) in der linearen, parallel geführten Strenge der hoch aufragenden, nahezu undurchdringlichen Wand der Tannenbäume, so ist das Motiv in den Gemälden *Buchenwald I* (Abb. 2) und *Birken- und Buchenwald* das malerische Geflimmer, das sich auf der Netzhaut des Betrachters widerspiegelt. Im 1902 bei Litzlberg gemalten *Buchenwald I* ist die ornamentale Wirkung noch geringer, während im späteren *Birken- und Buchenwald* das Fleckmuster der Pinselführung den Effekt einer an sich homogenen Grundfarbe unterstützt. Klimt machte sich die Technik der Impressionisten zu eigen, doch fehlt in seiner malerischen Form deren methodische Strenge in der Beziehung zwischen den großen



Abb. 1: Gustav Klimt,
Tannenwald I, 1901, Kunsthaus
Zug, Stiftung Sammlung Kamm

Birken- und Buchenwald, 1904
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Sign. l. u.: GUSTAV | KLIMT
Privatbesitz

Provenienz: Adele und Ferdinand Bloch-Bauer (vom Künstler erworben). – Städtische Sammlung, Wien (1942 erworben). – Österreichische Galerie Belvedere, Wien (Inv.-Nr. 4283). – 2006 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGBl I Nr. 181/1998 an die Erben nach Ferdinand Bloch-Bauer.¹

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 136. – WSW, Nr. 174.





Abb. 2: Gustav Klimt, *Buchenwald I*, um 1902, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 3: Gustav Klimt, *Buchenwald* (Studie), um 1903, Privatbesitz

Bildelementen und der Struktur der kleinen Bausteine. Aber gerade dadurch treten die gemusterte Fülle und die gegenständliche Form in ein Verhältnis spannungsvollen Gleichgewichts. Sehr schön beschrieb Richard Muther 1903 dieses Farb-, Fleck- und Wahrnehmungsphänomen: »Klimt bleibt stets der Erotiker. Die ganze Erde bekommt unter seinen Händen etwas Ätherisches, backfischhaft Zartes, Sonnenstrahlen spielen verliebt auf den schlanken Stämmen weißer Birken, auf verträumten Weihern, auf jungem, knospendem Wiesengrün. Die Motive selbst sind wenig von denen verschieden, die von hundert anderen jetzt gemalt werden, aber an der Zärtlichkeit, der wollüstigen Weichheit des Naturempfindens erkennt man Klimt [...] Aber wie raffiniert sind in den kleineren Arbeiten die Licht- und Farbflecke berechnet. Und aus der Anordnung dieser Flecke ergibt sich nicht nur die Gliederung des Ganzen, sondern überhaupt der vornehme, dem kultivierten Auge wohlthuende Eindruck.«⁴ Klimt neigte stark zu formalen Experimenten. Diese Vorliebe äußerte sich vor allem darin, dass er gleiche Bildthemen wählte, die er in geänderter Malweise, Komposition und Naturauffassung auf die Leinwand übertrug. Klimts Herangehensweise an die Bildfindung seiner Landschaften erfolgte zuerst über den erwähnten Motivsucher (Abb. S. 125). Im Anschluss daran zeichnete er die Komposition in kleinformati- ge Skizzenbücher.⁵ Die zahlreichen Studien im sogenannten »roten Skizzenbuch« (Kat.-Nr. 17) veranschaulichen diese Vorgehensweise sehr deutlich. In einigen Fällen malte Klimt auch kleinformati- ge Ölstudien, wie etwa jene zu einem Buchenwald (Abb. 3), die sich im Nachlass von Emilie Flöge erhalten hat. AW

1 Das Gemälde befand sich im Besitz von Adele und Ferdinand Bloch-Bauer. Adele wünschte sich in ihrem 1923 verfassten Testament eine Übergabe der Klimt-Gemälde nach ihrem Tod an die Österreichische Galerie; sie verstarb 1925. Aufgrund der nationalsozialistischen Macht ergreifung und der daraus resultierenden Verfügungen gelangten die Werke direkt oder über Umwege in das Museum. Die Rückgabeproblematik wurde zunächst, der Auffassung zufolge, dass das Erbrecht vorrangig gelte, nicht anerkannt. Die rechtmäßige Erbin Maria Altmann plädierte für eine durch die politischen Vorgänge motivierte Rückgabeberechtigung. Komplizierte und langwierige Diskussionen und Verhandlungen brachten den Entschluss mit sich, ein Schiedsgericht auf der Basis österreichischen Rechts entscheiden zu lassen. Dieses sprach sich letztlich für eine Rückgabe der Kunstwerke aus.

2 WSW, Nr. 150, 151, 155, 162, 174.

3 Ludwig Hevesi, *Acht Jahre Secession. Kritik – Polemik – Chronik*, Wien 1906, S. 426.

4 Richard Muther, »Klimt«, in: Hans von Rosenhagen (Hg.), *Richard Muther. Aufsätze über bildende Kunst*, 1. Bd., Berlin 1914, S. 186f.

5 Im Eigentum von Emilie Flöge befanden sich insgesamt zehn Skizzenbücher Klimts, die allerdings einem Brand in ihrer Wohnung zum Opfer fielen.

Das ein Jahr nach dem Porträt von *Margarethe Stonborough-Wittgenstein* (WSW, Nr. 179) entstandene Bildnis der *Fritza Riedler* (recte Friederike Langer, 1860–1907) wurde 1907 während der Internationalen Kunstausstellung in Mannheim als Bildnis der »Frau Geheimrat« erstmals öffentlich ausgestellt. Für die Innenraumgestaltung des unter anderen Klimt zugeordneten Saals – in dem zwischen zwei Marmorskulpturen von George Minne auch das Bildnis der *Adele Bloch-Bauer* (Abb. S. 198) zu sehen war – zeichnete Josef Hoffmann verantwortlich. Das Bildnis der *Fritza Riedler* hing an der Schmalseite des Raums zwischen zwei Metalltreiarbeiten von Elena Luksch-Makowska. Wie für ihn nicht unüblich, überarbeitete und ergänzte Klimt einzelne Partien des Porträts nach dessen Rückkehr nach Wien. Das betrifft insbesondere die Hinzufügung der an Hoffmann angelehnten,¹ mit Silberfarbe ausgeführten kleinen Quadrate an der rötlich-braunen Wand im Hintergrund.

Fritza Riedler wurde am 9. September 1860 in Berlin geboren und ehelichte den in Graz geborenen Maschinenbauingenieur und Hochschulprofessor Alois Riedler (1850–1936), der ab 1888 an der Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg tätig war.² Es steht zu vermuten, dass Fritza Riedler zur Zeit der Entstehung des Gemäldes zwischen



Abb. 1: Diego Velázquez, *Infantin Maria Teresa*, 1652/53, Kunsthistorisches Museum, Wien

Fritza Riedler, 1906

Öl auf Leinwand, 153 x 133 cm

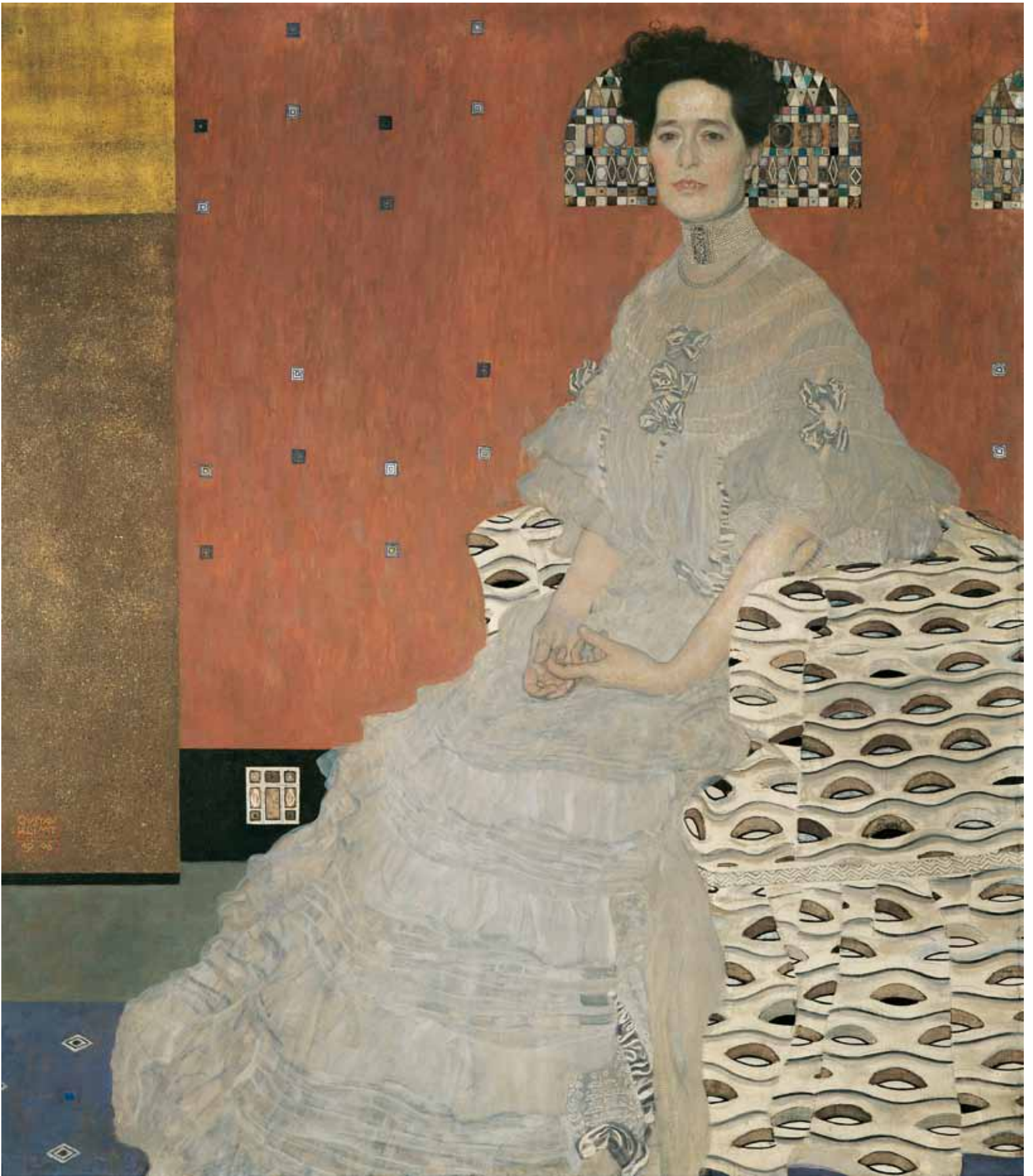
Sign. l. u.: GUSTAV | KLIMT | 1906

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3379, 1937 Ankauf von Emilie Langer über deren Bruder Hofrat Dr. Alfons Langer, Wien, um ATS 4000,- (Zl. 482/1937)

Provenienz: Alois (Aloys) und Fritza Riedler, Berlin/Wien. – Alois Riedler, Berlin/Wien. – Emilie Langer, Wien (1936 Alleinerbin nach Alois Riedler).

Studien: Strobl II, Nr. 1226–1246, Strobl IV, Nr. 3542–3543b.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 143. – WSW, Nr. 180.



ihren Wohnsitzen in Berlin und Wien pendelte. In Wien wohnte sie in der Hahngasse 14 in einem Gebäude, das sie gemeinsam mit ihren Geschwistern Paul, Emilie³ und Alfons besaß. Welche Umstände zum Auftrag für das Porträtgemälde führten und wo die jeweiligen Positionen im gesellschaftlichen Netzwerk verankert waren, ist bislang ungeklärt. Das Bildnis befand sich jedenfalls bis zum Tod von Fritza Riedler am 8. April 1927 in ihrem Besitz.⁴ Alice Strobl sieht in der Verwendung von schwarzer Kreide für den größeren Teil der bekannten Vorstudien ein Indiz für eine Auftragserteilung im Jahr 1904.⁵ Die Zeichnungen zeigen uns aber auch die experimentelle Entwicklung der Komposition, die vom Konzept einer stehenden Figur bis hin zu zahlreichen Sitzvarianten von Fritza Riedler (Abb. 2) in einem Fauteuil mit hoher Rückenlehne führen. Der Großteil der Studien zeigt das Modell mit einer ursprünglich für das Gemälde formal bedeutsamen Pelzboa, die in einigen Studien und schließlich im ausgeführten Bildnis jedoch weggelassen wurde. An die Stelle der Boa kamen als formale Blickpunkte im ausgeführten Gemälde die beiden Mosaikfelder in Kopfhöhe von Fritza Riedler sowie ein vom linken Bildrand stark angeschnittenes Möbel. Durch die abstrahierte Schranktür des in Klimts Atelier in der Josefstädter Straße in Wien aufgestellten Kastens von Josef Hoffmann lässt sich dieses Porträt klar verorten.⁶ Der Vergleich mit der von Moriz Nähr stammenden fotografischen Aufnahme des Vorraums macht dies deutlich. Im selben Atelier befanden sich auch mehrere Hoffmann-Stühle, einen davon überzog Klimt für das Modellsitzen von Fritza Riedler wohl mit einer prächtig ornamentierten Husse. Im Bildnis führte Klimt den geometrischen Bildaufbau, der als Idee bereits in seinem Porträt einer Dame der Wiener Gesellschaft aus dem Jahr 1894 (Abb. S. 336) zu beobachten ist und schließlich in der Darstellung *Margarethe Stonborough-Wittgenstein* sehr konsequent umgesetzt wurde, zur Vollendung. Nicht nur der Hintergrund von *Fritza Riedler* wurde vom Künstler in geometrische Teile zerlegt, auch die Figur selbst wurde in eine Dreieckskomposition verwoben. Dieses Kompositionsmuster lässt sich auch in manchen Landschaftsgemälden dieser Schaffensphase feststellen (Abb. S. 193, 348). Einige der auf uns gekommenen Studien machen dies noch deutlicher. Die geometrisch-flächenhafte Ausführung des Hintergrunds an sich war nicht neu und leitete sich von der auf Reduzierung bedachten Druckgrafik her. Als Beispiel dafür sei eine 1903 als Farbholzschnitt für *Ver Sacrum* ausgeführte *Porträtstudie* von Fanny Zakucka (Abb. 3) genannt.

Ein wichtiger Impuls für die Komposition des Bildnisses ging sicherlich von Diego Velázquez' 1652/53 gemaltem Porträt der *Infantin Maria Teresa* (Abb. 1) aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien aus. Klimt war bekanntlich ein begeisterter Verehrer des spanischen Malers, und der Sammler Erich Lederer erinnerte sich, dass Klimt einmal scherzend zu ihm gemeint habe, es gebe nur zwei Maler: Velázquez und ihn selbst.⁷ Die charakteristische, vor dem dunklen Hintergrund deutlich sich abzeichnende Silhouette des Kopfes der spanischen Infantin transferierte Klimt im Bildnis der *Fritza Riedler* – in Anlehnung an den ornamentierten Hintergrund im Kopfbereich der *Margarethe Stonborough-Wittgenstein* – zu einem bunten Ornamentgebilde aus unterschiedlich gespaltenen Mosaiksteinen. Dieses formale Experiment sprach dann auch Ludwig Hevesi in einer detaillierten Beschreibung von Klimts in der Kunstschau 1908 ausgestelltem Gemälde an: »Nun denn, da sitzt eine dieser besonderen Klimtdamen, vor einem Hintergrunde, der eine grautonige Wand ist, mit zwei kleinen rundbogigen Mosaikflächen, die vermutlich buntschimmernde Glasfenster sind. Einer dieser Mosaikbogen kommt gerade hinter ihrem Kopf zu stehen, wie ein halber Heiligenschein oder [...] wie die glockenförmig um den Kopf her starrende Prachtfrisur der Infantin Maria Theresia in der kaiserlichen Galerie. Von Velazquez. Wie fügt sich diese ornamentale Glockenform um das Haupt einer Klimtschen Dame von heute, aus spanischem Hofbarock im Sinne Klimtscher Neumosaik umgedeutet? Das ist jene Endosmose. Ein Augeneindruck, ein Augenbegriff, ist eingedrungen, ist heimlich da, schlummert vergessen, wacht plötzlich auf, wird neues Leben. Von selbst und doch nicht von selbst.«⁸ Dass sich Klimt hier auf ein Motiv des spanischen Meisters bezog, ist ein Indiz nicht nur für die Anerkennung, die er diesem zollte, sondern vor allem für seine spezifische Fähigkeit, das Gesehene auf bildbestimmende geometrische und/oder kurvilineare Formen zu reduzieren, gewissermaßen zu abstrahieren. Das moderne Mosaikporträt, das Hevesi als Erfindung Klimts proklamierte,⁹ leitet sich in gewisser Weise von Klimts Betrachtung der byzantinischen Mosaiken in der Basilica di San Marco in Venedig und in der Kirche von San Vitale in Ravenna her. Darüber hinaus spielt aber auch noch Leopold Forstner eine tragende Rolle. Forstner war wie Klimt ein ehemaliger Schüler der k. k. Kunstgewerbeschule und hatte bei Koloman Moser gelernt. Auf mehreren Reisen nach Italien hatte Forstner die altchristlichen Mosaiken in Ravenna und Rom sowie die späteren gleichartigen Arbeiten in der Markuskirche in Venedig studiert. Nach Wien zurückgekehrt, suchte er die alte Kunst des Mosaizierens mit neuem Geist zu durchdringen und gründete im Entstehungsjahr des Klimt-Gemäldes der *Fritza Riedler* die Wiener Mosaikwerkstätte. Damit verhalf er der Mosaikkunst in Wien zu einer wahren Renaissance. In dieses Zeitfenster fallen auch die ersten Überlegungen Klimts zum ihm im Vorjahr erteilten Auftrag, einen monumentalen Fries für das Speisezimmer des von Josef Hoffmann geplanten Palais Stoclet in Brüssel zu entwerfen.¹⁰ Die Auseinandersetzung mit den technischen Möglichkeiten führte den Künstler rasch zur Idee, das über drei Wände sich entfaltende Wandbild als Materialfries auszuführen. In diesem Zusammenhang ist es nachvollziehbar, dass sich Klimt im Bildnis der *Fritza Riedler* mit der Darstellung von Mosaikflächen, allerdings gemalter Natur, auseinandersetzte. Mit der Idee der Abstrahierung des Atelierkastens im Bild links fügte Klimt erstmals in seinem Œuvre geschlossene goldene Flächen ein und nahm damit das im ersten Bildnis der *Adele Bloch-Bauer* und im *Liebespaar* zu unübertroffene-



Abb. 2: Gustav Klimt, *Studie für das Bildnis Fritza Riedler*, 1804/05

Abb. 3: Fanny Zakucka, *Porträtstudie*, 1903, repr. in *Ver Sacrum*, 1903, S. 153.

nen Höhepunkten geführte Gestaltungsmittel vorweg. Auch die Idee der in der Ikonenmalerei üblichen Reduzierung der verbildlichten Körpervolumina auf die wohl nach Fotografien gemalten Haut- und Gesichtspartien ist im Bildnis der *Fritza Riedler* vorbereitet. Mit all diesen Eigenschaften und Attributen versehen sowie in Anbetracht des Entstehungsjahres wird dieses Gemälde zu einem herausragenden und gleichwohl einem der bedeutendsten Bildnisse von Gustav Klimt. AW

- 1 Im Archiv der Firma Backhausen in Wien befindet sich ein von Josef Hoffmann 1906 für das Palais Stoclet gezeichneter Teppichentwurf in einer mit dem Hintergrund von Klimts Gemälde weitgehend übereinstimmenden Ornamentierung.
- 2 Die Wohnadresse in Berlin war Kurfürstendamm 11. Zur beruflichen Karriere von Alois Riedler siehe den biografischen Eintrag von Claus Priesner in Otto zu Stolberg-Wernigerode, *Neue deutsche Biographie*, Bd. 21, Berlin 2003, S. 576.
- 3 Emilie Langer (geb. am 4. Dezember 1863 in Zagorje) lebte in einer Wohnung im Familienhaus in der Hahngasse 14/1/18.
- 4 Fritza Riedler wurde am 11. April 1927 als Franziska Riedler am Wiener Zentralfriedhof (Gr. 59, Gr. Erweiterung B, Reihe G1, Nr. 3) auf Friedhofsdauer begraben. Ihr Mann Alois verstarb am 25. Oktober 1936 und wurde im selben Grab beerdigt. Alois Riedler machte Emilie Langer, die Schwester von Fritza Riedler, zu seiner Alleinerbin.
- 5 Alice Strobl, »Bildnis Fritza Riedler«, in: dies., *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. II, 1904–1912, Salzburg 1982, S. 27.
- 6 Freundlicher Hinweis von Ernst Ploil, Wien.
- 7 Zit. in Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969, S. 507, Anm. 10.
- 8 Ludwig Hevesi, »Weiteres von Klimt«, in: ders., *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, S. 318.
- 9 Vgl. dazu Ludwig Hevesi, »Bilder von Gustav Klimt«, in: ders., *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, S. 206–210; Ludwig Hevesi, »Gustav Klimt und die Malmosaik«, in: ders., *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, S. 210–214.
- 10 Vgl. dazu Alfred Weidinger, »100 Jahre Palais Stoclet. Neues zur Baugeschichte und künstlerischen Ausstattung«, in: Agnes Husslein-Arco/ Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2011/12), München 2011, S. 204–251.

Lesende im Profil, 1907/08
Bleistift, 54,5 x 32,2 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23541

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. xx, 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1648.



68

Das Bildnis der etwa 1 km nordwestlich von Klimts Sommerresidenz in Litzberg am Attersee gelegenen Mohnwiese (Abb. 1) lässt sofort an Claude Monets 1873 entstandenes *Mohnfeld bei Argenteuil* (Abb. 2) denken, mit dem das »goldene Zeitalter der impressionistischen Malerei« begann, aber ebenso an die pointillistischen Wiesenbilder aus dessen Zeit in Vétheuil. Wie Monet visualisierte Klimt die enorme Leuchtwirkung der roten Mohnblüten auf den frischgrünen Wiesen an einem schönen Sommertag. Damit unterscheidet sich das Gemälde deutlich von den Landschaften der österreichischen und deutschen Zeitgenossen Klimts und vom bekannten akademischen Galerie- und Atelierton. Klimt war es ein Anliegen, die Leuchtkraft des Sonnenlichts erscheinungsgetruer wiederzugeben. Dazu setzte er möglichst reine Farben in kleinen Tupfen und Pinselstrichen nebeneinander und fand so zu seiner spezifischen Farbtextur. AW



Abb. 1: Wiesen- und Waldstück zwischen Litzberg am Attersee und Kemating, 2012



Abb. 2: Claude Monet, *Mohnfeld bei Argenteuil*, 1873, Musée d'Orsay, Paris

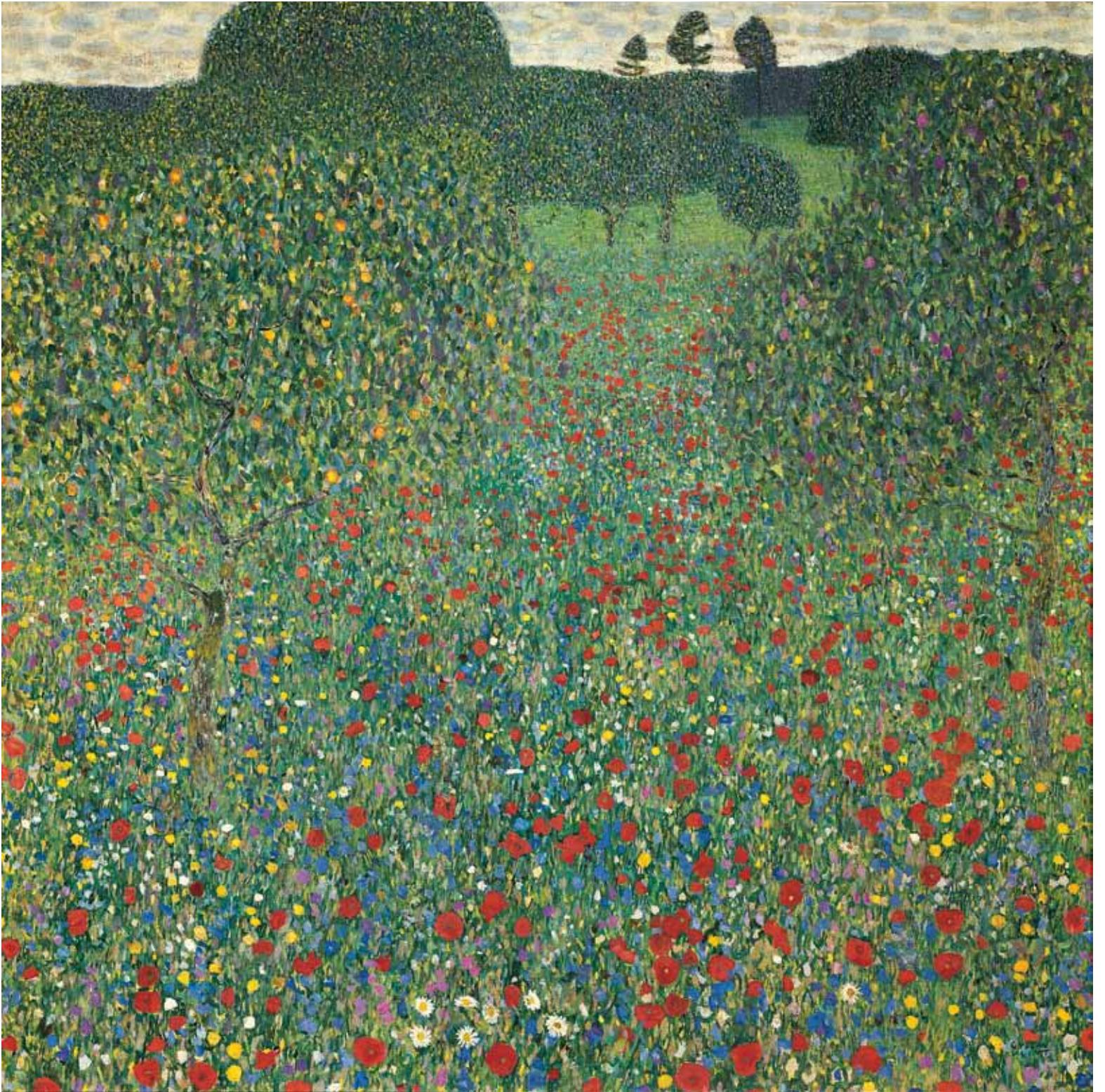
Blühender Mohn, 1907

Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm

Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5166, 1957 Erwerbung durch Tausch mit Dr. Rudolf Leopold, Wien (Zl. 159/1957). Getauscht wurden Klimts Landschaft *Blühender Mohn*, eine *Holländische Landschaft* von Rudolf Ribarz (Inv.-Nr. 5167) und eine Tonplastik des Hl. Ägidius von einem Salzburger Bildhauer (Inv.-Nr. 5168) gegen zwei Gemälde Egon Schieles: *Kardinal und Nonne* (Inv.-Nr. 4455) und *Hockende Frauen* (Inv.-Nr. 4707).

Provenienz: Galerie H. O. Miethke, Wien. – Viktor Zuckerkandl, Wien (1908 erworben). – Nachlass Viktor und Paula Zuckerkandl (1928). – Amalie Redlich, Wien. – Fritz Zuckerkandl (bis 1938). – Hans Gnad, Wien. – Rudolf Leopold, Wien (bis 1957).



Am Ende der Litzbergperiode, 1907, fand ein Entwicklungsprozess statt, der in der Zersplitterung der dargestellten Objekte, im »All-over« des Malmosaiks, einen vorläufigen Höhepunkt erreichte – etwa in den Gemälden *Bauerngarten mit Sonnenblumen* und *Bauerngarten* (Abb. 4). Die noch in *Bauerngarten* zu beobachtende undurchdringbare vegetabile Ornamentwand hinter den Blumen ist verschwunden. Ähnlich wie die Baumstämme im *Goldenen Ritter* (Abb. S. 214) haben die beiden gegenständlich klar fassbaren Sonnenblumen eine Stabilisierungsfunktion übernommen. Durch die Anwendung dieser Gestaltungsmittel gefährdete Klimt die bis zum Schluss bewahrte physiognomische Integrität niemals. Ähnlich unterstützend wirken die naturalistisch erscheinenden Landschaftszonen im oberen Bildbereich der Wiesenbilder.

Der Eindruck der Tiefenräumlichkeit wird durch die Staffelung sowie durch die locker über die Gartenfläche verteilten Blumenbündel erreicht. In Oskar Kokoschkas *Das Mädchen Li und ich* aus dessen Märchenbuch *Die träumenden Knaben* von 1908 (Abb. 1) lassen sich durchaus vergleichbare »Rauminseln« feststellen. Das erwähnte Phänomen entspricht auch der ab etwa 1905 einsetzenden Tendenz zu einer parzellierten Farbordnung, die sich im Porträt der *Sonnenblume* (Abb. S. 195), vor allem aber im etwa zeitgleich entstandenen Bild *Bauerngarten* beobachten lässt. In einem nach wie vor »detailbesessenen flirrenden, grünen Grund sind die Blüten in fast anthropomorpher Weise komponiert.«¹ Thomas Zaunschirm erkennt diese künstlerische Haltung auch in Porträts aus dieser Zeit – etwa *Fritza Riedler* (Abb. 2) und *Adele Bloch Bauer I* (Abb. 3) –, deren im Vergleich regelmäßiger und kühler anmutende Rapport von Farbzellen die Ornamentik der Kleider und die damit verwachsenen Sessel bestimmt.² Das Bildnis der *Sonnenblume* und die Gemälde *Bauerngarten* und *Bauerngarten mit Sonnenblume* stehen am Ende einer Entwicklung innerhalb der Litzbergperiode, in der die Verselbstständigung und die Zusammenschließung aller nur erdenklichen vegetabilen Formen zu völlig neuen und von Leben erfüllten Naturmotiven, die von einem ebenso neuen Naturverständnis getragen werden, erreicht worden sind. AW

1 Thomas Zaunschirm, *Gustav Klimt. Margarethe Stonborough-Wittgenstein. Ein österreichisches Schicksal*, Frankfurt a. M. 1987, S. 31.

2 Zaunschirm 1987, S. 27f.



Abb. 1: Oskar Kokoschka, *Das Mädchen Li und ich*, 1908, Privatbesitz

Bauerngarten mit Sonnenblumen, 1907

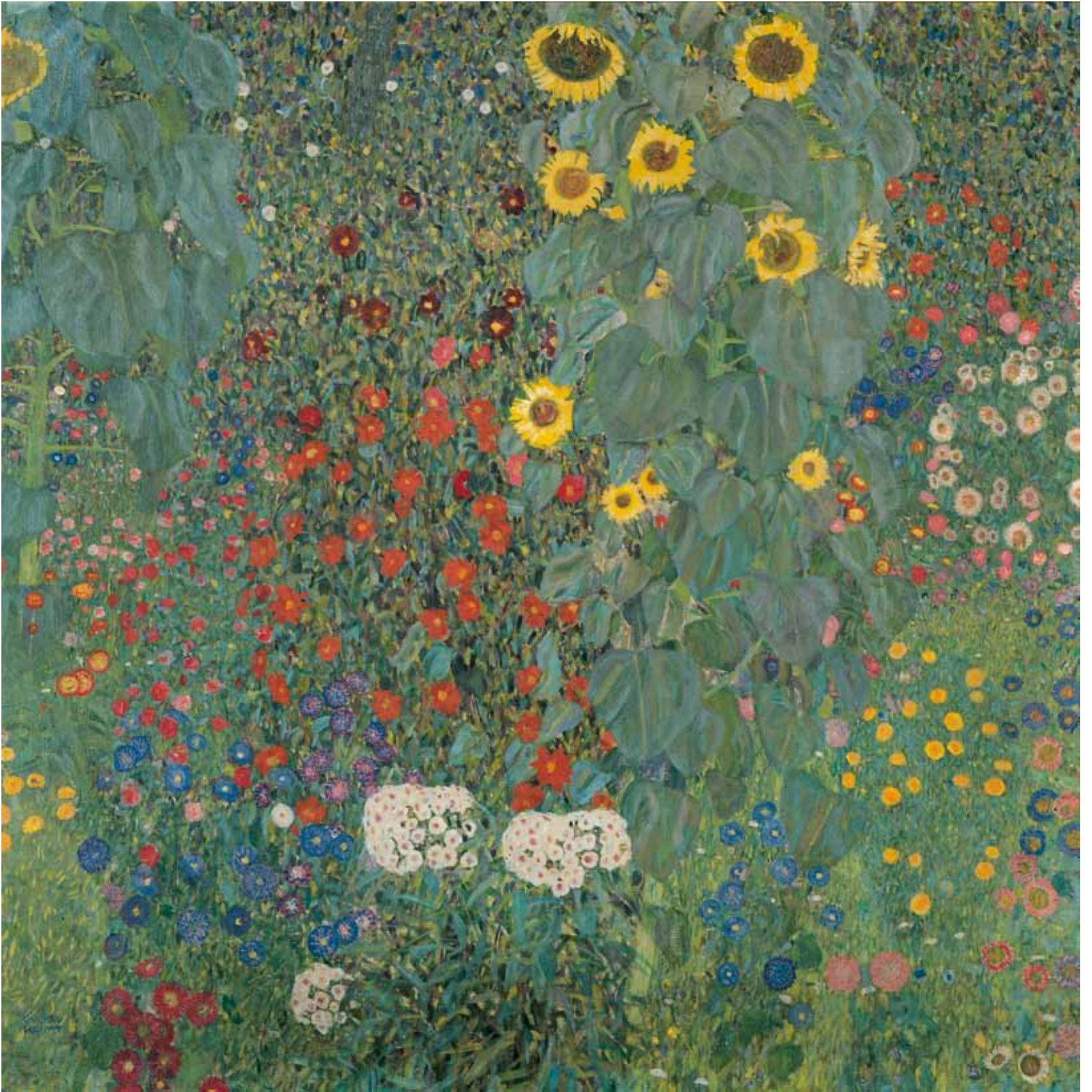
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm

Sign. l. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3685, Ankauf von der Galerie St. Lucas, Wien, um RM 5000,- (Zl. 663/1939)

Provenienz: Henriette Wittgenstein, Wien. – Galerie St. Lucas, Wien.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 145. – WSW, Nr. 190.



70



Abb. 2: Gustav Klimt, *Fritza Riedler*, 1906, Belvedere, Wien



Abb. 3: Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer I*, 1907, Neue Galerie, New York



Abb. 4: Gustav Klimt, *Bauerngarten*, 1907, Privatbesitz

In unmittelbarer Nähe des von Gustav Klimt und der Familie Flöge in den Sommern 1900 bis 1907 bewohnten Bräuhofs in Litzberg am Attersee lag der Hof des Anton Mayr (Abb. S. 125), zu dem ein hübscher Bauerngarten mit Sonnenblumen gehörte. Für ein Fotoessay über Kleidermodelle aus dem Modosalon der Schwestern Flöge, das er für das Magazin *Deutsche Kunst und Dekoration*¹ fotografierte, ließ Klimt im Sommer 1906 die in unterschiedliche Reformkleider gehüllte Emilie Flöge vor diesem Garten posieren (Abb. 1).² Im Jahr darauf, im letzten Sommer von Klimts »Litzbergperiode«, malte der Künstler den Bauerngarten in zwei Varianten (Abb. S. 193, 348) in Litzberg sowie eine einzelne *Sonnenblume*. Klimts wohl bedeutendste Darstellung eines Naturstücks zeigt ein von einer Vielzahl bunter Blumen übersätes, den formalen Schöpfungen des Künstlerehepaars Karl und Emilie Mediz sehr ähnliches Wiesenpodest, auf dem sich eine einzelne Sonnenblume entfaltet. Wie auf einen Thron postiert hebt sich die Sonnenblume vom dichten Malmosaik des Blattwerks im Hintergrund ab und erreicht dadurch die ihr vom Künstler auferlegte Bedeutung eines eigenständigen Individuums. Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi war fasziniert von Klimts Idee: »Eine einfache Sonnenblume, die Klimt in das blühende Durcheinander hineinpflanzt, steht da wie eine verliebte Fee, deren grünlichgrauliches Gewand leidenschaftlich erschauernd niederfließt. Das Gesicht einer Sonnenblume, so heimlich dunkel in seinem hell goldgelben Strahlenkranz, es hat für den Maler etwas Mystisches, man könnte sagen Kosmisches [...] Es gehen neue Dinge vor in der Natur [...] sobald ein Klimt hereintritt.«³ In der Tat beginnt »seine« (Klimts) Natur von nun an ein seltsames Eigenleben zu entfalten. Hierin liegt auch ein wesentlicher Unter-



Abb. 1: Emilie Flöge in einem Hängekleid im Garten des Mayr-Hofs in Litzberg am Attersee, 1906

Sonnenblume, 1907/08

Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm

Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 10500, 2012 Legat Peter Parzer, Wien (Zl. 8/2012)

Provenienz: Karl Wittgenstein, Wien. – Oberbaurat Dipl.-Ing. Heinrich Mayer, Wien (erworben 1916). – Helene Mayer (Witwe von Heinrich Mayer), Wien. – Richard Parzer (Neffe von Heinrich Mayer), Wien. – Dkfm. Peter Parzer (Sohn von Richard Parzer), Wien.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 146. – WSW, Nr. 181.





Abb. 2: Gustav Klimt, *Sonnenblume* (Detail des ersten Zustands), 1907, Fotografie, ÖNB, Wien



Abb. 3: Gustav Klimt, *Sonnenblume* (Detail des vollendeten Gemäldes), 1907/08, Belvedere, Wien

schied zu den für Klimt als Inspirationsquelle durchaus infrage kommenden Darstellungen von Sonnenblumen Vincent van Goghs. Dem niederländischen Maler ging es vor allem um das Abbilden von äußeren, auf die Blume einwirkenden und deren Aussehen verändernden Einflüssen, die Klimt von seiner *Sonnenblume* vollkommen fernhält. Bei ihm verselbstständigt sich die Natur. Sie entwickelt ein völlig neues, hierarchisches Ordnungssystem und schirmt sich von allem ab. Nicht zu Unrecht denkt man dabei an menschliche Eigenschaften und erinnert sich an einen Ausspruch Peter Altenbergs zu Klimts Landschaftsgemälden: »Man hat sie erhöht zu ihren eigenen, romantischen Gipfelpunkten.«⁴

Mit dem Wissen um die eingangs erwähnten im Bauerngarten in Litzberg entstandenen Modeaufnahmen kann auf einer metaphorischen Ebene die *Sonnenblume* durchaus mit Emilie Flöge in Verbindung gebracht werden. Die in sich geschlossene Darstellung der schönen, aber einsamen Blume entspräche so der niemals definierten Lebensbeziehung zwischen ihr und Klimt. Noch ist sie einsam, verschlossen, und wird von allen bewundert. Ein Jahr später erfüllt sich in der formal mit der *Sonnenblume* eng verwandten Monumentalikon *Liebespaar* (*Kuss*, Abb. S. 205) Klimts Sehnsucht – wenn auch nur in einer imaginären Bildwelt. Klimts Bildnis der *Sonnenblume* entstand am Höhepunkt seiner »Goldenen Periode«, und es überrascht daher auch nicht, dass die gesamte Bildfläche mit einer Unzahl von aufgemalten Goldpunkten übersät ist. Nach der Kunstschau 1908, in der im Klimt gewidmeten Raum 22 die *Sonnenblume* neben dem noch unvollendeten *Liebespaar*, der goldenen *Adele Bloch-Bauer* (Abb. S. 199) und weiteren bedeutenden Gemälden ausgestellt war,⁵ entschied sich der Künstler für eine partielle Überarbeitung (vgl. Abb. 2 mit 3). Dabei wurde vor allem die Anzahl der Blumen im unteren Bildbereich erhöht und die Darstellung dadurch etwas verdichtet. Egon Schiele, der vor allem die in der Kunstschau 1908 ausgestellten Werke Klimts in seinem Schaffen rezipierte, schuf im Jahr darauf eine eigene, anthropomorphe Fassung der *Sonnenblume* (Abb. 4), aus der jeder Funke Zuversicht gewichen ist. AW

1 *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. XIX, 1906; vgl. dazu Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt & Emilie Flöge – Fotografien*, München 2012, S. 86–104.

2 Husslein-Arco/Weidinger 2012, S. 86, 87 und 92.

3 Ludwig Hevesi, »Weiteres von Klimt«, in: ders., *Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, S. 319.

4 Peter Altenberg, »Kunstschau 1908«, in: ders., *Bilderbögen des kleinen Lebens*, Berlin 1909, S. 115.

5 »Kunstschau 1908. Raum 22 – Gustav Klimt«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, München 2008, S. 276–291.



Abb. 4: Egon Schiele, *Sonnenblume*, 1909,
Wien Museum

Das 1907 vollendete Bildnis der damals 26-jährigen Adele Bloch-Bauer ist neben dem *Liebespaar* wohl das bekannteste Gemälde Gustav Klimts. Ludwig Hevesi schrieb über das neben dem Bildnis *Fritza Riedler* 1907 in Mannheim (Abb. 1) zum ersten Mal ausstellte Porträt: »Ein Rausch edelster Buntheit [...] Bunte Sinnenfreude, ein Traum von Juwelenlust [...] In Edelsteinen zu wühlen, die nicht sind. In Glanz und Flimmer und mannigfaltigem Gefunkel ohne Greifbarkeit. Der körperlose reine Augenschmaus, die Zurückzauberung der Seele, die in der Körperkunst vergangener Prunkzeiten lebte.«¹ Das Außergewöhnliche des Gemäldes, dessen Porträtauffassung sich grundsätzlich nicht wesentlich vom Bildnis der *Fritza Riedler* unterscheidet, ist die allein kunstgewerbliche, dekorative Umsetzung unter der Verwendung von Gold. Basierend auf seinen Erkenntnissen zu goldenen Hintergründen verwendete Klimt das Gold hier als Material, aber auch als Gestaltungsmittel für das Figurale. Der Goldgrund, der im 4. Jahrhundert n. Chr. von Byzanz aus Europa eroberte, war ursprünglich Heiligen- und Herrscherbildnissen vorbehalten. Gold galt als Symbol der Sonne und stand für die transzendente Sphäre des Göttlichen. Klimt, der 1899 die Mosaiken der Basilica di San Marco in Venedig und 1903 die erhebende Wirkung der Mosaiken vor allem im unteren Apsisgewände der frühchristlichen Kirche San Vitale in Ravenna erlebt hatte, reduzierte das edle Material auf seinen dekorativen Wert. Implizit transportierte dieser aber auch den kulturell geprägten Bedeutungsinhalt. Nicht ohne Grund wurde das Bildnis in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* als »Idol im funkelnden Tempelschrein« bezeichnet, dessen »gleißendes Gewand mit der Goldgrund-Atmosphäre ineinander[-fließt]«.² In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden der Goldgrund und das Goldmosaik zu Kennzeichen des wiederer-

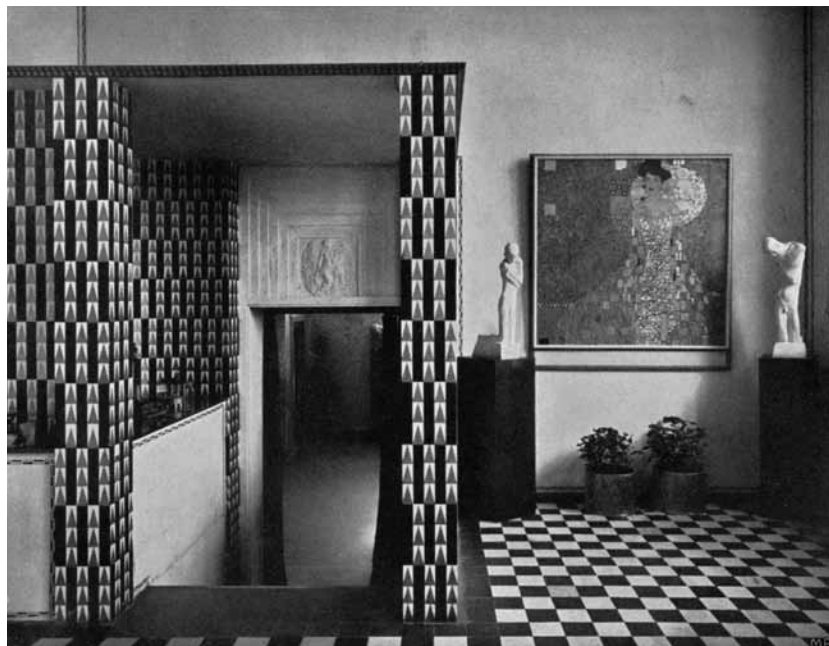


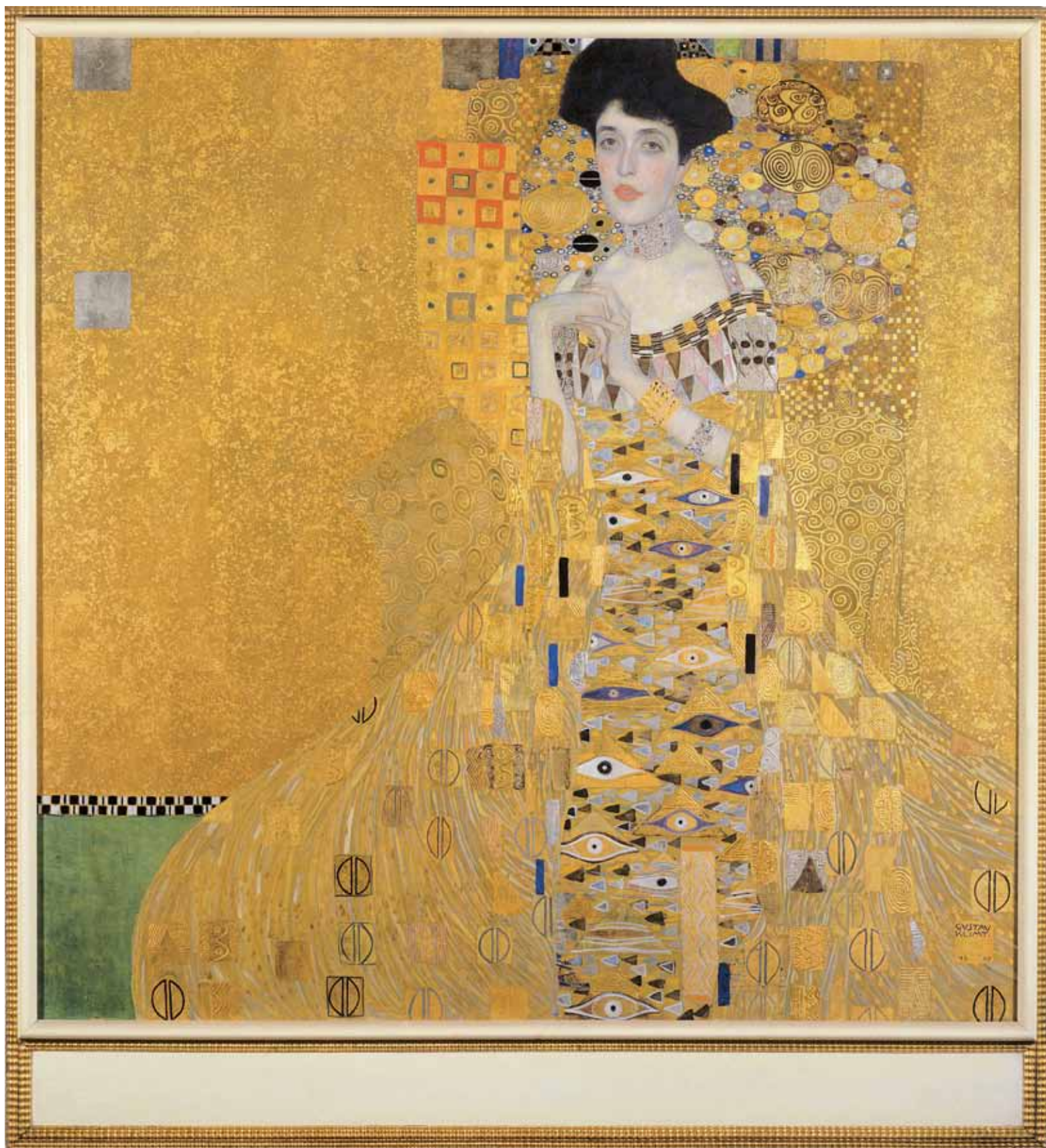
Abb. 1: Internationale Kunstausstellung in Mannheim 1907 mit Klimts *Adele Bloch-Bauer I*, flankiert von zwei Marmorskulpturen von George Minne

Adele Bloch-Bauer I, 1907
 Öl auf Leinwand, 138 x 138 cm
 Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT | 1907
 Neue Galerie, New York

Provenienz: (Adele und) Ferdinand Bloch-Bauer, Wien. – Österreichische Galerie, Wien, Inv.-Nr. 3830 (1941 erworben). – 2006 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGBl I Nr. 181/1998 an die Erben nach Ferdinand Bloch-Bauer.

Studien: Strobl I, Nr. 1054–1151, Strobl IV, Nr. 3520–3531c.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 150. – WSW, Nr. 184.



weckten Interesses am Mittelalter. Gold sollte keine religiösen Stimmungen heraufbeschwören, sondern kostbaren Glanz. Vor der Wende zum 20. Jahrhundert setzten vor allem die Präraffaeliten – vorwiegend aus ästhetischen Gründen – in ihren symbolhaltigen Gemälden Blattgold und Goldfarben ein. In Österreich war es vor allem der Malerfürst Hans Makart – für den Klimt noch als Kunstgewerbeschüler gearbeitet hatte –, der den Goldgrund als neutralen, aber umso prächtigeren Hintergrund bewusst einsetzte, um die ikonografische Bedeutung seiner Figuren hervorzuheben. Es ist daher auch keinem besonderen Umstand zu verdanken, sondern vielmehr seiner Nähe zu Makart, dass Klimt sich entschloss, die Zwickel- und Interkolumnienbilder im k. k. kunsthistorischen Hofmuseum mit einem Makarts Lünettenbildern vergleichbaren Goldhintergrund auszuführen. Es geht aber nicht nur um einen Goldhintergrund, sondern vielmehr auch um eine von Gold bestimmte Ausführung der Kleidung. Goldkleider sind in der Ikonenmalerei sehr selten anzutreffen. Die Brüder Klimt und Franz Matsch hatten sich bereits um 1890, angeregt durch die Gemälde der Präraffaeliten, mit diesem Thema auseinandergesetzt (Abb. S. 354). Nicht unerwähnt bleiben soll in diesem Zusammenhang Fernand Khnopffs 1898 gemaltes Bild *Incense* (Abb. 2). Das repräsentative Gemälde – ein Hauptwerk des europäischen Symbolismus – könnte unter Umständen auch bei Klimts Komposition der *Adele Bloch-Bauer*, die von Beginn an als prachtvolles und außergewöhnliches Bildnis angedacht war, eine entscheidende Rolle gespielt haben. Gerade Khnopffs weitgehend monochrome Ausführung – ein Effekt, der die Dargestellte auf eine andere Wahrnehmungsebene entrückt – könnte Klimt dazu bewogen haben, sein Bildnis allein mit Gold auszuführen.

Wie bedeutend das Bildnis der *Adele Bloch-Bauer* für Klimt war, verdeutlichen mehr als 100 Zeichnungen, welche das Modell in wenigstens zehn Entwurfsreihen in verschiedenen Gewändern und Posen zeigen. Noch nie hatte Klimt so zahlreiche Varianten erprobt und dabei nicht Konzeptskizzen, sondern vielmehr bildhafte und vollkommen durchgezeichnete Porträtstudien geschaffen. Alice Strobl hat aufgrund der stilistischen Entwicklung und der verwendeten Materialien nachgewiesen, dass Klimt erste Bildnisstudien von Adele Bloch-Bauer bereits um 1903/04 zeichnete. Ihre Vermutung bestätigt eine Briefstelle in einem Schreiben Adeles an Julius Bauer vom 22. August 1903.³ Demnach hatte ihr Ehemann bereits damals beschlossen, sie von Klimt malen zu lassen. Sie führt im Brief weiter aus, dass Klimt mit der Arbeit allerdings erst im Winter beginnen könne. Ursprünglich dachte Klimt offenbar an ein Porträt mit stehendem Modell. Aufgrund der hieratischen Darstellung in manchen Studien dieser Werkgruppe (Strobl II, Nr. 1111, 1112–1114) weist Strobl auf das Bildnis der Kaiserin Theodora in San Vitale als mögliche Inspirationsquelle hin.⁴ Klimt hatte die Kirche wie erwähnt 1903 besucht. In der einzigen an Emilie Flöge adressierten Postkarte aus Ravenna beschrieb er am 2. Dezember 1903 »die Mosaiken« als »von unerhörter Pracht«.⁵ Ob aufgrund der Ähnlichkeit mancher Zeichnungen der stehenden Adele Bloch-Bauer und der kurzen Bemerkung Klimts über die ravennatischen Mosaiksteine eine formale Inspiration gesehen werden kann, sei zumindest in diesem Zusammenhang infrage gestellt. Letztlich entschied sich der Künstler für eine Variante mit Sitzmotiv und erprobte sie in zahlreichen Studien. Wohl um die Wirkung des Goldes zu erkennen, verwendete Klimt in einer dieser Zeichnungen neben schwarzer auch gelbe Kreide (Abb. 5), was ein Indiz dafür wäre, dass er schon zum Zeitpunkt der Entstehung des Pergaments *Freundinnen* um 1904 eine goldene Ausführung plante. Bereits in den früheren Damenbildnissen (etwa *Marie Henneberg*) verlagerte Klimt die Darstellung mehr in die Fläche und band die Figur in diese ein. Das Gold als absolut deckende Materialschicht scheint prädestiniert, um den gewünschten Effekt zu einem Höhepunkt zu treiben. Die Figur löst sich dabei vollständig im Ornament auf. Der Körper wird nur noch durch Umrisslinien erkennbar, die durch die voneinander abgesetzten Ornamentfelder der Kleidung erzeugt werden. Das Ineinanderfließen des mit Spiralmustern ornamentierten Fauteuils mit dem Hintergrund hatte Klimt bereits im Bildnis *Marie Henneberg* (WSW, Nr. 154) erprobt, indem er das Möbel in flimmerndem Pointillismus auflöste. Ähnlich wie im Gemälde *Fritza Riedler* bringt er die Figur in eine Dreieckskomposition, deren Kontrapunkt die in eine kurvilineare Form eingeschriebenen geometrischen Mosaikstücke hinter ihrem Kopf bilden. Einzig der Kopf und die Hände von Adele Bloch-Bauer sind naturalistisch wiedergegeben und verweisen auf die Verwendung von Porträtfotografien als Erinnerungsstützen und adäquate Hilfsmittel. Das Mosaik überschneidet teilweise die Haare und lässt dadurch den Kopf in den Hintergrund treten. So wirkt *Adele Bloch-Bauer* tatsächlich wie eine Ikone in einem vergoldeten Schrein. Inspirierende Vorbilder könnte Klimt in Büchern, in Ausstellungen oder in den privaten Sammlungen seiner Klientel studiert haben. Mit der spärlichen Verwendung von Buntfarben setzte er einige wichtige Akzente, die wie bunte Edelsteine die goldene Fläche beleben. Einmal mehr ist man geneigt, an russische Metallikonen (Abb. 4) zu denken, deren Faszinosum im Grunde auf dem spannenden Kontrast zwischen den gemalten, plastischen Hautpartien (Kopf und Hände) und der leicht reliefierten und mit wenigen Buntsteinen besetzten goldenen Metallfläche beruht.

Der Schriftsteller Peter Altenberg schwärmte angesichts des Porträts von Adele Bloch-Bauer von einem »Endgebilde der zartesten Romantik der Natur, die Hände Ausdruck einer anmutigen Seele«.⁶ Die Ornamente schöpfte Klimt aus dem reichen Formenschatz der Vergangenheit: Die Horausaugen auf dem Kleid, die bereits im ein Jahr zuvor entstandenen Bildnis der *Fritza Riedler* erkennbar sind, stammen aus der ägyptischen Kunst, an der Klimt während der Arbeit am Ausstattungsauftrags für das k. k. kunsthistorische Hofmuseum Gefallen gefunden hatte. Die quadratischen Ornamente auf dem Mantel der Dargestellten sind möglicherweise von japanischen Stempelsignaturen abgeleitet.⁷



Abb. 2: Fernand Khnopff, *Incense*, 1898, Musée d'Orsay, Paris



Abb. 3: Künstler-Compagnie, *Bildnis einer Frau mit golddurchwirktem Mantel*, um 1890, Privatbesitz

Die dekorative Wirkung und die kunstgewerbliche Prägung sind entscheidende Wesenszüge der Kunst Gustav Klimts. Sie wurden in der Vergangenheit oft negativ bewertet, obwohl sie schlussendlich die Einzigartigkeit seiner Kunst ausmachen und ihn von zahlreichen seiner bekannten Zeitgenossen deutlich abheben. Das wird umso deutlicher, wenn man liest, was seine Kritiker an ihm schätzten. So schrieb Hevesi über Klimts *Jurisprudenz*, was gleichermaßen auch für das Bildnis *Adele Bloch-Bauer* gelten kann: »Das ist endlich das echte Wandbild. Voll Fläche und Stil, ganz nahe dem Ideal des Zweidimensionalen, Deckung und Belebung einer Wand. Gebaute Malerei für gebaute Mauerfläche. Streng und herb in der Linie, beinahe geometrisch in der Gliederung, Einteilung, Rhythmus.«⁸ Bezeichnend dafür hat Josef Hoffmann den Rahmen dafür entworfen.



Abb. 4: Andrei Rublev, *Getriebenes Relief aus Gold und Silber für eine Ikone der Dreifaltigkeit*, ca. 1370–1430, The Sergiev Posad State History and Art Museum-Reserve, Lavra



Abb. 5: Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer im Lehnstuhl sitzend nach links*, 1903/04, Albertina, Wien

Adele Bauer wurde am 9. August 1881 als Tochter des Generaldirektors des Wiener Bankenvereins und Präsidenten der Orientbahnen Moriz Bauer und seiner Ehefrau Jeannette (geb. Honig) in Wien geboren. Am 19. Dezember 1899 heiratete sie den aus Böhmen stammenden Industriellen Ferdinand Bloch. Ihr um 17 Jahre älterer Ehemann war einer der größten Zuckerfabrikanten der Monarchie.⁹ Bis auf eine infolge des Zusammenbruchs der Monarchie 1918 verursachte kurze Unterbrechung wohnte das Ehepaar in Wien. Adele Bloch-Bauer starb am 24. Jänner 1925. AW

1 Ludwig Hevesi, *Alt- und Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, S. 306f.

2 Berta Zuckerkandl, »Die Kunstschau 1908«, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 6. Juni 1908, S. 4.

3 Brief von Adele Bloch-Bauer an Julius Bauer vom 22. August 1903, ÖNB, Handschriftensammlung, Wien, Inv.-Nr. 577/52-1.

4 Alice Strobl, »Bildnis Adele Bloch-Bauer«, in: dies., *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. I, 1878–1903, Salzburg 1980, S. 301.

5 Postkarte von Gustav Klimt an Emilie Flöge vom 2. Dezember 1903, Privatbesitz, zit. nach Sandra Tretter/Birgit Summerauer, »Korrespondenz von Klimt an Emilie Flöge 1897–1917«, in: Tobias G. Natter/Franz Smola/Peter Weinhäupl (Hg.), *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke* (Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien 2012), Wien 2012, S. 316, Nr. 38.

6 Peter Altenberg, *Bilderbögen des kleinen Lebens*, Berlin 1909, S. 115.

7 Klimt besaß mehrere Bücher über japanische Kunst, die er, wie in Briefen an Maria Zimmermann überliefert, während seiner Sommeraufenthalte am Attersee studierte.

8 Hevesi 1909, S. 208.

9 Näheres zur Biografie von Adele und Ferdinand Bloch in Hubertus Czernin, *Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer*, Wien 1999; Tobias G. Natter, »Bildnis Adele Bloch-Bauer I«, in: ders. (Hg.), *Klimt und die Frauen* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2000/2001), Köln 2000, S. 115–118.

Noch während der Kunstschau 1908¹ erwarb das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht auf einen einstimmigen Vorschlag der Kunstkommission hin Gustav Klimts Monumentalikon *Liebespaar* für die Moderne Galerie.² Überdies beschloss zeitgleich die Kunstkommission der deutschen Sektion der Modernen Galerie des Königsreichs Böhmen in ihrer Sitzung am 29. Juni 1908, den Ankauf dieses Gemäldes für die Prager Nationalgalerie vorzuschlagen.³ Die Schriftstellerin und Kunstkritikerin Berta Zuckerkandl feierte das Ereignis in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* mit folgenden Worten: »Endlich ist ein unbegreifliches Versäumnis gutgemacht worden. Endlich ist die kaum glaubliche Tatsache, dass Österreichs Moderne Galerie von Österreichs größtem Meister kein repräsentatives Werk bis jetzt besessen, aus der Welt geschaffen. Dem Ministerium Marchet blieb es vorbehalten, die Klimt-Angst, die seit Jahren in gewissen wohlthenden bürokratischen Kreisen herrschte, überwunden zu haben.«⁴ Der extraorbitant hohe Ankaufspreis – der Betrag sollte in zwei gleich großen Raten an den Künstler angewiesen werden⁵ – versteht sich sehr wahrscheinlich als eine Art »Ausgleichszahlung«, mit der Klimt für die Ablehnung der sogenannten Fakultätsbilder und das damit erfahrene Unrecht gewissermaßen entschädigt werden sollte. Noch während der Klärung der Formalitäten für die Abwicklung des Ankaufs reiste Klimt wie üblich an den Attersee und schrieb am 16. Juli 1908 aus seiner Sommerresidenz an den zuständigen Ministerialsekretär Max von Millenkovich-Morold, dass er »selbstver-



Abb. 1: Edvard Munch, *Der Kuss*, ca. 1897, Holzschnitt, Privatbesitz

Liebespaar (Kuss), 1908 (vollendet 1909)

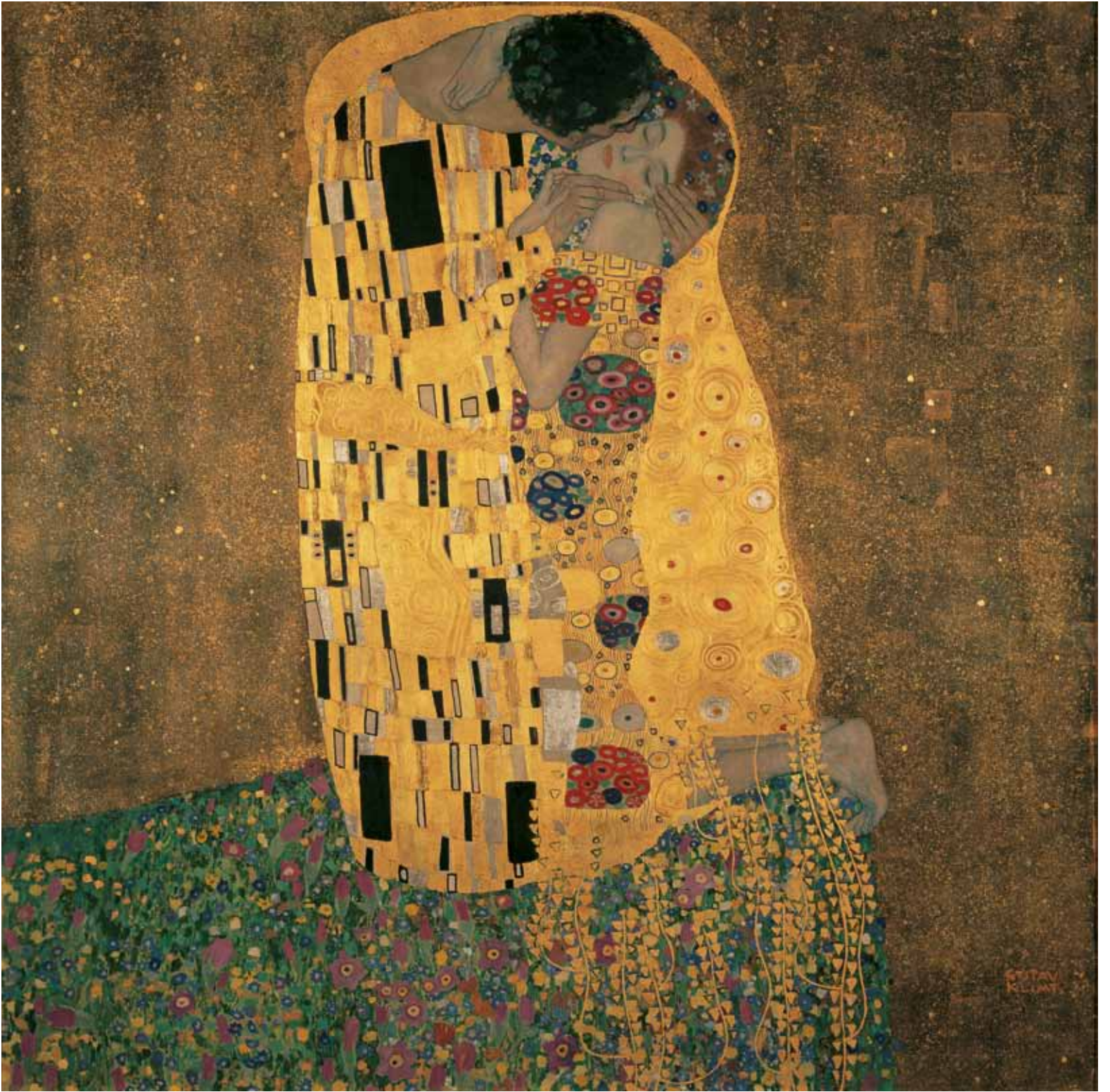
Öl, Blattgold, Schlagmetall, Spuren von Platin, Silber auf Leinwand, 180 x 180 cm

Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 912, 1908 Ankauf vom Künstler auf der Kunstschau, Wien, um K 25 000,- (k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, Zl. 32554/1908)

Studien: Strobl II, Nr. 1790–1798, Strobl IV, Nr. 3613–3616.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 154. – WSW, Nr. 189.



73



Abb. 2: Ferdinand Georg Waldmüller, *Belaschte Liebesleute*, 1858, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt

ständig, das nicht ganz fertige Bild *Liebespaar* nach Schluss der Ausstellung sofort vollenden und selbst an das k. k. Ministerium abliefern werde⁶. Diese optimistische Prognose Klimts stellte sich im Nachhinein als voreilige Äußerung heraus, da die Fertigstellung des Gemäldes und die daran geknüpfte Anweisung der zweiten Rate des Kaufpreises erst im Juni 1909 nachweisbar sind.⁷ Die physische Übernahme von Klimts *Liebespaar* in das Inventar der Sammlung der Modernen Galerie erfolgte endlich am 22. Juli 1909.⁸

Die erste, in der Kunstschau 1908 ausgestellte Fassung des Gemäldes (Abb. 5) stellt einen tatsächlich unvollständigen Zustand dar. Klimt war mit der Organisation und der Fertigstellung der Kunstschau derart beschäftigt, dass die Vollendung seines Hauptwerks, das als Pendant zum gleich großen Bild *Die drei Lebensalter* (Abb. S. 160) gedacht war, nicht mehr zeitgerecht vor der Eröffnung erfolgen konnte. So hatte Klimt nach dem Ende der Großausstellung vor allem die Blumenwiese im linken Bildbereich zu ergänzen und die Ornamentierung der Kleider zu überarbeiten (Abb. 4, 5). Im Zuge der Fertigstellung verlängerte er, der Anatomie folgend, die deutlich zu kurz geratenen Unterschenkel der Knien-den. An den Erwerb des Gemäldes wurde die Bedingung geknüpft, dass das *Liebespaar* nach seiner Vollendung »unter Verzicht auf jeden Entschädigungsanspruch« des Künstlers für »staatliche, insbesondere für Unterrichts- und wissenschaftliche Zwecke« zu reproduzieren sei.⁹ Das Bild sollte daher zu diesem Zweck an die k. k. Graphische Lehr- und Versuchsanstalt übermittelt werden.¹⁰

Selbstverständlich war Klimt das in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von Künstlern gerne aufgegriffene und variierte Motiv eines sich küssenden oder liebkosenden Paares bekannt, zudem hatte er selbst dieses Thema schon 1895 in einem als Vorlage für einen Druck der Serie *Allegorien und Embleme* des Wiener Verlags Gerlach und Schenk entstandenen Gemälde gemalt. Beispielsweise werden Werke von Edvard Munch, der sich ab 1897 in unterschiedlichen künstlerischen Medien mit einem sich küssenden Paar (Abb. 1) auseinandergesetzt hat, zu Recht als



Abb. 3: Francesco Hayez, *Der Kuss*, 1859, Pinacoteca di Brera, Mailand

mögliche Inspirationsquelle für Klimts Monumentaliktone erwähnt.¹¹ Zwei Jahre vor Munch hatte der von Klimt verehrte und häufig rezipierte Franz von Stuck sein nicht minder bedeutendes Werk *Der Kuss der Sphinx* gemalt. Von den österreichischen Malern hat Klimt in ganz besonderem Maße Ferdinand Georg Waldmüller geschätzt, der sich 1858 dem körpersprachlichen Thema mit einem seiner spannungsreichsten Meisterwerke, *Belauschte Liebesleute* (Abb. 2), widmete. Im Jahr darauf malte der unter dem Einfluss von Antonio Canova stehende Romantiker Francesco Hayez die viel gerühmte Szene eines sich küssenden Liebespaares (Abb. 3). Bei allen diesen möglichen Einflüssen darf vor allem der französische Bildhauer Auguste Rodin nicht vergessen werden. Rodin, dessen Werke bereits auf der ersten Ausstellung der Wiener Secession 1898 zu sehen waren,¹² hatte am 7. Juni 1902 – auf dem Rückweg von seiner großen Ausstellung in Prag – Wien besucht und dabei Klimts *Beethovenfries* gesehen, von dem er überaus beeindruckt war.¹³ Auch im *Beethovenfries* (Abb. S. 141) und in ähnlicher Weise wenige Jahre zuvor im Fakultätsbild *Philosophie* (Abb. S. 117) hatte sich Klimt mit dem Thema bereits auseinandergesetzt. Gerade die Fakultätsbilder verdeutlichen Klimts intensive Auseinandersetzung mit der Kunst Rodins, vor allem mit dem zwischen 1880 und 1884 entstandenen und Dantes *Inferno* visualisierenden *Höllentor*. Für das *Liebespaar* kommt als Einfluss durchaus die Figurengruppe am linken Pilaster des *Höllentors* mit dem Kentaur und der ihm zugewandten jungen Frau in Betracht. Weitere für Klimts Komposition möglicherweise bedeutende Figuren Rodins sind das um 1884 geformte Paar *Das ewige Idol* und die fünf Jahre später entstandene Gruppe *Der ewige Frühling*. Es ist denkbar, dass Klimt aus den Schöpfungen Rodins seine eigene Lösung der idealisierten »ewigen« Liebe generierte. So wie Rodin sich selbst als Liebhaber in einem Großteil seiner Werke sah, war es Klimt ein Anliegen, sich in der männlichen Figur darzustellen. Allerdings ist sein Gesicht nahezu vollständig verdeckt, genauso wie bereits 1902 in der Szene der *Umarmung* im *Beethovenfries* (Abb. S. 141) und noch einmal in der *Erfüllung* (Abb. 6) des Materialfrieses für das Speisezimmer des

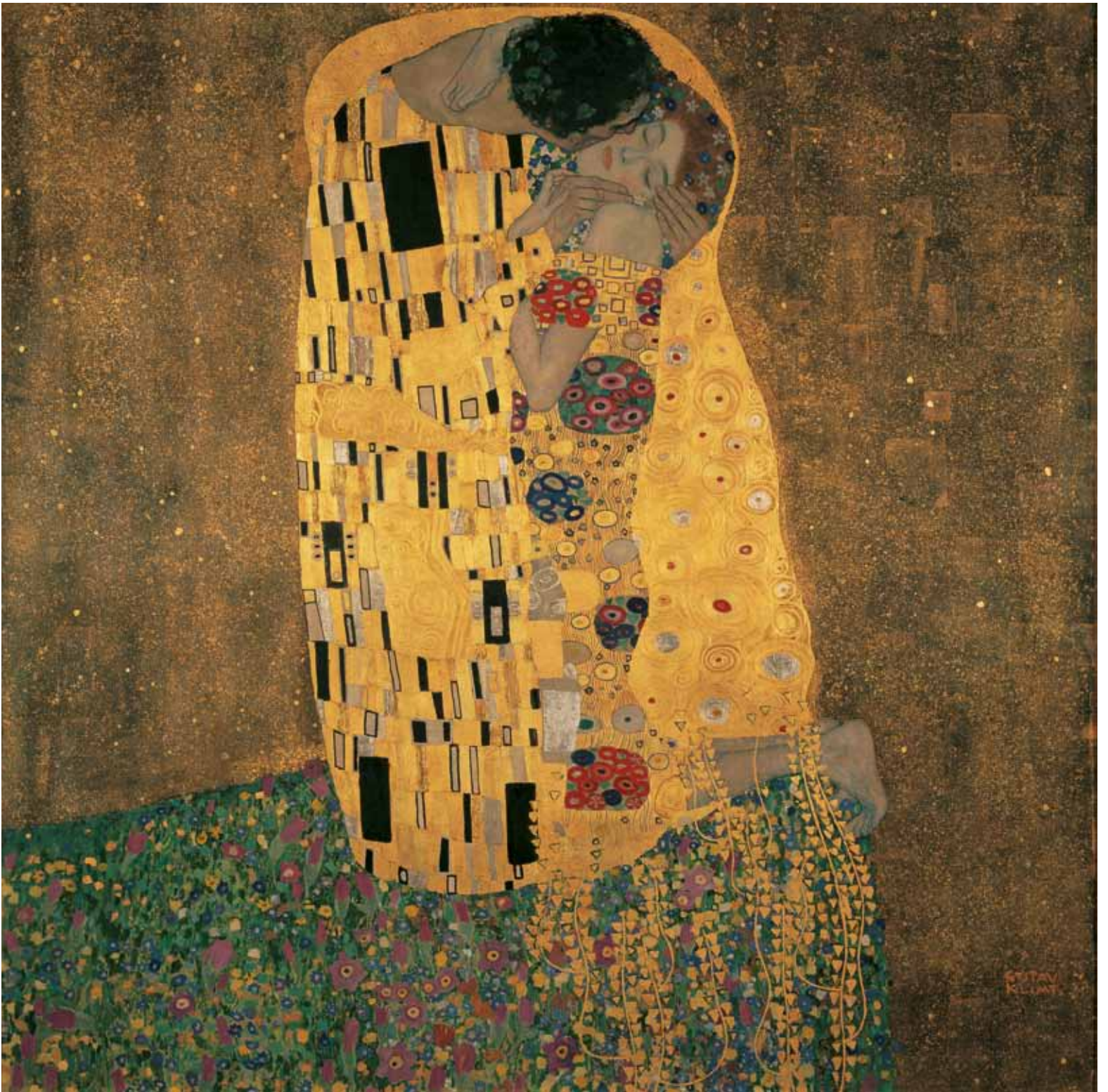


Abb. 4: Gustav Klimt, *Liebespaar* (Detail), 1908/09



Abb. 5: Gustav Klimt, *Liebespaar* (erster Zustand, Detail), 1908



Abb. 6: Gustav Klimt, *Erfüllung*, 1911
Werkzeichnung für den *Stocletfries*,
MAK, Wien

Palais Stoclet in Brüssel. Damit nicht genug, gab er durch den Efeukranz im Haar des Mannes der Darstellung ein antikes Gepräge. Erst Alice Strobl gelang es, auf Basis einer Skizze im Skizzenbuch von 1917 (Strobl III, Nr. 3165) eindeutig nachzuweisen, dass Klimt sich hier selbst verewigt hat, gemeinsam mit Emilie Flöge, deren Persönlichkeit der Künstler durch die roten Haare anonymisierte.¹⁴ Angesichts der nach wie vor herrschenden Ungewissheit über deren Verhältnis zueinander ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass Klimt hier nicht – wie etwa Rodin oder Munch – den Kuss an sich zum Thema gemacht hat. Er wollte nicht den erotischen Aspekt, Ekstase und Leidenschaft, im Vordergrund wissen, sondern die zärtliche Umarmung und gewissermaßen das Vorspiel für das ersehnte Erlebnis. Dafür spricht auch die vollständige Bekleidung des Paares. Klimt trägt seinen typischen bodenlangen Arbeitskittel, der nun vollkommen stilisiert und ornamentiert ist.

Lediglich der breite, den muskulösen Nacken des Künstlers freigebende Ausschnitt und die sich vor dem anonymen Goldgrund abhebende Silhouette des männlichen Körpers geben das Kleidungsstück als solches zu erkennen. Klimt hatte den Arbeitskittel vorwiegend am Attersee in der freien Natur an, während Emilie Flöge Reformkleider trug (Abb. 9).¹⁵ Die Ornamentik der Kleider gehorcht den Regeln der geschlechtsspezifischen Unterscheidung: Dem Mann sind bis auf wenige Ausnahmen rechteckige schwarze, goldene und silberne Flächen zugeordnet (Abb. 7), während sich das eng an den Körper anschmiegende Kleid der Frau aus kurvilinearen und ovalen Elementen sowie bunten Blumenstücken (Abb. 8) zusammensetzt. Die eingangs angesprochene Entrücktheit verdeutlicht auch die Isoliertheit der beiden Figuren, die, ähnlich dem Paar im *Beethovenfries*, in einer ganz »privaten« goldenen Aureole eingeschlossen, keinerlei Kontakt zum Betrachter herstellen. Sie gehören nur sich selbst und lassen damit den Schluss zu, dass Glück offenbar nur noch »jenseits der gesellschaftlichen Wirklichkeit« bestehen kann. Ähnlich wie im etwa zeitgleich begonnenen und in Litzlberg am Attersee entstandenen Bildnis der *Sonnenblume* (Abb. S. 195) entrückt Klimt die Protagonisten mithilfe einer Blumenwiese der Wirklichkeit. Klimt, der große Formenseher, verarbeitet im *Liebespaar* eine Erfahrung, die er im Zuge eines Besuchs der Hagenbundausststellung 1902 vor dem ebenso monumentalen Gemälde *Die Eismänner* (Belvedere, Wien) von Karl Mediz gemacht hat. So überraschend der Vergleich auch sein mag, ist es nicht von der Hand zu weisen, dass Klimts Wiesenzone Mediz' blumenüberwachener Klippe formal sehr ähnlich ist. Es mag ihn auch die sphärische Wirkung des zweidimensionalen Hintergrundes inspiriert haben, die das *Liebespaar* noch dramatischer der Wirklichkeit entrückt und keinen Bezug zum realen Raum mehr erlaubt. In sehr ähnlicher Weise hatte Klimt bereits den Hintergrund in seinem 1903 entstandenen Gemälde *Der goldene Ritter* (Abb. 10) ausgeführt. Dieselbe Hintergrundbeschaffenheit – eine Materialkombination aus Schlagmetall, einem Goldbronzegemisch, Blattgold und Ölfarben auf einer Grundierung aus Zinkweiß – weisen aber auch das 1907/08 entstandene Bildnis *Adele Bloch-Bauer I* (Abb. S. 199) und das nahezu zeitgleich gemalte Bild *Hoffnung II* (Abb. 11) auf.

Mit dem sich aus dem Grund aufbauenden blumenübersäten Thron könnte durchaus das Seeufer vor der Villa Oleaner in Kammerl am Attersee gemeint sein, zumal sich die bereits von den Bildern *Freundinnen* (Abb. S. 169) und *Wasserschlangen* (Abb. S. 174) her bekannten Algen im abhängenden, also wassernahen Bereich der Blumenwiese zeigen. Der sphärische goldene Hintergrund wäre demnach der glatte Spiegel des Attersees in der Morgen- oder Abendsonne, vor dem sich das Paar in liebevoller Weise einander zuwendet. In den Sommermonaten des Jahres 1907 waren sich Gustav Klimt und Emilie Flöge in Litzlberg am Attersee am nächsten gekommen. In diesem Sommer verbrachten sie ihre glücklichste Zeit. Dass sich Klimt in der Entstehungsphase des Gemäldes mit ersten Entwürfen für den Stocletfries auseinandersetzte und der schließlich ausgeführte Fries in vielfacher Hinsicht dem *Liebespaar* gleicht, unterstützt diese Interpretation des Themas.

Auch wenn auf den ersten Blick vielleicht nicht überzeugend, ist ein Vergleich von Klimts Meisterwerk mit Frederic Leightons *The Fisherman and the Syren: From a Ballad by Goethe* (Abb. 12) durchaus aufschlussreich.¹⁶ Leighton bezog sich in seinem zwischen 1856 und 1858 gemalten Werk nicht auf den Sirenenmythos im zwölften Gesang von Homers Odyssee, sondern nutzte Goethes lyrische Erzählung *Der Fischer* als Vorlage für sein wohl erotischstes Gemälde. Den Kritikern im pruden England versuchte er mit dem Hinweis auf Goethe im Titel und dem für ihn eher untypischen kleineren Bildformat zu entgehen. Dennoch vermerkte ein Rezensent in der *Saturday Review* 1858, dass dieses Bild »nicht ohne Grund wohl mancherorts Missfallen erregen wird«¹⁷. Selten hatte Leighton das Thema der Leidenschaft und der sexuellen Begierde so offen ausgetragen. Der bronzefarbene Jüngling ist der ihn innig umarmenden hellhäutigen Sirene, die ihren Körper fest an den seinen presst, vollkommen ausgeliefert und gleitet langsam hinab ins tödliche Nass. Das Besondere des Gemäldes ist die körperliche Zuwendung der beiden Häupter und die Darstellung des spannenden Moments unmittelbar vor dem ersehnten verführerischen und das Schicksal des Fischers besiegelnden Kuss. Dasselbe Motiv prägt auch Gustav Klimts Monumentalikon. Wie bereits erwähnt wird allerdings nicht der Akt des Kusses selbst, sondern vielmehr und in ganz besonderem Maße der Moment davor thematisiert. Im Gegensatz zu Leighton hatte Klimt genau 50 Jahre später die Möglichkeit, sich selbst mit seinem Lebensmenschen Emilie Flöge darzustellen, und griff dabei in manchen Haltungen und Posen sowie im Inkarnat auf Leightons südländischen Fischer und die Sirene zurück. Wenn man sich dann noch vergegenwärtigt, dass Klimts *Liebespaar* sich auf einem blumigen Wiesenstück am Seeufer umarmt, und dann die Algen an den Beinen der Geliebten in den entsprechenden Zusammenhang bringt, ist der Weg zu Leightons Sirene nicht mehr besonders weit. AW



Abb. 7: Gustav Klimt, *Liebespaar* (Detail aus dem Mantel des Mannes), 1908/09



Abb. 8: Gustav Klimt, *Liebespaar* (Detail aus dem Mantel der Frau), 1908/09

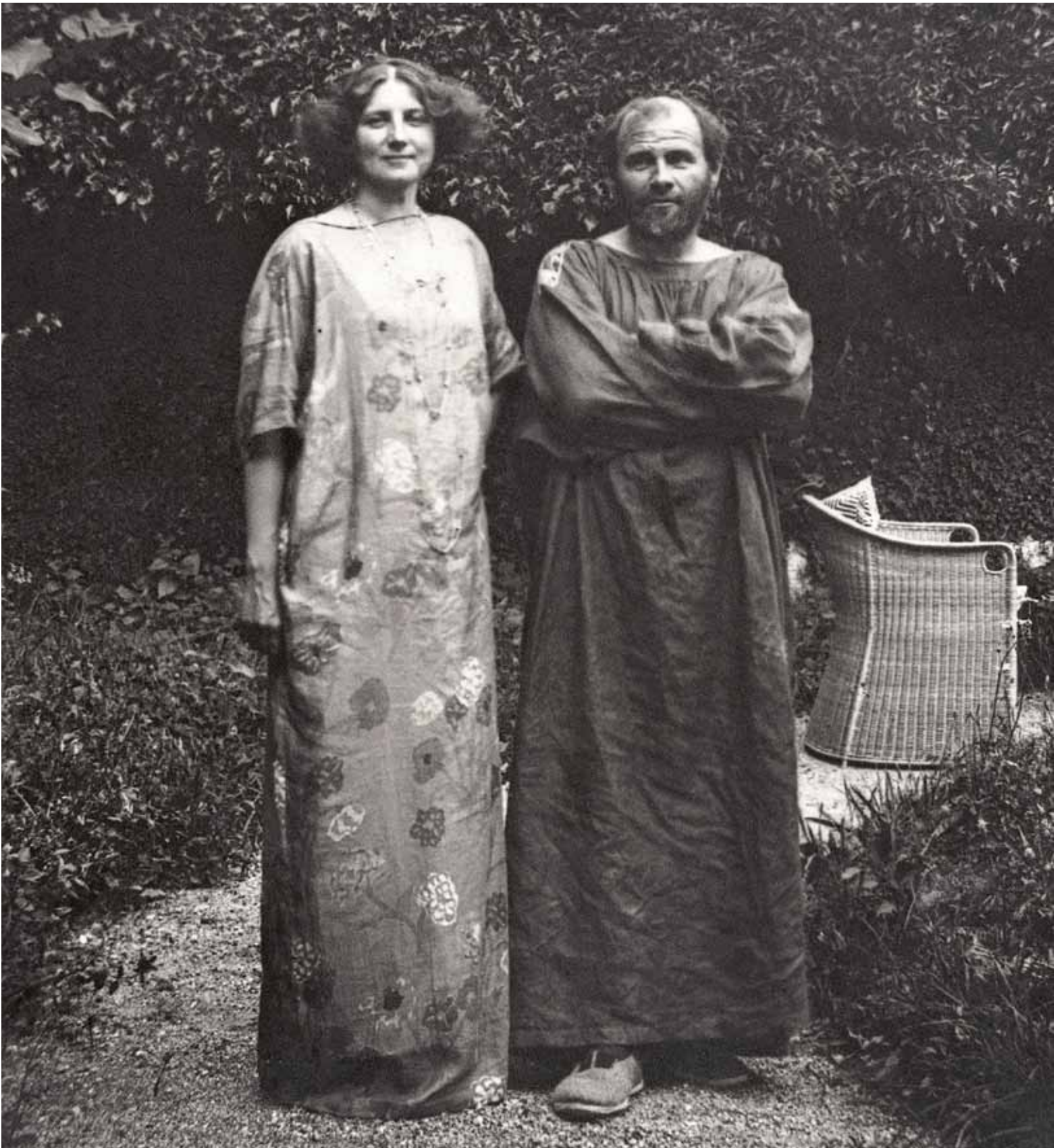


Abb. 9: Gustav Klimt und Emilie Flöge vor der Villa Oleander in Kammerl am Attersee (Detail), 1910, Privatbesitz

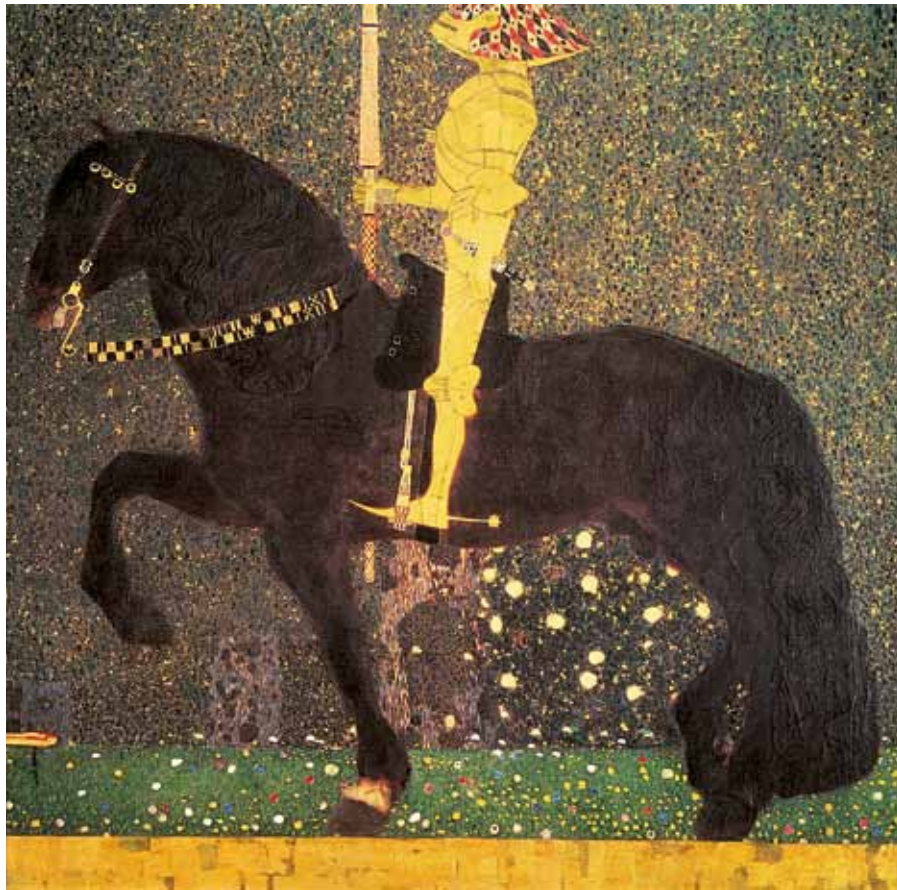


Abb. 10: Gustav Klimt, *Der goldene Ritter*, 1903, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya



Abb. 11: Gustav Klimt, *Hoffnung II*, 1907/08, Museum of Modern Art, New York



Abb. 12: Frederic Leighton, *The Fisherman and the Syren: From a Ballad by Goethe*, 1856–1858, Privatbesitz

- 1 Vgl. Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2008/09), München 2008.
- 2 Gemeinsam mit Klimts *Liebespaar* wurden noch das Gemälde *Interieur aus dem k. k. Finanzministerium* von Carl Moll (K 5000,–) und Franz Metzners noch in Marmor auszuführendes Relief *Der Tanz* (K 4000,–) erworben. Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Akt 32554/08.
- 3 Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Akt 32554/08.
- 4 Berta Zuckerkandl, »Ankauf von Klimt-Werken durch Staat und Land«, in: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 4. August 1908, S. 3.
- 5 Die Anweisung der ersten Rate sollte unmittelbar nach Auslieferung des Gemäldes erfolgen, die zweite am Beginn des Folgejahrs ausbezahlt werden.
- 6 Brief von Gustav Klimt an Ministerialsekretär Max von Millenkovich-Morold vom 16. Juli 1908, Österreichisches Staatsarchiv, Wien
- 7 Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Legatur Zl. 32554/08 vom 29. Juni 1909.
- 8 Akt (ohne Zahl) aus dem Archiv des Belvedere, Wien, in dem der Empfang des Gemäldes *Liebespaar* (Nr. 912) bestätigt wird.
- 9 Schreiben an das Sekretariat der Kunstschau 1908, Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Akt 32554/08.
- 10 Gemäß einem Schreiben des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht an die Direktion der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt vom 22. September 1908 war das Gemälde *Liebespaar* »[n]ach Herstellung der Reproduktionen, welche unmittelbar an das Ministerium für Kultus und Unterricht zu leiten sind [...] an die Akademie der bildenden Künste in Wien (Kustos Gerisch) abzugeben«. Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Akt Z. 598/1-XXIc/768.
- 11 Vgl. Hans Bisanz, »Zur Bildidee Der Kuss – Gustav Klimt und Edvard Munch«, in: Tobias G. Natter/Gerbert Frodl (Hg.), *Klimt und die Frauen* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2000/01), Wien 2000, S. 226–234.
- 12 Vgl. Agnes Husslein-Arco/Stephan Kojan (Hg.), *Rodin und Wien* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2010/11), München 2010.
- 13 Vgl. dazu die ausführliche Bearbeitung dieses Themas von Renée Price, »The Kiss: Gustav Klimt and Auguste Rodin«, in: dies. (Hg.), *Gustav Klimt – the Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections* (Ausst.-Kat. Neue Galerie, New York 2007/08), New York 2007, S. 233–251.
- 14 Alice Strobl, »Das Skizzenbuch von 1917«, in: dies., *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. III, 1912–1918, Salzburg 1984, S. 241.
- 15 Vgl. dazu die zahlreichen Fotos, die den Künstler vorwiegend am Attersee im Arbeitskittel zeigen, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt & Emilie Flöge – Fotografien*, München 2012.
- 16 Vgl. Alfred Weidinger, »Gedanken über die Gebrüder Klimt und die viktorianische Malerei«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Schlafende Schönheit. Meisterwerke viktorianischer Malerei aus dem Museo de Arte de Ponce* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2010), Wien 2010, S. 113–124.
- 17 *Saturday Review*, 15. Mai 1858, S. 500.

Sitzender Akt, 1909/10
Bleistift, 56,5 x 37,1 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23531

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. xx, 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 1955.



Die dargestellte Dame konnte von Susanna Partsch mit großer Wahrscheinlichkeit als Hilde Roth identifiziert werden, die viele Jahre für Klimt Modell stand.¹ Das blasse Gesicht von einer dicken schwarzen Federboa und einem weiten Hut verdeckt, stellt sie hier den Typus der mondänen Frau dar, den Klimt zur selben Zeit mehrfach variierte (Abb. 1). *Dame mit Hut und Federboa* ist eines der frühesten Werke, in denen Klimt die Erlebnisse seiner Reise nach Paris und Spanien im Herbst 1909 verarbeitete. Unter dem Eindruck einerseits von Henri Matisse und den Fauves in Paris und andererseits vom gerade erst wiederentdeckten El Greco in Toledo hatte Klimt von der »Goldenen Periode« Abschied genommen und sich einem neuen Kolorismus zugewandt: »Aus ist's mit den Quadratern, naturalistisch ist Trumpf.«² Starke Farbkontraste bestimmen von nun an seine Malerei, in *Dame mit Hut und Federboa* sind es vor allem der kobaltblaue Hut, die orangefarbenen Haare und die aus dem Hintergrund hervorblitzenden roten, gelben und blauen Farbsprenkel vor dem dunklen Hintergrund und dem weißen Gesicht. Diese mit expressivem Pinselstrich im Hintergrund aufleuchtenden Farbakzente wurden von Erhard Stöbe und John Collins als asiatische Figuren auf einer Kommode identifiziert. Das Bild wäre damit auch das erste, in dem Klimt seine kleine Sammlung ostasiatischer Kunstgegenstände in die Gestaltung des Hintergrundes miteinbezog.³ In seinen späten Damenbildnissen gestaltete Klimt oft den gesamten Hintergrund wie eine bunte Wandtapete mit ostasiatischen Motiven. MF

- 1 Susanna Partsch, »Emilie, Adele, Mizzi und Hilde«, in: Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München u. a. 2007, S. 191–201.
- 2 Carl Moll auf einer gemeinsam mit Gustav Klimt verfassten Postkarte an Josef Hoffmann aus Toledo vom 28. Oktober 1909, abgebildet in Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild*, Wien 1992, S. 253.
- 3 Erhard Stöbe, »Die Rückkehr eines Bildtitels. Die Restaurierung von Klimts »Der violette Hut««, in: *Belvedere*, 1. Jg., 1995, S. 70–73. John Collins, »Woman with a Hat and Feather Boa«, in: Colin B. Bailey (Hg.), *Gustav Klimt. Modernism in the Making* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa 2001), New York 2001, S. 121; Verena Träger, »Klimt als Sammler«, in: Tobias G. Natter/Franz Smola/Peter Weinhäupl (Hg.), *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke* (Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien 2012), Wien 2012, S. 108–125.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Der schwarze Federhut*, 1910, Privatbesitz

Dame mit Hut und Federboa, 1909
 Öl auf Leinwand, 69 x 55 cm
 Sign. M. l.: Gustav | KLIMT
 Privatbesitz

Provenienz: Georg (und Hermine) Lasus, Wien. – Galerie St. Lukas, Wien (November 1939). – Barth von Wehrenalp, Wien. – Österreichische Galerie, Wien (Inv.-Nr. 4415, 1950 durch Tausch mit dem Kunsthändler Herbert Barth von Wehrenalp, Wien, erworben). – 2001 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGBl I Nr. 181/1998 an die Erben nach Hermine Lasus.
 Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 161. – WSW, Nr. 203.



75

1908 zogen Gustav Klimt und die Familie Flöge nach Kammerl am Attersee (Gemeinde Schörfling) in die Villa Oleander, wo sie die Sommer bis 1912 verbringen sollten. Welche Gründe für die Übersiedlung ausschlaggebend waren, konnte bis heute nicht genau festgestellt werden. Ein Grund für die Verlegung des Aufenthaltsortes in ein etwas abgelegenes Sommerhaus könnte in der Zunahme des Fremdenverkehrs im landschaftlich besonders attraktiven Litzberggebiet zu finden sein. Die Villa Oleander war 1879 von der damaligen Besitzerin des Schlosses Kammer, der letzten Gräfin Khevenhüller, als »billiges Sommerfrischenhaus« errichtet und mit Möbeln aus dem Schloss ausgestattet worden. Sie wurde mit Hausmeister, Garten, Bootshaus und Ruderboot alljährlich die Sommermonate über vermietet. In Wien wohnte Klimt bei seiner Mutter und seinen Schwestern in einer bescheidenen Wohnung in der Westbahnstraße. Wenn Emilie Flöge mit ihren Verwandten schon vor Klimt an den Attersee gereist war, versuchte er, zu seinem Geburtstag am 14. Juli im Salzkammergut zu sein. Innerhalb von fünf Stunden war er von Wien aus mit der Eisenbahn in Vöcklabruck und fuhr, falls er keinen Anschluss nach Kammer mehr hatte, mit einem gesandten Wagen weiter an den Attersee. Die in Kammerl ganz andere topografische Situation stellte eine neue Herausforderung für den Künstler dar. Die relativ flache, nur leicht geböschte Landzunge in Litzberg, auf der sich der Brauhof und der Mayr-Hof befanden und in dessen unmittelbarer Umgebung knapp 30 Landschaftsgemälde entstanden, weicht in Kammerl einem schma-



Abb. 1: Seewalchen und Kammer am Attersee, 1907, rechts unten im Vordergrund an der Straße die Villa Oleander mit dem Bootshaus am See, im Mittelgrund Schloss Kammer und dahinter Seewalchen mit dem von Klimt im Bild *Wasserschloss* gemalten Kirchturm

Schloss Kammer am Attersee III, 1909/10

Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm

Sign. M. r.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4318, 1936 Widmung von Ferdinand Bloch-Bauer (Zl. 41/1949)

Provenienz: (Adele und) Ferdinand Bloch-Bauer, Wien.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 171. – WSW, Nr. 201.



76



Abb. 2: Gustav Klimt, *Wasserschloss*, 1908, Národní Galerie, Prag

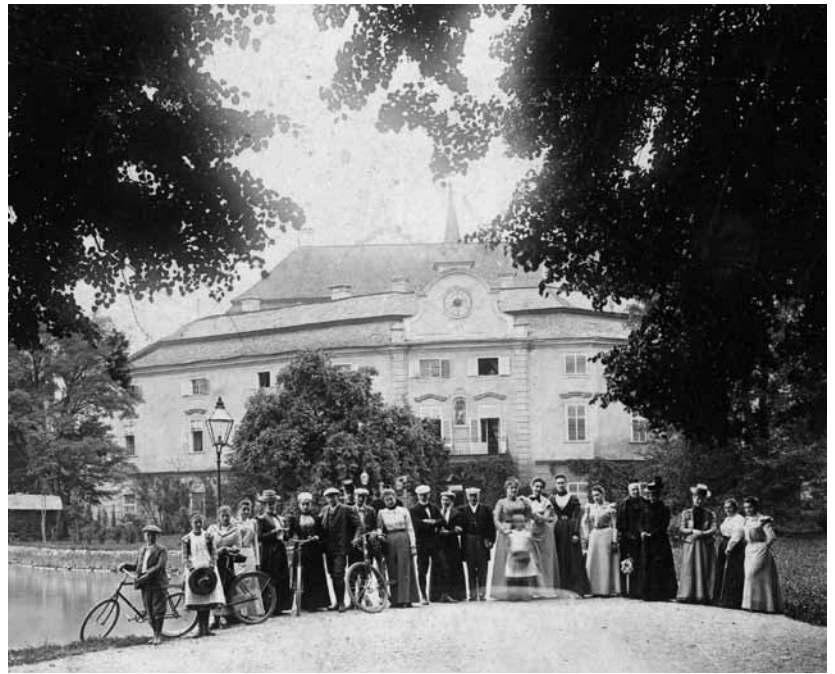


Abb. 3: Schloss Kammer, um 1900, Fotografie, Privatbesitz

len Uferstreifen. Schon nach wenigen Metern beginnt eine steile Hanglage. So wie die Bilder aus Litzberg, in denen Klimt die Landschaft darstellte, wie er sie sah, zeigen die Landschaftsbilder der Kammerlperiode wiederum einen ganz eigenwilligen, eben nur in Kammerl möglichen Charakter. Die mit Klimts jeweiligen Aufenthaltsorten wechselnden Landschaften wirkten sich sehr entscheidend auf die Kompositionen seiner Gemälde aus. Gegenüber dem Bootshaus der Villa Oleander in Kammerl (Abb. 1) liegt die mächtige kubische Fassade des im 13. Jahrhundert errichteten Schlosses Kammer (Abb. 3).¹ Von Klimt existieren vier Darstellungen des Schlosses Kammer, die den Übergang zum Schaffen der Spätzeit bilden. Das erste Bild dieser Werkgruppe ist das Gemälde *Wasserschloss* (Abb. 2), das im Sommer 1908 entstand. Beide Bilder wurden erstmals im Sommer 1909 auf der Internationalen Kunstschau in Wien gezeigt. Klimt malte das Bild auf der Sonnenterrasse des Bootshauses der Villa Oleander. Nur von diesem Standort aus war es möglich, die Bildmotive in der gemalten Konstellation vorzufinden. Klimt blickte über die weite Fläche des Attersees auf das durch das diffuse und schattenlose Licht nahezu bildflächenparallel wirkende Schloss Kammer, das selbst wie ein Naturprodukt aus dem umgebenden Grün zu wachsen scheint. Die Fassade, vertikal unterbrochen von den hohen Pyramidenpappeln, spiegelt sich in der glatten Wasseroberfläche des Sees, ebenso der markante Kirchturm von Seewalchen. Niemand kann erahnen, dass sich zwischen Schloss und Kirchturm eine Seefläche befindet, die eine Raumtiefe von etwa 800 m hat. Die konturlos ineinandergleitenden Grünbereiche diesseits und jenseits der Wasserfläche sowie die sich überschneidenden Bildmotive unterstützen diese Enträumlichung. Klimt verkürzte zudem die Distanz zwischen Schloss und Kirche erheblich. Die Kirche erscheint dem Betrachter dadurch bedeutend näher, als es tatsächlich der Fall ist. Klimts Arbeit mit dem Sucher unterstützte diese Enträumlichungstendenz. Eine Korrespondenzkarte mit der Ansicht von Schloss Kammer (Abb. 1), die Klimt an seine Mutter nach Wien adressierte, zeigt die tatsächliche Raumsituation. Mit allen drei Medien – dem freien Auge, dem Opernglas und dem Fernrohr – filetierte Klimt vom Bootshaus der Villa Oleander aus die Landschaft in Raumzonen (Bootshaus, Schloss Kammer und Seewalchener Kirchturm) und vereinigte sie nach jeweils unterschiedlicher optischer Bewertung (nah und fern) in einem neuen Raumgefüge. Das Fehlen bzw. das sehr hohe Ansetzen des Horizonts ermöglichte im Zusammenspiel mit Schattenlosigkeit, Bildflächenparallelität, Silhouettenform und kleinteiliger Farbtextur ein Höchstmaß an flächenhafter Wirkung bei Aufrechterhaltung der realistisch-illusionistischen Bildauffassung. In einer Karte vom August 1915 an seine Schwester Hermine gab Klimt selbst einen Hinweis auf die von ihm verwendeten Hilfsmittel: »Operngucker vergessen – brauche notwendig.«²

Bei den zwei folgenden, 1909 und 1910 entstandenen Schlossbildern handelt es sich nicht mehr um Auseinandersetzungen mit mehreren Baukomplexen in einer optisch inszenierten Landschaft, sondern vielmehr um Versuche, drei Grundelemente – Wasser, Vegetation und Bauwerk – bildkünstlerisch zu integrieren. Ähnliche Versuche zur Gestaltung eines solchen Dreiklangs begegnen auch in späteren Gemälden – mit anderen Motiven. Wie in den Schwesterbildern *Wasserschloss* und *Schloss Kammer am Attersee IV* (Abb. 4) befindet sich das Schloss in *Schloss Kammer am Attersee III* – vom Betrachter aus gesehen – auf dem gegenüberliegenden Seeufer. Ebenso erlaubte sich Klimt keine



Abb. 4: Gustav Klimt, *Schloss Kammer am Attersee IV*, 1909/10, Privatbesitz

Freiheiten in der Wiedergabe der architektonischen Situation, vielmehr brachte er seine Motive oftmals mit fotografischer Präzision auf die Leinwand. Somit lassen sich die Orte der Entstehung seiner Bilder heute noch exakt bestimmen. Das streng symmetrisch-orthogonale Bildkonzept wird lediglich durch die perspektivisch verkürzte Dachschräge des südlichen Anbaus, der die Hauptfront des Schlosses Kammer etwas verdeckt, beeinträchtigt. Das Ornament- und Blattgewirr der Baumkronen, das Klimt geschickt vor klärende Mauergrenzen setzte, erschwert es, den Baukörper in seiner Gesamtheit zu begreifen. Er bleibt für den Betrachter ein Architekturfragment. Interessant ist aber, dass Klimt nicht so weit ging, auch die Dachpartie des Altschlusses im linken oberen Bildbereich vegetabil zu überdecken. Er setzt an diese Stelle, auffällig genug, seinen bekannten und klärenden Himmelsdurchblick. AW

- 1 Schloss Kammer wird 1260 erstmals urkundlich erwähnt. Der mächtige zentrale Baukörper ist mit großer Sicherheit die Burg Chamer aus dem 13. Jahrhundert, die seitlichen Anbauten stammen aus verschiedenen Epochen zwischen 1607 und 1909.
- 2 Korrespondenzkarte von Gustav Klimt an seine Schwester Hermine vom August 1915, Privatbesitz.

Kurze Zeit nach der Vollendung des Porträts einer älteren Frau 1909 begann Gustav Klimt eine in einen weiten Umhang gehüllte Mutter mit ihren beiden Kindern zu malen. Die deutliche Differenzierung von hell-modellierten Hautpartien und homogen-dunkler Farbbehandlung des überwiegenden Teils der Restfläche des Gemäldes erwies sich als wegweisend für spätere Bildkompositionen von Egon Schiele (Abb. 1). In Bezug auf das dunkle Kolorit griff Klimt auf die von ihm in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts vornehmlich in den Porträts (etwa der *Sonja Knips*) eingesetzten bildbestimmenden rot-braunen Farblasuren zurück. Die strenge Farbabgrenzung des konturlos mit dem dunklen Hintergrund verschmelzenden Umhangs zu den hellen, aus gelben, blauen und rosafarbenen Pinselstrichen zusammengesetzten Gesichtern veranschaulicht ein bedeutendes Kompositionsprinzip Klimts, das unter anderem in dem nahezu zeitgleich entstandenen Bildnis der goldenen *Adele Bloch-Bauer* (Abb. S. 199) zur Anwendung kommt. Dabei ging es Klimt um die Ikonen eigene Akzentuierung der plastisch wirkenden Hautpartien, die sich entweder von den Metallflächen oder von den flächenhaft gemalten Kleidern und dem bildflächenparallelen Hintergrund abheben. Wie wir aufgrund von Infrarotaufnahmen des Meisterwerks *Familie* wissen, hat Klimt vorerst nur die drei Gesichter auf der mit Halbölgrund vorbehandelten Leinwand skizziert und ausgeführt. Erst im nächsten Arbeitsschritt wurde die verbleibende Fläche mit Farblasuren behandelt und dabei ein Teil des Gesichts der Mutter abgedeckt. Die erwähnte Infrarotaufnahme des Gemäldes lässt zudem in dem farblich vom Hintergrund abgesetzten hochblonden Feld hinter der Mutter Fensterrahmen erkennen, und das vom Betrachter aus links am Bildrand wahrzunehmende Möbel ist wohl als ein Schrank mit Glasflächen zu definieren. Dass Gustav Klimt mit dem Gemälde auf Maria Zimmermann mit den beiden von ihm stammenden Söhnen Gustav und Otto anspielt, kann nur vermutet werden. AW



Abb. 1: Egon Schiele, *Mutter mit zwei Kindern*, 1915, Belvedere, Wien



Abb. 2: Gustav Klimt, Studie zu *Familie*, um 1909, Privatbesitz

Mutter mit zwei Kindern (Familie), 1909/10

Öl auf Leinwand, 90 x 90 cm

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 10501, 2012 Legat Peter Parzer, Wien (Zl. 8/2012)

Provenienz: Oberbaurat Dipl.-Ing. Heinrich Mayer, Wien (erworben 1914). – Helene Mayer (Witwe von Heinrich Mayer), Wien. – Richard Parzer (Neffe von Heinrich Mayer), Wien. – Dkfm. Peter Parzer (Sohn von Richard Parzer), Wien.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 163. – WSW, Nr. 199.



Während der beiden letzten Sommeraufenthalte in Kammerl am Attersee, 1911 und 1912, entstanden fünf Werke, die den eigentlichen Beginn von Klimts Spätwerk markieren. Die Gemälde *Bauernhaus in Buchberg* und *Apfelbaum I* (Abb. S. 253) bilden gewissermaßen die Übergangsphase zu den folgenden Landschaftsgemälden, in denen sich eine Synthese von grafisch-linearer und malerisch-flächiger Landschaftsauflösung anbahnt. Wie im ein Jahr später entstandenen Bild *Allee zum Schloss Kammer* (Abb. S. 249) tritt im Gemälde eines inzwischen abgebrochenen Bauernhauses in Buchberg am Attersee durch die allseitig vegetabile Umrahmung des Gebäudes und den dadurch hervorgerufenen Hell-Dunkel-Kontrast eine Blickfeldreduzierung auf, die hin zum dem Betrachter gegenübergestellten Holzgebäude führt. Anders als in der perspektivischen Anlage der Schlossallee, die eine große räumliche Distanz zwischen dem Betrachter und der Eingangsfassade vermittelt, ist es beim erheblich näher gelegenen Bauernhaus nicht der durch die perspektivische Situierung der Obstbäume erreichte räumliche Tiefenzug, der den Betrachter zum Bauernhaus führt: Vielmehr ist dafür ebenjene vegetabile Umrahmung des Bildmotivs an sich verantwortlich, die einerseits durch ihre differenzierte Farbbehandlung und andererseits durch jenen strengen Kontrast charakterisiert wird, der aus den unterschiedlichen Ornamentstrukturen der parallelen Vertikalen der Holzbretter und des neopointillistischen Farbrasters resultiert. Neben den wenigen Bäumen, die sich – der Perspektive entsprechend – zum Hintergrund hin verkleinern, und der in Verkürzung dargestellten linken Seite des Bauernhauses findet sich auch ein verhaltenes Raumvolumen innerhalb des dichten vegetabilen Ornamentgefüges der Baumkrone. Abgesehen vom mächtigen Baum im rechten Bildvordergrund erscheinen die etwas helleren grau-blauen Farbinseln, die sich aus flächigen Pinselstrichen zusammensetzen, dem Betrachter am nächsten. Sie verdecken teilweise die zahlreichen knorrigen Äste des Apfelbaums und erzeugen durch Überschneidungen ein räumliches Hintereinander. Der Komposition liegt eine symmetrische Gliederung zugrunde. Der ruhige und völlig ausgewogene harmonische Mittelteil wird auf der einen Seite vom mächtigen, nahezu monochromen Baumstamm flankiert, dem auf der gegenüberliegenden Seite das stark verdichtete, auch farblich belebte Raumgefüge antwortet. Besonders hingewiesen sei auf das kräftig gelbe Blumengebilde am rechten Bildrand. AW

Bauernhaus in Buchberg, 1911

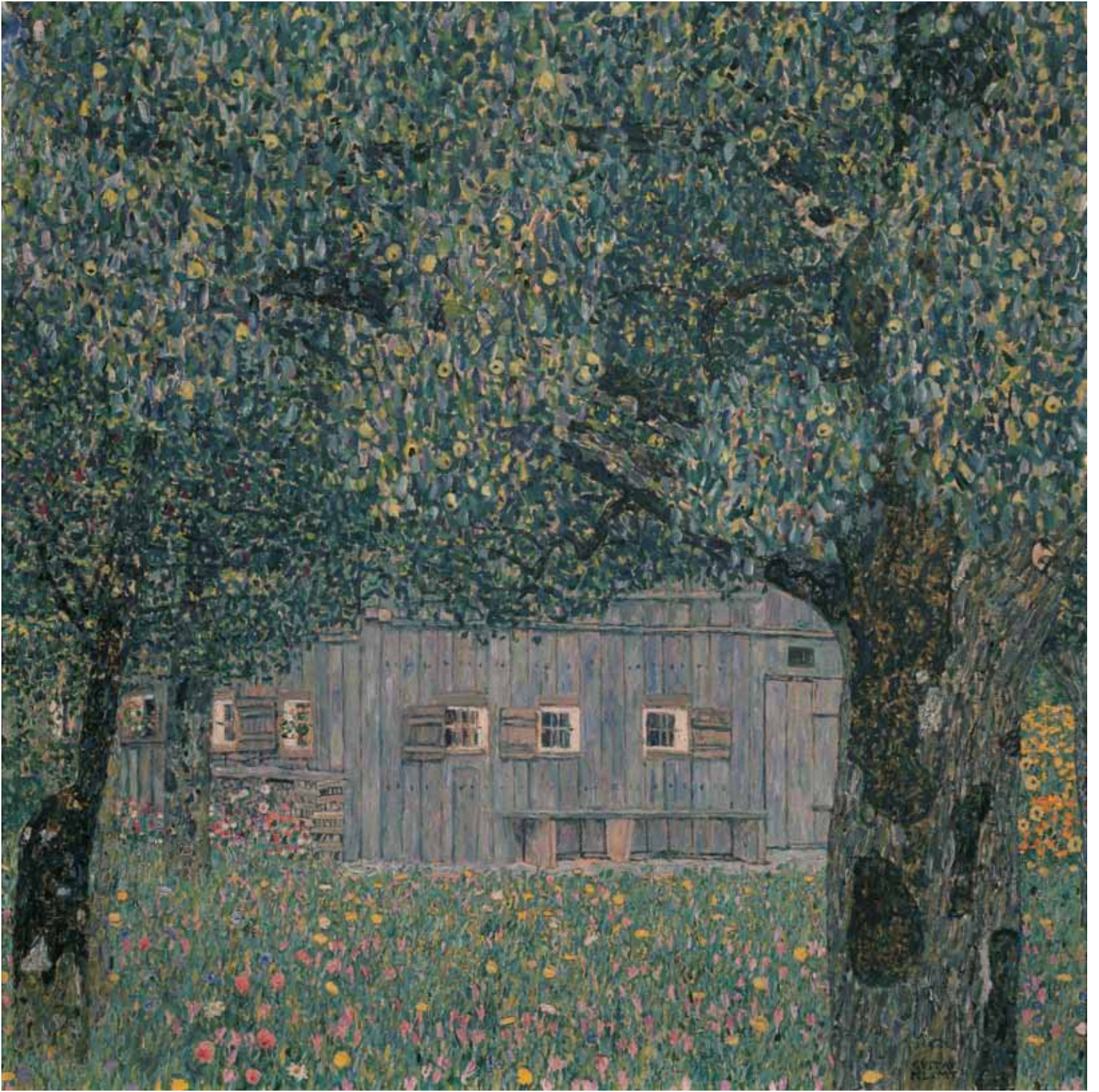
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm

Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1370, 1912 Ankauf von der Galerie H. O. Miethke, Wien, um K 9000,- (Zl. 506/1912)

Provenienz: Galerie H. O. Miethke, Wien.

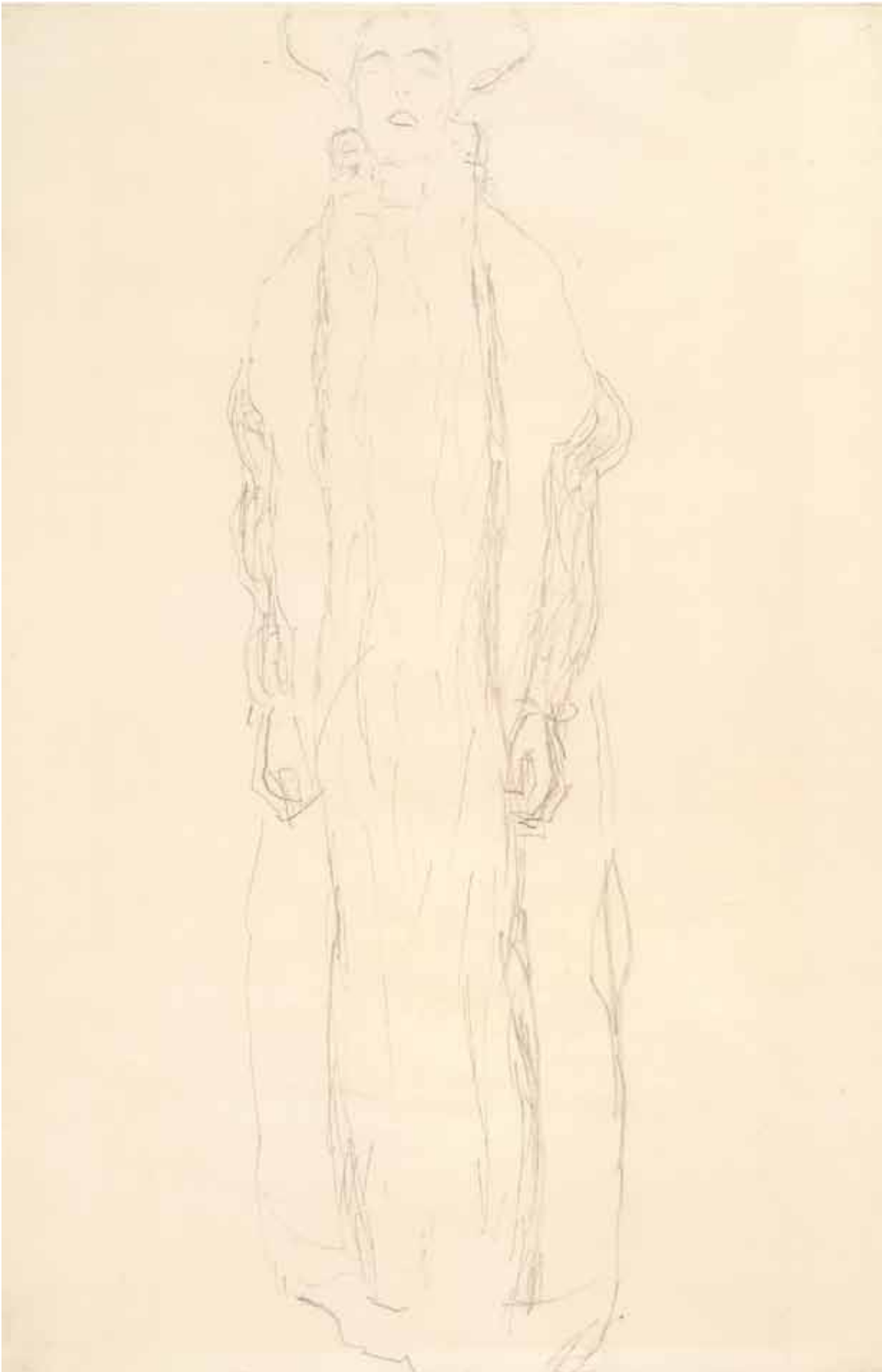
Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 173. – WSW, Nr. 204.



78

Stehende mit herabhängenden Armen, 1911
Studie für *Adele Bloch-Bauer II*
Bleistift, 56,7 x 36,5 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23542

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2053, 1920 Widmung aus dem Nachlass Ministerialrat Egon Zweigs (Zl. 159/1920). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl II, Nr. 2102.



79

Das zweite Bildnis der Adele Bloch-Bauer markiert eine weitere Stilwende innerhalb von Gustav Klimts Frauenporträts. War das erste Bild einer der Höhepunkte von Klimts »Goldener Periode«, zeichnet sich das zweite durch einen ungewohnt freien Farbauftrag und ein gänzlich anderes Ornamentverständnis aus. Aber auch die Komposition hat sich grundlegend geändert, denn von nun an bestimmen stehende Modelle Klimts Porträtkonzept. Die neue Farbpalette zeigt deutliche Spuren der Rezeption der Fauves, die auf der Internationalen Kunstschau in Wien 1909 zu sehen waren, und scheint zudem von Klimts Erfahrungen in Galerien während seiner im Oktober desselben Jahres unternommenen Parisreise beeinflusst. In den Landschaftsgemälden äußert sich dieses Farberlebnis bereits zu einem etwas früheren Zeitpunkt, im Genre des Porträts zum ersten Mal im Bildnis *Adele Bloch-Bauer II*.



Abb. 1: Henri Matisse, *Harmonie rouge*, 1908, Eremitage, St. Petersburg



Abb. 2: Henri Matisse, *La fille aux yeux verts*, 1908, San Francisco Museum of Modern Art

Adele Bloch-Bauer II, 1912
 Öl auf Leinwand, 190 x 120 cm
 Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT
 Privatbesitz

Provenienz: (Adele und) Ferdinand Bloch-Bauer, Wien (vom Künstler erworben). – Österreichische Galerie, Wien (Inv.-Nr. 4210, 1943 erworben). – 2006 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGG I Nr. 181/1998 an die Erben nach Ferdinand Bloch-Bauer.
 Studien: Strobl II, Nr. 1911–1912, 2074–2112.
 Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 177. – WSW, Nr. 208.



80



Abb. 3: Adele Bloch-Bauer in einem Kleid der Wiener Werkstätte, um 1910

Aus den Studien für dieses Gemälde (Abb. S. 229) geht hervor, dass Klimt Adele von Anfang an stehend darstellen wollte. Wie schon in ihrem ersten Bildnis trägt sie ein raffiniertes, unter der Brust gegürtetes, bodenlanges Kleid. Ihren Kopf ziert ein dunkler Hut, der ihr wohlgerundetes Gesicht deutlich in Erscheinung bringt. Der nahezu bodenlange, mit breiten Borten gesäumte Schal fasst die Figur in eine gewellte Umrisslinie, wodurch die natürliche Körperform verunklärt wird. Die strenge Dreieckskomposition des ersten Bildnisses wird durch die geschlossene Form der kurvilinearen Silhouette ersetzt.

In den um 1912 entstandenen Porträts wird der Hintergrund immer dichter und lebendiger; in gleichem Maße wird Klimts Handschrift malerischer und bewegter: Dieses Phänomen veranschaulichen auch seine in diesem Zeitabschnitt entstandenen Atterseelandschaften wie *Bauerngarten mit Kreuzifix* (WSW, Nr. 210) und *Rosengarten* (WSW, Nr. 211). Die fauvistischen Bildnisse *Eugenia (Mäda) Primavesi* (1913/14, WSW, Nr. 218), *Friederike Maria Beer* (1916, Abb. 3) und das Bildnis Ria Munks, *Die Tänzerin* (1916–18, WSW, Nr. 238), zählen in diesem Zusammenhang zu den absoluten Höhepunkten in Klimts letzter, mit *Adele Bloch-Bauer II* begonnener Schaffensphase, in welcher sich der Hintergrund zur Projektionsfläche buntfarbiger, überbordender Dekorationen wandelt. Angesichts der Ausführung des Hintergrunds in diesem Bildnis ist man nicht zu Unrecht versucht, an Matisse zu denken, der mit dem 1908 entstandenen Gemälde *Harmonie rouge* (Abb. 1) seinem Ziel der vollkommenen Reduktion und der Synthese von Linie, Farbe und Fläche bereits sehr nahegekommen war. Wie Klimt organisierte auch Matisse den Bildraum mittels einer flächigen Anordnung. Gerade Klimts *Adele Bloch-Bauer II* zeigt, dass in den Bildern des Künstlers die Farbe durch ihren flächig-dekorativen und ornamental Einsatz sowie durch die Auslassung ihrer räumlichen Gestaltungsmöglichkeiten nahezu autonom wird. Durch die Verwendung geradezu fauvistischer Verfahren schuf Klimt eine Bildwelt, in der dem Gegenstand nicht mehr Bedeutung beigemessen wird als dem Raum zwischen den Gegenständen.¹ Die räumlichen Beziehungen zwischen den Objekten treten in den Hintergrund, sie werden aufgelöst, allerdings nicht vollkommen negiert. Wie im ersten Porträt der *Adele Bloch-Bauer* bleibt das Ornament das dominierende Element, die präzise komponierten und ausgeführten geometrischen Muster werden nun von weicheren



Abb. 3: Gustav Klimt, *Friederike Maria Beer*, 1916, Tel Aviv Museum of Art, Israel

floralen und figürlichen Motiven abgelöst. Im oberen Bereich hinter dem Kopf stellt Klimt ein Feld mit chinesischen Figuren dar. Die von rechts nach links reitenden Krieger erzeugen eine Gegenbewegung zum nach rechts verschobenen Quadrat in der mittleren Bildzone. Asiatische Motive, deren Vorbilder vielleicht Klimts eigener kleiner Sammlung entstammten, finden sich von nun an immer öfter in seinen Frauenporträts und werden zu einem wichtigen Bestandteil seiner Bildnisse. Den Hintergrund gestaltet Klimt mit – als Kontrast zum auf einer imaginären Mittellinie positionierten Modell – asymmetrisch angeordneten orthogonalen Farb- und Ornamentfeldern. Es scheint, als hätte er während seines Parisaufenthalts das 1908 gemalte Porträt *La fille aux yeux verts* (Abb. 2) von Matisse gesehen und rezipiert. Adeles Füße treten nicht aus den Umrissen ihres Kleides hervor. Es fehlt das klärende Standmotiv. Wie in ihrem ersten Bildnis wirkt Adele Bloch-Bauer dadurch entrückt und aus jedem bestimmbareren Raumgefüge herausgelöst. Auch wenn Klimt in seinen letzten Lebensjahren verkündete, dass er die heranwachsende Künstlergeneration mit ihren Leitfiguren Oskar Kokoschka und Egon Schiele nicht mehr verstehe, war er – wohl ohne es zu wissen – der internationalen zeitgenössischen Kunst näher, als er es selbst für möglich gehalten hätte. AW

1 Vgl. Alfred Weidinger, »Gustav Klimt. Frauenbildnis und Hintergrund«, in: Barbara Steffen (Hg.), *Wien 1900. Klimt, Schiele und ihre Zeit. Ein Gesamtkunstwerk* (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen/Basel 201-0/11), Ostfildern 2010, S. 35–39.

Stehender Akt, 1911/12
Studie für *Die Jungfrau*
Bleistift, 56,4 x 36,9 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23530

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1767 (Konvolut von zwölf signierten Handzeichnungen, 1904–1913). – 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2194.

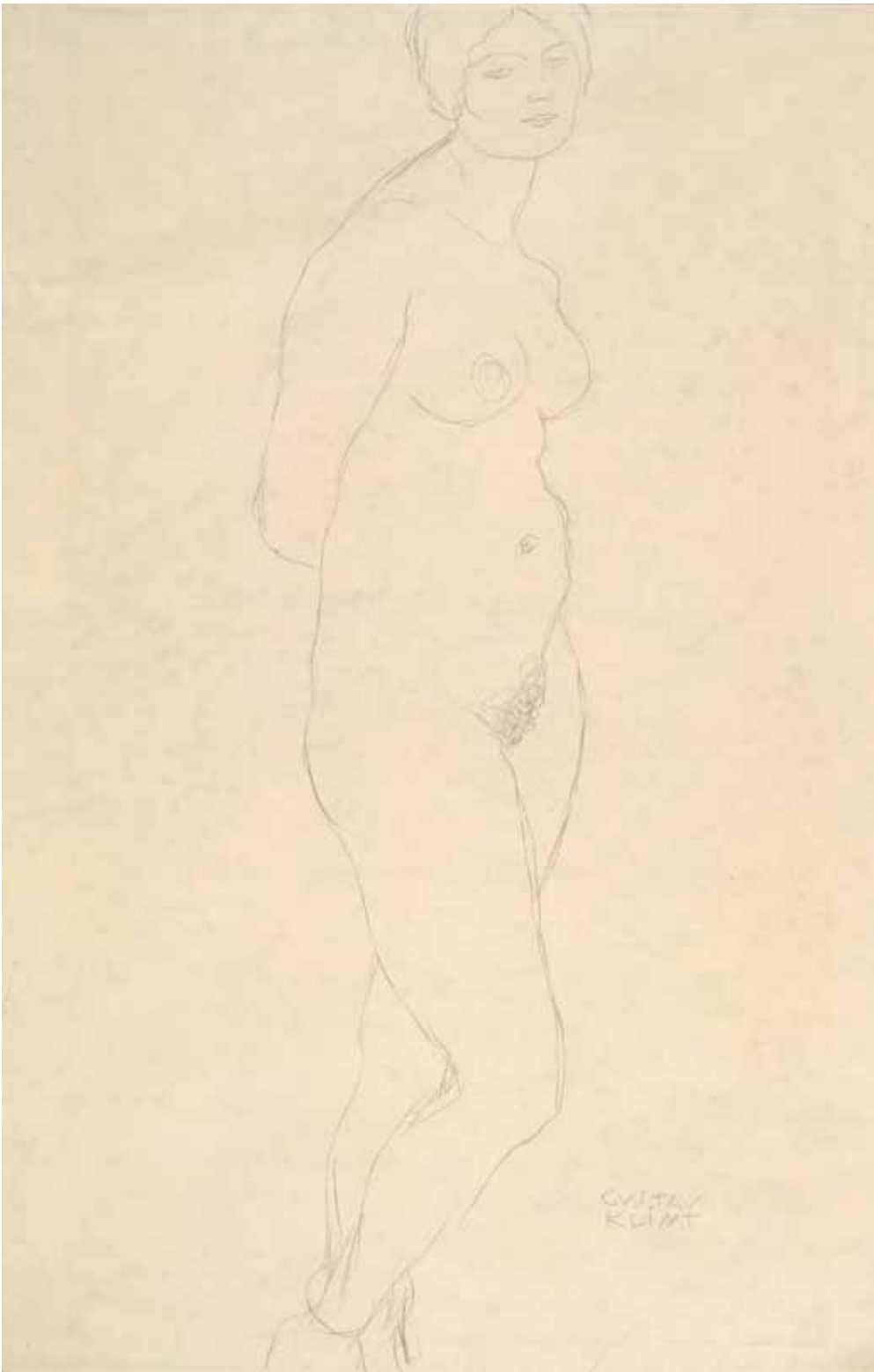


81



Stehender Akt mit vorgebeugtem Gesicht, 1911/12
Studie für *Die Jungfrau*
Bleistift, 57 x 37,5 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23528

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1767 (Konvolut von zwölf signierten Handzeichnungen, 1904–1913). – 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2190.



Stehender Akt in Dreiviertelansicht, 1911/12
Studie für *Die Jungfrau*
Bleistift, 56,8 x 36,8 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23534

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1767 (Konvolut von zwölf signierten Handzeichnungen, 1904–1913). – 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2191.

Von den 15 im Jahr 1915 direkt von Gustav Klimt für die k. k. Österreichische Staatsgalerie (heute Belvedere) erworbenen Zeichnungen sind sieben als Studien für das 1913 vollendete Gemälde *Jungfrau* (Abb. S. 298) auszuweisen. Klimt stand in dieser Schaffensphase auf dem Höhepunkt seiner Zeichenkunst, und es verwundert nicht, dass damals gerade diese Studien für den Erwerb ausgewählt wurden. Klimt erprobte Haltungsmotive von Frauenakten entweder am physisch vorhandenen {anwesenden} Modell oder er benutzte fotografische Vorlagen. Die vom Künstler seit seiner Zeit an der k. k. Kunstgewerbeschule angewandte Methode, sich der Fotografie als Hilfsmittel zu bedienen, ist ein wesentlicher Bestandteil des Entstehungsprozesses seiner Gemälde und Zeichnungen, der wichtige Hinweise zum Verständnis seiner Kunst liefert.¹ Offiziell war die gewerbliche Verbreitung von Aktfotos damals verboten, unter dem Prätext, dass es sich um Vorlagen für Künstler handelte, war sie aber wieder erlaubt. So betitelten die Verleger die teilweise durchaus als pornografisch zu bezeichnenden Fotos als »Vorlagenwerke für Künstler«. Der Fotograf und Verleger Otto Schmidt galt um 1900 als der größte Produzent künstlerischer Vorlagenwerke in Wien. Unter dem Begriff »Akademien« veräußerte er Aktfotografien an Künstler. Im Fall von Klimts um 1911/12 gezeichneter Studie *Sitzender Akt mit verdecktem Gesicht* könnte durchaus eine von Schmidt vertriebene Fotografie (Abb. 1) als Vorlage gedient haben.²

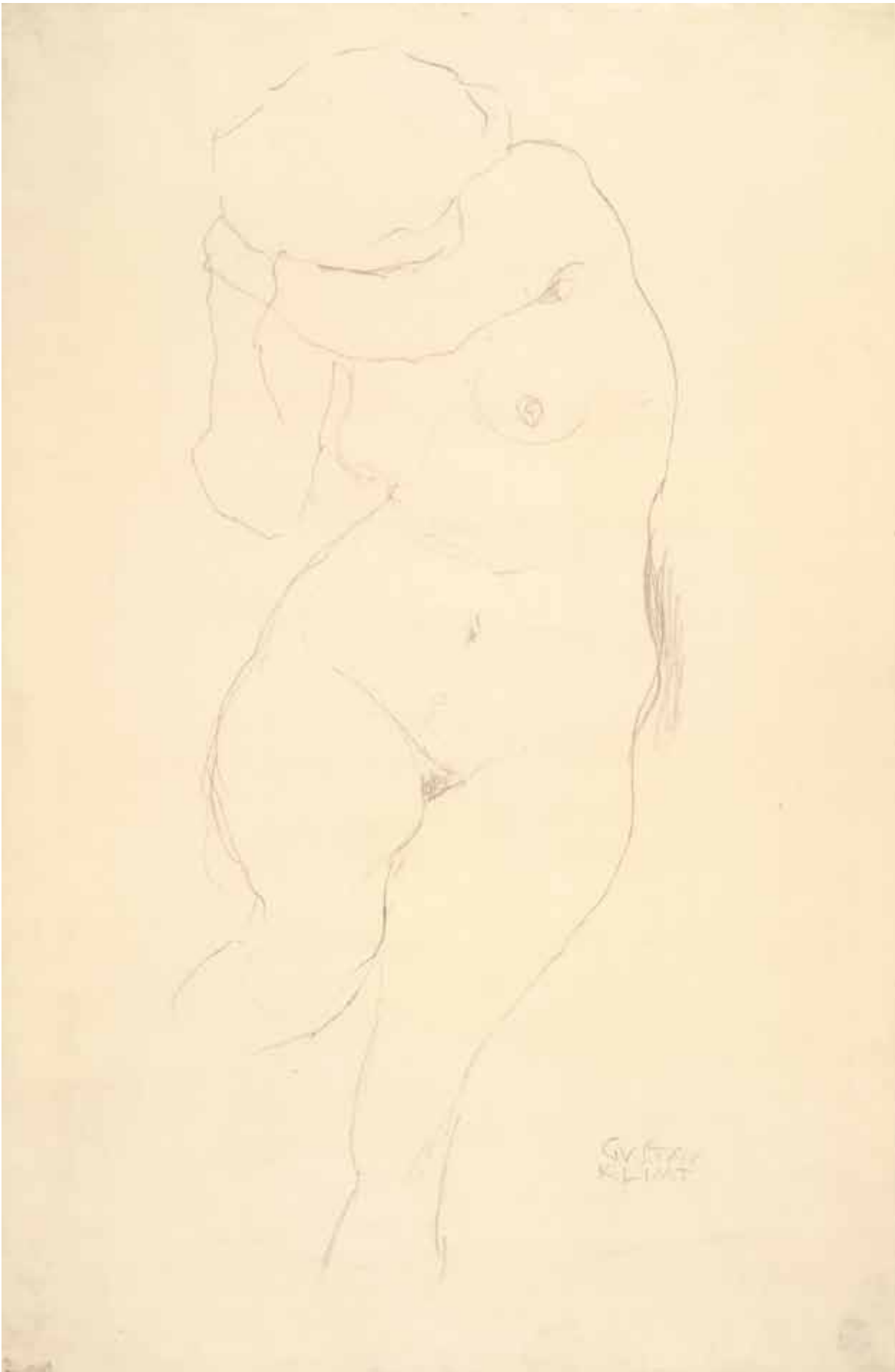
- 1 Alfred Weidinger, »Gustav Klimt und die Fotografie«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt & Emilie Flöge – Fotografien*, München 2012, S. 11–17.
- 2 Vgl. dazu unter anderem Marian Bisanz-Prakken, »Gustav Klimt: The Late Work. New Light on the Virgin and The Bride«, in: Renée Price (Hg.), *Gustav Klimt – the Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections* (Ausst.-Kat. Neue Galerie, New York 2007/08), New York 2007, S. 105–129.



Abb. 1: Otto Schmidt, *Sitzender Akt*, um 1900, Fotografie, Albertina, Wien

Sitzender Akt mit verdecktem Gesicht, 1911/12
Studie für *Die Jungfrau*
Bleistift, 56,4 x 36,3 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23538

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1767 (Konvolut von zwölf signierten Handzeichnungen, 1904–1913). – 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2225.



84

Stehender Akt mit eingebeugtem Arm, 1911/12
Studie für *Die Jungfrau*
Bleistift, 56,7 x 37 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23539

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2025b, 1919 Ankauf von der Kunsthandlung Gustav Nebehay (Zl. 55/1919). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2199.



85



Rückenakt mit aufgestütztem Bein, links Wiederholung, 1911/12
Studien für *Die Jungfrau*
Bleistift, 53,6 x 37,4 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23535

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1767 (Konvolut von zwölf signierten Handzeichnungen, 1904–1913). – 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2204.



Sitzender Rückenakt, 1911/12
Studie für *Die Jungfrau*
Bleistift, 56,5 x 36,8 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23532

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1767 (Konvolut von zwölf signierten Handzeichnungen, 1904–1913). – 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2201.

Mädchen mit gebauschtem Kleid, 1911/12
Studie für *Die Jungfrau*
Bleistift, 55,8 x 36,8 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23529

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1767 (Konvolut von zwölf signierten Handzeichnungen, 1904–1913). – 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2286.



Liegender Halbakt, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, 1911/12
Studie für *Die Jungfrau*
Bleistift, 56,1 x 36,7 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23533

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2014, 1919 Widmung der Gesellschaft für graphische Industrie. – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2254.



89

Im 1912 entstandenen Gemälde *Allee zum Schloss Kammer* ist Klimt der strukturellen Einheitlichkeit der Bildfläche einen bedeutenden Schritt näher gekommen. In der Wiese des etwa zeitgleich entstandenen Gemäldes *Rosengarten* (WSW, Nr. 211) akzentuieren und rhythmisieren dunkle und schmale Pinselstriche die Gesamtstruktur. Dazwischen setzt Klimt sehr konsequent gleichmäßig über die Wiese verstreute, schwarz umrandete Blumen. Lediglich das selbstbewusste, in den Vordergrund drängende hell leuchtende Rot erübrigt diese Akzentuierung. Die mit dem Bild *Rosen* (WSW, Nr. 175) eingeleitete Tendenz zur Verselbstständigung erreicht im *Rosengarten* einen vorläufigen Höhepunkt. Erstmals scheinen Klimt keine Wege mehr zu stören, und somit sind sie für ihn, wenn auch nur für diesen kurzen Zeitabschnitt, darstellungswürdig geworden. Dasselbe gilt für das Bild *Allee zum Schloss Kammer*. Die hohen, auskragenden Bäume führen zur Eingangsfassade von Schloss Kammer (Abb. 2). Obwohl Klimt auch hier eine partielle Raumverkürzung vornimmt, sind die Bildgegenstände in formaler Hinsicht naturgetreu wiedergegeben. Proportional zur Äußerungsvehemenz des neuen linear-malerischen Stilempfindens – das sich an Vincent van Gogh anlehnt (Abb. 1) – ist ein fortschreitendes Abnehmen des Organisch-Stofflichen spürbar. Die Folge sind masken- und schablonenhafte, mit kräftigen Farben gefüllte Umrisse, die nur mehr dem Drängen nach Ornamentierung gehorchen. Ein Gegensatz von gegenständlicher Form und gemusterter Fülle ist kaum mehr erkennbar. Die radikal divergierende Wirklichkeitsauffassung der gegenständlichen Malerei, die sich bei den Franzosen in Cloisonismus und Pointillismus äußert,



Abb. 1: Vincent van Gogh, *Straßenarbeiter in Saint-Rémy*, 1889, The Phillips Collection, Washington, D.C.

Allee zum Schloss Kammer, 1912

Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm

Sign. l. u.: GUSTAV | KLIMT

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2892, 1929 Ankauf aus der Sammlung Viktor Zuckermandl, Wien, um ATS 16 920,- (Zl. 149/1929)

Provenienz: Viktor Zuckermandl, Wien. – Viktor und Paula Zuckermandl Nachlass (1928).

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 181. – WSW, Nr. 212.



90



Abb. 2: Allee zum Schloss Kammer am Attersee, um 1890, Fotografie, Privatbesitz

scheint in Klimts späten Landschaften nicht mehr existent zu sein. Bei ihm kommt es zu einem nahezu gleichberechtigten Nebeneinander des absoluten Seins und des sinnlich Gegebenen. Die Landschaften wandeln sich von einem Betrachtungsobjekt zu einem uns animierenden Wesen. Was in *Wasserschloss* (Abb. S. 222) und *Schloss Kammer am Attersee II* (Abb. 3) bereits in Ansätzen vorhanden ist, entfaltet sich in Klimts späten Landschaften zur hauptsächlichlichen Problemstellung. Vermehrt interessieren ihn die Häusergruppen am gegenüberliegenden Ufer: Diesseits und Jenseits, Nähe und Ferne. Über eine weite Distanz versucht Klimt, die Gesamtstruktur seines Gegenübers mittels Sucher, Fernrohr und Opernglas zu erfassen. Die Nahsicht auf die Objekte, die trotzdem flächig und ohne perspektivische Verzerrungen bleiben, weist einmal mehr auf die Verwendung derartiger optischer Hilfsmittel hin. Das Ergebnis ist ein flaches, kristallines Einzelformmosaik mit annähernd orthogonaler Gliederung, das Klimt in einmaliger cloisonistisch-pointillistischer Maltechnik auf die Leinwand überträgt. Der stilistische Unterschied zur von Claude Monet 1901 gemalten *Allee im Garten in Giverny* (Belvedere, Wien) könnte nicht größer sein. AW



Abb. 3: Gustav Klimt, *Schloss Kammer am Attersee II*, 1909, Privatbesitz

Im Garten der Villa Oleander in Kammerl am Attersee wuchsen unmittelbar neben dem noch heute existierenden Wirtschaftsgebäude inmitten einer üppigen Wiese Obstbäume, darunter vereinzelt auch Apfelbäume. Die Zone mit den Wiesenblumen am unteren Bildrand bildet im Gemälde *Apfelbaum I* Einstiegsmotiv und nur schwer überwindbare Farbbarriere zugleich. Über dem Blumengürtel findet sich eine Blumenwiese voll von gelben Blüten, darüber erhebt sich die mächtige Baumkrone des mit kräftig roten Äpfeln versehenen Apfelbaums. Im rechten oberen Bildbereich ragt ein Stück eines Baums mit grünen Äpfeln herein, dem die gelben Blüten des Löwenzahns im linken unteren Bildbereich farblich und das feine Blattmosaik der Bäume im Hintergrund links oben formal entsprechen, wodurch diese Komposition so ausgewogen erscheint. Die ausladenden Äste des gezüchteten Apfelbaums sind zum Teil in Verkürzung wiedergegeben. Erstmals erlaubt Klimt durch eine Auflockerung des Blattgefüges einen Blick auf die mit gelben Blumen übersäte Wiese dahinter. Partiiell lassen sich bereits zarte dunkle Umrahmungen der Blumen erkennen, die in den nachfolgenden Bildern entsprechende Bedeutung erlangen werden.

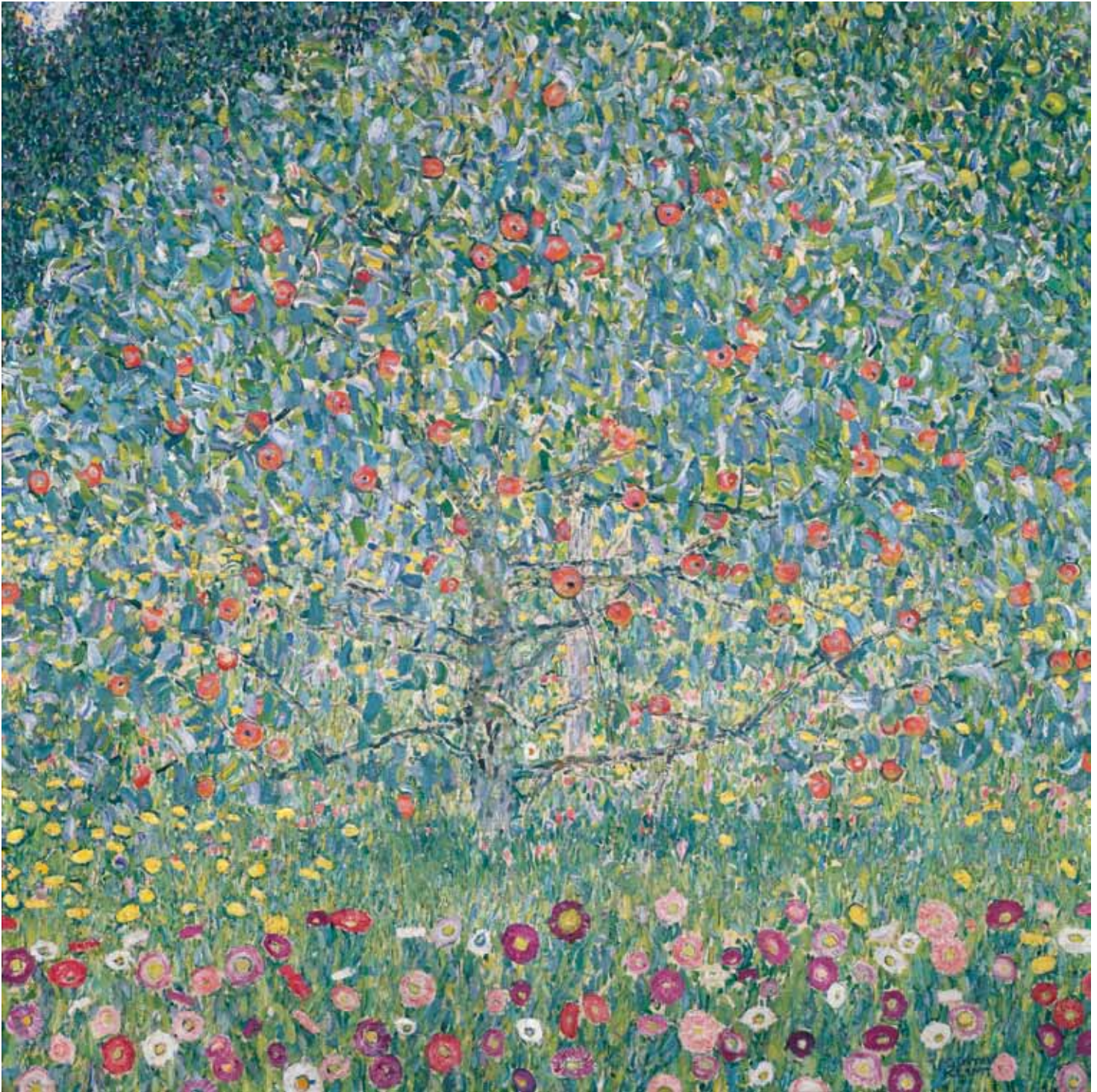
Im Gegensatz zu Vincent van Goghs wohl bekanntester Einzelbaumdarstellung (Abb. 1) zeigt Klimt nach wie vor eine Detailbesessenheit, die von seinem unaufhörlichen Drang nach Ornamentierung und dem gewünschten Effekt eines gemalten Mosaiks genährt wird. Die Idee, den Bildinhalt auf ein Naturfragment oder in diesem Fall auf einen einzelnen Baum zu reduzieren, ist im Werk von Klimt vor allem auf seine Fähigkeit, die Natur in formalen Dimensionen zu analysieren, zurückzuführen. Präziser gesagt, entweder erkennt er in der für ihn sichtbaren Welt einen orthogonalen Raster oder er vermindert das Gesehene allein auf ein kurvigtes Konstrukt. AW



Abb. 1: Vincent van Gogh, *Maulbeerbaum*, 1889, Norton Simon Museum of Art, Pasadena

Apfelbaum I, um 1912
 Öl auf Leinwand, 109 x 110 cm
 Sign. r. u.: GUSTAV | KLIMT
 Privatbesitz

Provenienz: (Adele und) Ferdinand Bloch-Bauer, Wien. – Österreichische Galerie, Wien (Inv.-Nr. 3342, 1941 erworben). – 2006 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGBl I Nr. 181/1998 an die Erben nach Ferdinand Bloch-Bauer.
 Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 180. – WSW, Nr. 205.



Liegender Akt mit erhobenem Bein, 1912/13

Bleistift, 37,1 x 56 cm

Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23543

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1767 (Konvolut von zwölf signierten Handzeichnungen, 1904–1913). – 1915 Ankauf direkt vom Künstler für K 3000,- (Zl. 458/1915). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).

Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2311.



Während Gustav Klimts Gardaseeaufenthalt im Jahr 1913 wurde die Villa Oleander in Kammerl an andere Mieter vergeben, die das kleine Landhaus auch für das Folgejahr 1914 buchten. So übersiedelte die Reisegesellschaft im Sommer 1914 an das Südende des Attersees nach Weißenbach. Hinzu kam, dass Klimts Bedürfnis nach Zurückgezogenheit in der Natur in seinen letzten Lebensjahren laut zeitgenössischen Kommentatoren stärker wurde. Dies bestätigt auch ein Brief von Hermann Bahr an den Schriftsteller Josef Redlich, der 1918, acht Tage nach Klimts Tod, geschrieben wurde: »Übrigens fühlt man doch erst jetzt,ühl' ich jetzt erst ganz, wie wunderschön sein Leben in den letzten sechs, sieben Jahren war, nachdem er sich völlig entrückt hatte. Zur vollständigen österreichischen Existenz gehört nun einmal diese Entrückung.«² Klimt wohnte von nun an nicht mehr gemeinsam mit der Familie Flöge – diese logierte im Gästehaus der Villa Brauner (Fritz Paulick, der Sohn von Friedrich Paulick, war mit der Tochter des Eigentümers verheiratet) –, sondern als Untermieter im etwa einen Kilometer entfernten Forsthaus (Abb. 1) am Beginn des Weißenbachtals in Weißenbach am Attersee, das er in diesem und einem weiteren Gemälde (WSW, Nr. 220) thematisierte. Klimt verbrachte hier bis 1916 jeden Sommer. Von Herta Schrey, der ehemaligen Eigentümerin der nahe gelegenen Villa Sans Souci in Weißenbach, wissen wir, dass sich Emilie Flöge und Gustav Klimt jeden Tag besuchten und die meiste Zeit zusammen verbrachten. »Als Kind sah ich ihn öfters in seinem kaftanartigen Mantel mit Staffelei und Malutensilien in unserem Garten oder unterwegs, auch mit dem Fahrrad. Er war eher mürrisch, wenn nicht unfreundlich und hatte kaum Kontakt zu den Einheimischen. Wen er bei uns besuchte, weiß ich leider nicht. Im Jahr 1914, zu Kriegsbeginn, war er bestimmt in Weißenbach, weil man sich erzählte: Am Tag des Kriegsausbruches [am 28. Juli 1914] waren im Zeitungs-Kiosk des Hotels alle Zeitungen vergriffen und Klimt sich aufregte, weil er keine Zeitung mehr bekam.«³



Abb. 1: Forsthaus in Weißenbach am Attersee, um 1900, Fotografie, Privatbesitz

Forsthaus in Weißenbach I, 1914
 Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
 Sign. l. u.: GUSTAV | KLIMT
 Privatbesitz

Provenienz: Jenny Steiner, Wien (vom Künstler erworben). – Michael Danziger, Wien. – Emma Danzinger, Wien. – Österreichische Galerie Belvedere, Wien (ab 1963 als Leihgabe; ab 1995 als Schenkung, Inv.-Nr. 8983). – 2001 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGGI Nr. 181/1998 an die Erben nach Jenny Steiner.¹
 Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 189. – WSW, Nr. 219.

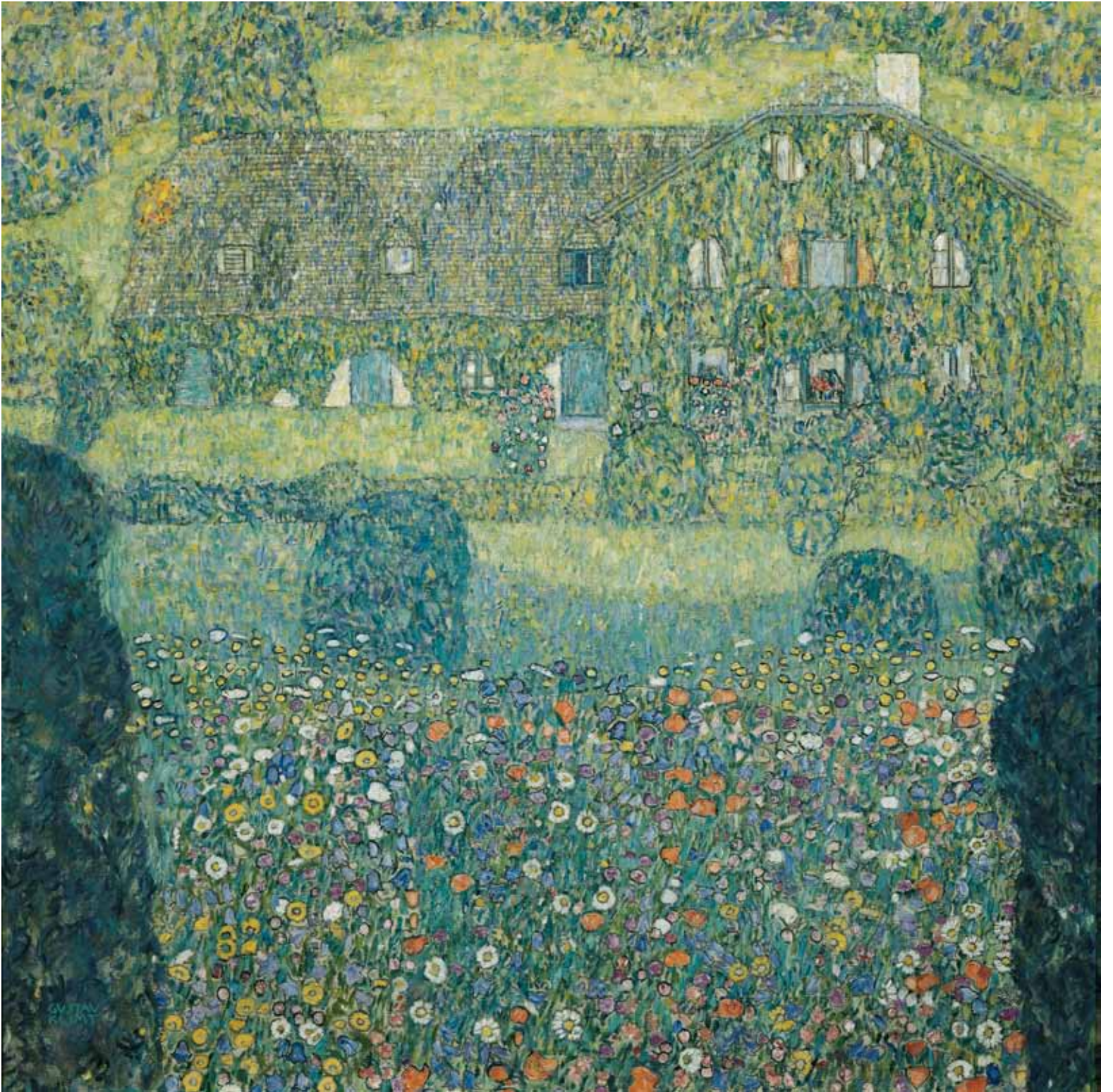




Abb. 2: Gustav Klimt, *Blumenwiese mit Schoberstein*, 1916, Privatbesitz



Abb. 3: Egon Schiele, Entwurf für eine Postkarte der Wiener Werkstätte, 1909, Albertina, Wien

Das Bild *Forsthaus in Weißenbach I* zeigt den von zwei repoussoirhaft eingesetzten vegetabilen Hochgewächsen am rechten und linken Bildrand eingengten Blick über eine üppige Blumenwiese auf die Südfassade des Forsthauses am Fuße des Schobersteins. Der Landschaftsaufbau erfolgt wie im Gemälde *Schloss Kammer am Attersee II* (Abb. S. 251) in Form der Über- bzw. Hintereinanderstaffelung von schmalen, nahezu parallelen horizontalen Raumzonen. Diese werden zudem durch die differenzierte Farbbehandlung unterschieden. Die in das Weißenbachtal nach Bad Ischl führende schmale Landstraße, die unmittelbar am Forsthaus vorbeiführt, ist nicht mehr darstellungswürdig und wird infolgedessen vegetabil aufgelöst. Ähnliche Bestrebungen lassen die von Kletterpflanzen überwucherten Fassaden des Hauses erkennen. Die dunklen Umrahmungen der Blumen sowie aller vorhandener Bildgegenstände und der pastose vertikale Farbauftrag der Wiese sind für die Bilder der Weißenbachperiode besonders charakteristisch. Auf die überbordende Farbfülle der unzähligen Blumen im Bildvordergrund antworten im Hintergrund nur wenige vegetabile Individuen. Sie erfüllen das trotz geöffneter Fenster verlassen wirkende Haus mit Leben und entsprechen damit Klimts melancholischer Stimmung. Die noch eine gewisse Tiefenräumlichkeit suggerierende bunte Blumenzone im Vordergrund entfaltet sich in der 1916 gemalten *Blumenwiese mit Schoberstein* (Abb. 2) – vergleichbar den Intentionen von Egon Schiele (Abb. 3) – zu einem bildflächenparallelen und rahmenfüllenden Natur-Form-Mosaik. Es bahnt sich gewissermaßen ein letzter Kampf an zwischen linearer und malerischer Landschaftsbewältigung. Das Dekorative tritt wieder stärker in den Vordergrund. Wassily Kandinsky umschrieb dieses Phänomen als das Bestreben, aus dem Bild das äußerliche Künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werks durch einfache (unkünstlerische) Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes zu verkörpern.⁴ AW

- 1 In dem 1938 erstellten »Verzeichnis über das Vermögen von Juden« zu Jenny Steiner ist das Gemälde mit dem Titel *Haus mit Garten* angegeben. Das Vermögen samt Kunstbesitz wurde beschlagnahmt und zur Begleichung der Reichsfluchtsteuer verwendet. Bei der 458. Kunstauktion des Dorotheums, Wien, im März 1940 kam das Werk zur Versteigerung. Die legatarische Schenkung der späteren Besitzerin Emma Danziger erfolgte 1994 mit der Verpflichtung, es nur in Wien auszustellen.
- 2 Brief von Hermann Bahr an Josef Redlich vom 14. Februar 1918.
- 3 Handschriftlicher Brief von Herta Schrey an Alfred Weidinger, 24. Jänner 1991.
- 4 Wassily Kandinsky: »Über die Formfrage«, in: Max Bill (Hg.), *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*, Bern 1973 (1. Auflage 1955), S. 28.

Das Gemälde *Häuser in Unterach am Attersee* ist eines von insgesamt vier Landschaftsbildern, die Klimt 1916 im letzten in Weißenbach am Attersee verbrachten Sommer malte. Das optische Spiel der vom gegenüberliegenden Ufer »herangezogenen« Fassaden weicht in den Bildern *Unterach am Attersee* (Abb. 1) und *Kirche in Unterach am Attersee* (Abb. 3) einem großzügigen Landschaftsausschnitt, in dem der Betrachterstandort miteinbezogen ist. In diesem Fall stand der Künstler in Weißenbach und blickte auf das gegenüberliegende Ufer. Die Strecke zwischen ihm und dem Gegenüber verkürzte Klimt einmal mehr mit optischen Hilfsmitteln. Nicht zuletzt bietet sich am Beispiel der Landschaftsbilder die Möglichkeit, die Rolle der Fotografie für Klimts Arbeitsmethode zu erklären. Im Gegensatz zu anderen Malern der Avantgarde machte sich Klimt bereits lange vor 1900 die populär gewordene Fotografie als Hilfsmittel für seine Malerei zunutze. In der Auseinandersetzung mit Fern- und Nahsicht, die Klimt bis zu seinem Tod beschäftigte, kristallisieren sich schließlich zwei differenzierte Kompositionsschemata heraus: Wenn Klimt »nahsichtige Ferne« anstrebte, überbrückte er mittels optischer Hilfsmittel die Distanz zum flächenhaft erscheinenden Gegenüber – eine Darstellungsform, der allerdings »die (potentielle) Tastbarkeit und räumliche Verbindung mit dem Betrachter fehlt¹. Oder aber er beabsichtigte »ferne Nähe«, in der er wie im Bild *Unterach am Attersee* den Betrachterstandort einbezog und mittels optischer Hilfsmittel eine Raumkomprimierung vornahm, die sich in der Übereinanderstaffe-



Abb. 1: Gustav Klimt, *Unterach am Attersee*, 1916, Privatbesitz

Häuser in Unterach am Attersee, 1915/16
 Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
 Privatbesitz

Provenienz: (Adele und) Ferdinand Bloch-Bauer, Wien (vom Künstler erworben). – Gustav Rinesch, Wien. – Österreichische Galerie Belvedere, Wien (Inv.-Nr. 4209, im April 1948 erworben). – 2006 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGBl I Nr. 181/1998 an die Erben nach Ferdinand Bloch-Bauer.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 199. – WSW, Nr. 224.



lung einzelner, klar definierter Raumzonen äußert. Die Enge des Weißenbachtals und der charakteristisch schmale Seeuferstreifen am Südende des Attersees, hinter dem unmittelbar die steilen Flanken der Berge aufragen, ließen kaum Platz zum Malen. Diese topografische Situation war mitverantwortlich für die Entstehung der Gemälde des gegenüberliegenden Ufers. Die Brennweite eines Opernglases, das Klimt 1915 aus Wien anforderte, scheint für die große Entfernung zum Ufer vis-à-vis zu gering gewesen zu sein. Viel eher ist die Verwendung eines Fernrohrs (Abb. 2) denkbar, wofür sich in einem Praxistest im Zuge der Recherchen zu einer Ausstellung in der Villa Paulick 1988 auch die Bestätigung fand. AW

- 1 Anselm Wagner, »Aspekte der Landschaft bei Gustav Klimt«, In: Alfred Weidinger (Hg.), *Inselräume – Teschner, Klimt und Flöge am Attersee*, Seewalchen 1988, S. 54. Vgl. auch Alfred Weidinger, *Neues zu den Landschaftsgemälden Gustav Klimts*, Dipl.-Arb. Salzburg 1992, sowie Alfred Weidinger, »Man begriff nicht, dass etwas Grau und Grün Seidenäpfel heißen kann«, in: ders. (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München u. a. 2007, S. 140–173.



Abb. 2: Kirche in Unterach am Attersee, Fotografie, 2007, aufgenommen von AW durch die Linse eines Fernrohrs



Abb. 3: Gustav Klimt, *Kirche in Unterach am Attersee*, 1916, Privatbesitz

Der Apfelbaum II ist eines der letzten Landschaftsgemälde Gustav Klimts und unvollendet geblieben. Entgegen seinen Gepflogenheiten griff der Künstler hier auf ein bedeutend kleineres Bildformat zurück. Auf die mit einer reduzierten Buntfarbigkeit angelegte Farbpalette der schweren Baumkrone antworten die kräftig gelb gemalten Früchte. Die durch das Kolorit hervorgerufene Kontrastwirkung wird mittels Konturierung der Früchte mit schwarzer Farbe noch gesteigert. Schon einmal hatte Klimt, noch in der Litzlbergperiode, einen Apfelbaum (Abb. 1) seinem Willen nach vollständiger Ornamentierung und Stilisierung untergeordnet. 13 Jahre später befand sich der Künstler in einer der schwierigsten Phasen des Ersten Weltkriegs. Wien litt vor allem unter der verheerenden Versorgungskrise aufgrund der wirtschaftlichen Blockade der Entente-Mächte, und eine Reise aufs Land war ohne Genehmigung der Behörden nicht mehr ohne Weiteres möglich. Klimts Sommeraufenthalt in Weißenbach am Attersee fiel in die Zeit der schlimmsten kriegerischen Handlungen in Verdun, denen wenigstens 600 000 Menschen zum Opfer fielen. Die Auftragslage war bedrohlich, und Klimt sowie seine gesamte Familie lebten im Wesentlichen von seinen Ersparnissen. Der in der Sommerfrische am Attersee gemalte Apfelbaum hat die Farbigkeit der früheren Baumbilder (vgl. etwa *Apfelbaum I*, Abb. S. 253) verloren. Deutlich setzt sich die dunkle Silhouette vom grauen Wolkenhimmel ab. Der Baum steht allein, abgerückt von der kahl wirkenden Baumreihe im Hintergrund. Die Darstellung erscheint dadurch wie eine Visualisierung der Seelenlandschaft des Künstlers. Der Apfelbaum wirkt kraftlos und verloren. Wohl sind noch kräftige Früchte zu erkennen, aber wie lange noch? Es scheint, als hätte Klimt versucht, seine Stimmung mit manchen Ideen des jungen Egon Schiele (vgl. Abb. 2) auszudrücken. Abgesehen von der 1917 entstandenen Ölskizze *Gastein* (WSW, Nr. 243) handelt es sich bei dem Bildnis des Apfelbaums in Weißenbach am Attersee um Klimts letztes Landschaftsbild. Klimt starb am 6. Februar 1918 an den Folgen einer grippalen Lungenentzündung in Wien. Peter Altenberg verfasste am 21. Februar 1918 folgenden Nachruf: »Gustav Klimt, den Idealen der Natur bis Du, fast eigentlich unbewusst, nahe gerückt, und selbst Deine einfachen eigentlich adeligen Bauerngärten mit Sonnenblumen und Unkraut enthielten einen Hauch der Poesie des Schöpfers! So hieltest Du Dich auch allmählich Abseits von den Menschen, die dafür keinerlei Verständnis haben! Gustav Klimt, Du warst ein Mensch!!!« AW

- 1 Die durch den Nationalsozialismus politisch verfolgte Nora Stiasny führte 1938 im »Verzeichnis über das Vermögen von Juden« den Besitz eines Werks von Gustav Klimt im Wert von RM 5000,- an. Sie hatte das Werk geschenkwise von ihrem Bruder erhalten, das dieser wiederum vom Künstler selbst als Geschenk bekommen hatte. Zur Bestreitung ihres Lebensunterhalts verkaufte sie es vermutlich über Umwege an Gustav Ucicky um RM 800,-. Es handelte sich um einen Notverkauf. 1961 kam das Gemälde durch die letztwillige Verfügung Gustav Ucickys in den Bestand der Österreichischen Galerie.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Goldener Apfelbaum*, 1903, 1945 verbrannt



Abb. 2: Egon Schiele, *Kahle Bäume*, 1912
Stiftung Sammlung Kamm, Zug

Der Apfelbaum II, 1916
Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm
Privatbesitz

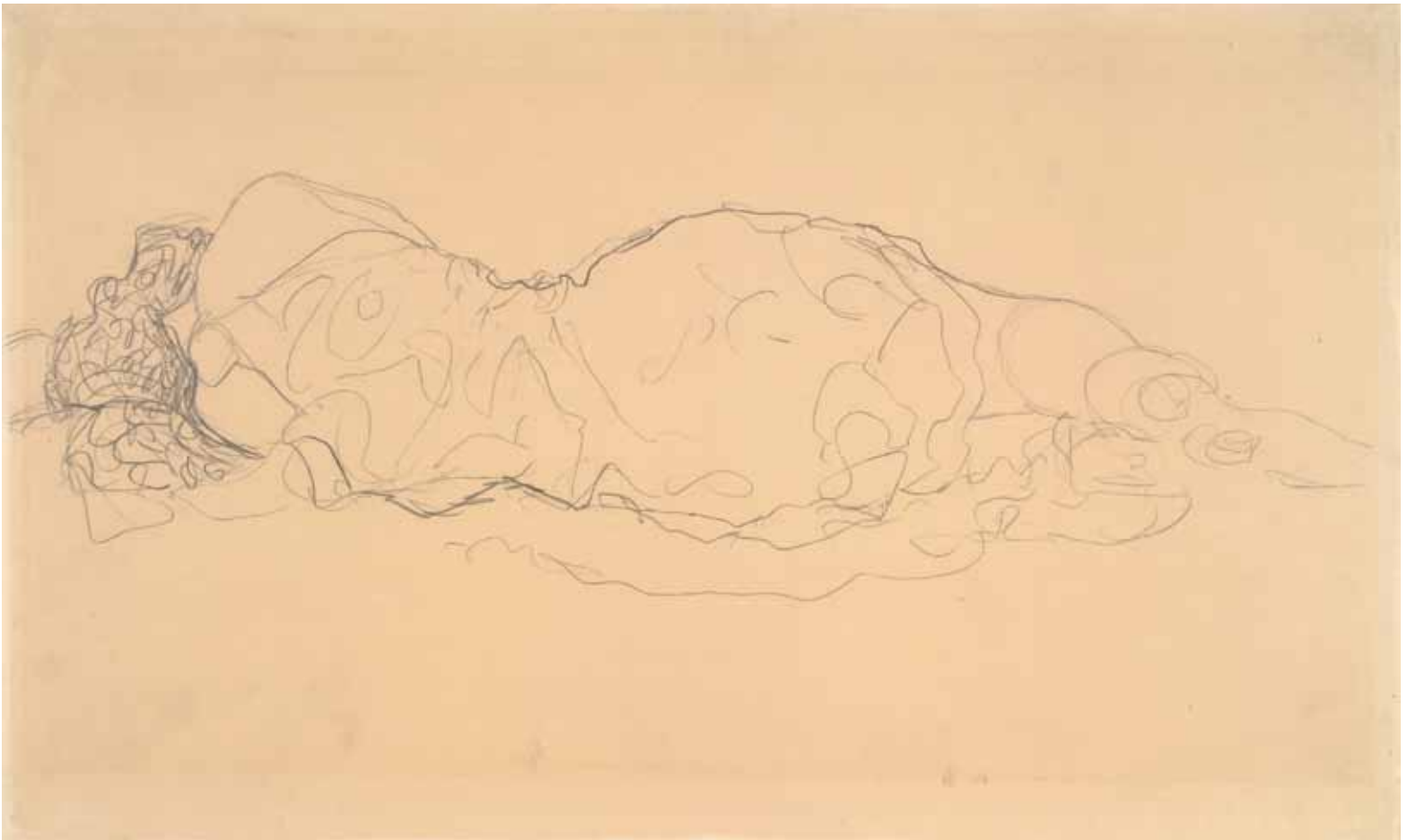
Provenienz: Viktor Zuckerkandl jr., Wien (vom Künstler erworben). – Nora Stiasny, Wien (als Geschenk von ihrem Bruder Viktor Zuckerkandl jr.). – Philipp Häusler, Wien (1938). – Gustav Ucicky, Wien (ab 1939). – Österreichische Galerie Belvedere, Wien (Inv.-Nr. 5447, als Widmung Gustav Ucickys seit 1961). – 2001 Rückgabe aus dem Belvedere gemäß Kunstrückgabegesetz BGBl I Nr. 181/1998 an die Erben nach Nora Stiasny.¹
Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 195. – WSW, Nr. 230.



95

Liegende in Rückenansicht, 1916/17
Bleistift, 34,8 x 56,7 cm
Albertina, Wien, Inv.-Nr. 23540

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1969, 1918 Ankauf von der Kunsthandlung Nebehay um K 290,- (Zl. 409/1918). – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2928.



Das Brustbildnis der *Johanna Staude* (1883–1967) ist eines der letzten Damenbildnisse in Klimts Œuvre. Es zeichnet sich im Vergleich zu den vorangegangenen durch die ruhige, einfache Komposition aus. Johanna Staude stand nach eigener Aussage nicht nur Gustav Klimt Modell, die Wienerin posierte auch für Egon Schiele. Im *Herold-Adressbuch* für Wien war sie selbst als Kunstmalerin verzeichnet,¹ bisher sind aber keine Werke aus ihrer Hand bekannt. John Collins nimmt an, dass Klimt Johanna Staude dem Schriftsteller Peter Altenberg vorstellte, in dessen Haushalt sie später arbeitete.² Durch einen Brief von Klimt an Hermann Bahr ist belegt, dass Klimt sich für das Leben seiner Modelle durchaus interessierte und auch versuchte, ihnen nicht nur finanziell zu helfen. Hermann Bahr bat er beispielsweise, seinem Modell Therese Tischler durch eine Empfehlung eine Stelle am Theater zu verschaffen.³ Peter Altenberg bezeichnete Johanna Staude als einen »modernen Engel«⁴. Modern war sie in jedem Fall, dies dokumentiert Klimts Bildnis, das sie mit einer hochmodischen Kurzhaarfrisur, wie sie nach dem Ersten Weltkrieg aufkam, und in einer Bluse aus einem Wiener Werkstätte-Stoff zeigt. Der blaue, von der Kunstgewerbeschülerin und Wiener Werkstätte-Mitarbeiterin Martha Alber (1893–?) entworfene Stoff *Blätter* (Abb. 1) steht in Kontrast zum rot-orangen Hintergrund. Um den Hals trägt Johanna Staude eine Federboa, die den Blick auf ihr Gesicht lenkt. Ihre Augen strahlen in hellem Blau, nur der Mund ist noch nicht fertig ausgeführt. Auf die Frage des Modells, warum er diesen nicht fertig gemalt habe, soll Klimt geantwortet haben: »Weil du dann nimmer mehr ins Atelier kommen würdest.« AW

- 1 *Herold-Adressbuch Wien*, Bd. I, Einwohnerverzeichnis, Wien 1963, S. 1765 (früher als *Lehmann-Einwohnerverzeichnis* erschienen).
- 2 John Collins: »Portrait of Johanna Staude«, in: Colin B. Bailey (Hg.), *Gustav Klimt. Modernism in the Making* (Ausst.-Kat. National Galerie of Canada, Ottawa 2001), New York 2001, S. 139.
- 3 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969, S. 437, Anm. 5a.
- 4 Brief von Peter Altenberg an Eugenie Schwarzwald, zit. in Collins 2001, S. 139.



Abb. 1: Martha Alber, Bluse aus dem Stoff *Blätter*, um 1915, Belvedere, Wien

Johanna Staude, 1917/18
 Öl auf Leinwand, 70 x 50 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5551, 1963 Ankauf von Johanna Staude, Wien, um ATS 155 000,- (Zl. 77/1963)

Provenienz: Johanna Staude, Wien.
 Studien: Strobl III, Nr. 2723–2726.
 Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 211. – WSW, Nr. 248.



97

Amalie Zuckerkandl (geb. Schlesinger) war die Ehefrau des Chirurgen und Urologen Dr. Otto Zuckerkandl, des Schwagers der Schriftstellerin und Kunstkritikerin Berta Zuckerkandl. Letzterer ist wohl auch der enge Kontakt der Familie mit Gustav Klimt zu verdanken. Das Bildnis wurde, wie Alice Strobl nachweisen konnte, bereits 1913 oder 1914 bei Klimt in Auftrag gegeben. Studienreihen, die stilistisch an die Skizzen zu den Bildnissen *Adele Bloch-Bauer II* (1912) und *Eugenia Primavesi* (1913/14) anknüpfen, legen einen Arbeitsbeginn um diese Zeit fest. Während des Ersten Weltkriegs hielt sich Amalie Zuckerkandl in Lemberg auf, wo ihr Mann als Arzt tätig war und sie selbst in dessen Spital als Krankenschwester arbeitete. Aus diesem Grund konnte das Porträt nicht schon 1914 ausgeführt werden. Nach ihrer Rückkehr aus Lemberg wurde die Arbeit an ihrem Bildnis wieder aufgenommen, und Klimt fertigte eine zweite Studienreihe an, die sich unmittelbar mit dem Gemälde verbinden lässt. Amalie Zuckerkandl sollte en face in einem Stuhl sitzend dargestellt werden, das verrät die grob mit schwarzer Kreide auf die Leinwand gezeichnete Skizze auf dem unvollendeten Gemälde. Die Komposition des halbfigurigen Porträts ist den Bildnissen *Barbara Flöge* (Abb. 1), *Charlotte Pulitzer* (WSW, Nr. 244) und *Johanna Staude* (Abb. S. 269) ähnlich. Das Gesicht und das Dekolleté der zu Porträtierenden sind bereits fertig durchgestaltet. Ihre helle Haut steht im Kontrast zu den dunklen, hinter dem Kopf mit einer Schleife gebundenen Haaren und dem exzentrischen schwarzen Halsband mit Spitzen. Auffallend sind die hellen, funkelnden Augen, mit denen sie den Betrachter anblickt. Sehr wahrscheinlich ist der Fotorealismus des Gesichts tatsächlich auf eine fotografische Vorlage zurückzuführen. Die Schultern von Amalie Zuckerkandl sind entblößt und in eine schwarze Umrisslinie gefasst. Der mit grüner Farbe gestaltete Hintergrund lässt an einigen Stellen angedeutete Ornamente erkennen, die aber nicht mehr weiter ausgeführt wurden. Das Kleid und der Schal lassen sich nur durch Klimts in rhythmischen Linien angelegte Vorzeichnung erahnen, was dem Gemälde den Charakter einer überdimensionalen Zeichnung verleiht und seinen besonderen Reiz ausmacht. AW



Abb. 1: Gustav Klimt, *Barbara Flöge*, 1915, Privatbesitz

Amalie Zuckerkandl, 1917/18

Öl auf Leinwand, 128 x 128 cm

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 7700, 1988 Widmung von Viktoria (Vita) Künstler (Zl. 21/1988)

Provenienz: Otto und Amalie Zuckerkandl, Wien. – (Adele und) Ferdinand Bloch-Bauer, Wien. – Herr Müller-Hofmann, Wien. – Gustav Künstler, Wien. – Viktoria (Vita) Künstler, Wien.

Studien: Strobl III, Nr. 2468–2493, Strobl IV, Nr. 3686–3687.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 213. – WSW, Nr. 250.



Das unvollendete Gemälde *Adam und Eva* ist das einzige in Klimts Œuvre, das einen biblischen Stoff zum Inhalt hat. Betrachtet man die Genese des Bildes anhand der erhaltenen Studien, leitet sich die Darstellung aber aus profanen Motiven ab und wandelt sich erst allmählich zum letztendlich als Adam und Eva interpretierbaren Sujet. Klimt ging in seinen Zeichnungen von Liebespaaren aus, wie er sie bereits im *Beethovenfries* (Abb. S. 141), im *Liebespaar* (Abb. S. 205) und im *Stocletfries* (Abb. S. 210) dargestellt hatte.¹ Anders als bei diesen nimmt in den Studien zu *Adam und Eva* von Anfang an die Frau vor dem Mann oder en face neben diesem stehend die dominierende Rolle ein. Der weibliche Akt knüpft an die Entwürfe zu *Freundinnen II* (Abb. 1) an und ist in ekstatischen Posen wiedergegeben. Möglicherweise regte ein Holzschnitt von Hans Baldung Grien, der Adam und Eva zum Thema hat, Klimt zu seinem Gemälde an. Eva erscheint in Klimts Bildnis als die Urmutter des Menschengeschlechts. In einer Reihe von Studien, die sowohl das Gesicht als auch die Haltung betreffen, entwickelte er ihren Typus. Ihre Pose lässt auch an Botticellis *Venus* denken. Sie repräsentiert mit dem langen, wallenden Haar einerseits ein Schönheitsideal, das auf Klimts Reifezeit zurückverweist, andererseits entsprechen ihre Rundungen und Kurven aber dem Spätwerk. Die Körperproportionen lassen Alice Strobl an ein urzeitliches Fruchtbarkeitsidol denken. Besonderes Augenmerk legte Klimt auf Evas sinnliches Gesicht in einem »perfekten Oval«, mit geröteten Backen und hellen, klaren Augen.² Die blonden Haare fallen über ihre Schulter und Arme herab. Sie hat ihre Augen geöffnet, ist als die Erkennende dargestellt. Im unvollendeten Zustand ist kein Apfel zu sehen, dieser sollte aber wohl noch in die ausgesparte Stelle im Bereich ihrer linken Hand eingefügt werden. Die Füße werden von bunten Anemonen – ein Symbol der Fruchtbarkeit – verdeckt. Hinter Eva ist ein Leopardfell zu sehen, das eigentlich den Mänaden zuzuordnen ist und als Sinnbild für den ungezähmten, wilden Eros steht. Durch die Attribute wird auf ihre Rolle als Sünderin hingewiesen. Allerdings erscheint sie nicht als die willensschwache, leicht zu verführende Frau, sondern sie ist selbst die Verführerin. Adam hingegen hat seine Augen geschlossen, er befindet sich noch in einem naiven Schlafzustand. Er wirkt wie ein Schatten Evas, sein Körper ist beinahe zur Gänze von dem ihren verdeckt, nur der schräg gestellte Kopf und die Schulterlinie sind zu sehen. Adams dunkles Inkarnat hebt ihn von der hellhäutigen Eva ab und lässt ihn in den dunklen Hintergrund einsinken. Er erscheint als Opfer der wollüstigen, erotischen Frau. So wird Eva zur letzten Femme fatale in Klimts Œuvre. MS

- 1 Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. III, 1912–1918, Salzburg 1984, Nr. 2860–2869.
- 2 Strobl 1984, S. 182.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Freundinnen II*, 1916/17, im Mai 1945 im Schloss Immendorf verbrannt

Adam und Eva, 1917/18

Öl auf Leinwand, 173 x 60 cm

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4402, 1950 Ankauf von Sonja Knips, Wien, um ATS 20 000,- gemeinsam mit dem Bildnis *Sonja Knips* (Zl. 41/1950)

Provenienz: Galerie Gustav Nebehay, Wien. – Sonja Knips, Wien.

Studien: Strobl III, Nr. 2857–2921, Strobl IV, Nr. 3722–3727.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 220. – WSW, Nr. 251.



99

Neben dem Gemälden *Frauenbildnis* (WSW, Nr. 246), *Damenbildnis en face* (WSW, Nr. 249), *Amalie Zuckerkandl* (Abb. S. 271) und *Die Braut* (Abb. S. 299) zählt dieses Porträt zu den unvollendeten Bildern, die Klimt nach dem Tod in seinem letzten Atelier in der Feldmühlgasse zurückließ. Die Identität der Dargestellten ist bislang nicht geklärt, auch wenn in der Vergangenheit diesbezügliche Versuche unternommen wurden.¹ Grundsätzlich kann man sich ein mögliches vollendetes Gemälde in der Art der *Dame mit Muff* (Abb. 1) vorstellen, das 1916/17 gemalt, aber nicht mehr aufzufinden ist, oder wie das nahezu zeitgleich entstandene *Backfisch* (Abb. 2) genannte Bildnis. Mögliche Studien zu diesem Gemälde können in um 1916/17 entstandenen Zeichnungen vermutet werden, die Alice Strobl unter den Werkkatalognummern 2680 bis 2685 führt.² AW

- 1 So vermutet Gerbert Frodl aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Totenbildnis, WSW, Nr. 207, dass es sich um Ria Munk handeln könnte. Gerbert Frodl, »Damenbildnis in Weiß«, in: ders., *Gustav Klimt in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien*, Salzburg 1992, S. 62f.
- 2 Alice Strobl, »Brustbilder um 1916«, in: dies., *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. II, 1912–1918, Salzburg 1984, S. 142f.



Abb. 1: Gustav Klimt, *Dame mit Muff*, 1916/17, Privatbesitz



Abb. 2: Gustav Klimt, *Backfisch*, 1916/17, Galleria Ricci-Oddi, Piacenza

Dame in Weiß, 1917/18

Öl auf Leinwand, 70 x 70 cm

Bez. l. u. mit Nachlassstempel: GUSTAV | KLIMT | NACHLASS

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4286, 1948 Ankauf von der Galerie Welz, Wien, um ATS 4000,- (Zl. 644/1948)

Provenienz: Galerie Welz, Salzburg.

Werkkatalog: Novotny/Dobai, Nr. 210. – WSW, Nr. 247.



100

Sitzender Akt mit verdecktem Gesicht, um 1917
Studie für *Die Braut*
Bleistift, 56,6 x 37 cm
Albertina, Wien Inv.-Nr. 23546

Provenienz: Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1966, 1918 Ankauf von F. Watzlawik, Wien. – 1923 im Zuge der Museumsreform abgegeben an die Albertina (Zl. 61/1925).
Werkkatalog: Strobl III, Nr. 2986.



101

Handwritten text on various envelopes, including names like "Emilie", "Franz", "Walden", "Hilene", "Nicke", "Emilie", "Franz", "Walden", "Hilene", "Nicke", "Emilie", "Franz", "Walden", "Hilene", "Nicke".



Sie ist jugendlich schön,
nicht wie das lei-

Rosenrothige Mädchen.
Die goldenen Locken
Vor der Nat
Leer an E



7^{te} Walden
Emilie
Franz

Flora

Langenscheidt
Tausend

»Liebe Emilie! An meine Kleine ...« (Liebes-)Briefe von Gustav Klimt an Emilie Flöge, 1895–1899

Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger

Die 1983 erfolgte Auffindung und Teilveröffentlichung der Korrespondenz aus dem Nachlass von Emilie Flöge¹ wurde als große Entdeckung gefeiert.² Der Kunsthistoriker und Kunsthändler Wolfgang G. Fischer zeichnete dafür verantwortlich und veröffentlichte das Ergebnis seines Erfolgs 1987 in der eigenständigen Publikation *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*.³ Zwei Jahre später entschloss sich das Historische Museum der Stadt Wien (heute Wien Museum), den Nachlass Emilie Flöges in der Hermesvilla auszustellen, und publizierte unter dem Ausstellungstitel *Emilie Flöge und Gustav Klimt – Doppelporträt in Ideallandschaft* einen kleinen Katalog, in dem erstmals der schriftliche Nachlass von Emilie Flöge publiziert wurde.⁴ Nach wie vor gelten Fischers Publikation und der Katalog des Historischen Museums der Stadt Wien als Standardwerke, wenn es entweder um die Person Emilie Flöge oder um das wohl niemals vollends aufzuklärende Beziehungsgefüge zwischen ihr und Gustav Klimt geht. Der Kunstwelt war es dank der zahlreichen Hinweise auf die knapp 400 von Klimt an Emilie geschriebenen Post- und Briefkarten, Telegramme und Kurzmitteilungen fortan möglich geworden, Forschungslücken zu füllen. Präzise Hinweise auf ein mögliches Verhältnis zwischen Emilie Flöge und Gustav Klimt bot diese Korrespondenz jedoch nicht.

Umso überraschender war es, als im Jahr 2000 ein bislang vollkommen unbekannter, am 3. Juni 1897 von Klimt an Emilie Flöge gerichteter Brief im Handel erschien, der, von Rudolf Leopold erworben, vor allem durch eine unmissverständliche Skizze erste Hinweise auf eine zumindest von Klimts Seite her betriebene Liaison mit der damals 22-jährigen Emilie enthielt. Hansjörg Krug erkannte darin einen ausreichenden Hinweis auf eine tatsächliche Liebesbeziehung zwischen Klimt und seiner Schwägerin Emilie.⁵ Zwischenzeitlich erwarben abgesehen von einzelnen privaten Sammlern die Österreichische Nationalbibliothek und Rudolf Leopold am 6. Oktober 1999 in der Auktion *Gustav Klimt & Emilie Flöge – Artist & Muse* bei Sotheby's in London jeweils einen Hälfteanteil der außergewöhnlichen Schriften von Gustav Klimt aus dem Nachlass von Emilie Flöge. Das Leopold Museum hat 2012 für die Ausstellung *Klimt persönlich* einen Großteil der bekannten Post- und Briefkarten wieder zusammengeführt und mit Abbildungen jeder einzelnen Seite in einer Publikation veröffentlicht.⁶ Wie sich erst kürzlich herausstellte, war der vorhin erwähnte »Liebesbrief« an Emilie Flöge anscheinend Bestandteil einer Serie von Briefen, die damals offenbar zurückgehalten und nicht veräußert wurde. Eine um 1899 entstandene Ferrotypie mit der Aufnahme von Gustav Klimt und Emilie Flöge (Abb. 3) ergänzt das Konvolut. Die insgesamt sieben bislang unbekannteren Briefe (Abb. 1) bekunden Klimts Bemühungen um Emilie Flöge und im übertragenen Sinn auch ansatzweise ihre Reaktion darauf. Es sind zugleich gegenwärtig die mit Abstand längsten Briefe, die Klimt jemals an seine »Lebensfrau« Emilie Flöge geschrieben hat. Die hier vorgestellte einseitige Korrespondenz beginnt, wenn wir von einer Ballspende mit einer sehr persönlichen Zeichnung und einem Gedicht vom 16. Februar 1895 (Abb. 2) aus derselben Sammlung absehen, mit einem Brief vom 18. November 1895 – dem überhaupt ersten postalischen Dokument von Klimt an Emilie Flöge – und endet am 27. April 1899 mit einem Reisebericht aus Florenz. Just in Florenz, glauben wir den *Tagebuch-Suiten* von Alma Schindler (später verheiratete Mahler), hat sich Klimt der damals 19-jährigen Stieftochter von Carl Moll angenähert und eine von ihr erwiderte Affaire d'amour begonnen, die wenige Tage später nach ihrer Entdeckung in Venedig offiziell für beendet erklärt wurde.⁷ Um die Komplexität von Klimts Gefühlswelt und sein unbändiges Drängen nach körperlicher Zweisamkeit zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass zum Zeitpunkt der Italienreise Maria Ucicka (1880–1928) von Klimt schwanger war. Ihr gemeinsamer Sohn sollte nach seinem Vater Gustav benannt

Abb. 1: Briefe von Gustav Klimt an Emilie Flöge aus dem Zeitraum 1895–1899, Privatbesitz



Abb. 2: Ballspende des Vereins der Vorarlberger in Wien mit eingelegter Tanzordnung von Emilie Flöge, mit einem handschriftlichen Gedicht und einer Zeichnung von Gustav Klimt, 1895, Privatbesitz

werden und erblickte am 6. Juli 1899 das Licht der Welt. Daneben unterhielt Klimt ein inniges Verhältnis mit Maria Zimmermann (1879–1975), die während seiner Italienreise ebenfalls von ihm schwanger war und ihm wenige Monate später, am 1. September 1899, einen weiteren Gustav gebar.⁸ Mit Sicherheit wusste Klimts damals engster Vertrauter Carl Moll von diesen Schwangerschaften und legte die schützende Hand über seine Stieftochter.

Die aufgrund der Inhalte der gegenständlichen Briefe anfänglich durchaus als leidenschaftlich zu bezeichnende Beziehung zwischen Klimt und Emilie Flöge kühlte spätestens während Klimts Italienreise 1899 durch diese Emilie nicht verborgen gebliebenen Ereignisse merklich ab. Beendete er seinen Brief vom 11. Mai 1896 noch mit den leidenschaftlichen Worten: »Sei herzlichst geküsst und innig und lang, lang«, formulierte er am 27. April 1899 in Venedig ein knappes »besten Gruss und Kuss«. Seitenlange Briefe blieben in der Folge gänzlich aus und wurden vornehmlich durch Karten mit Kurznachrichten ersetzt. Dafür begann ein intensiver Briefverkehr mit der bereits erwähnten Maria Zimmermann, der 1903 endete. Die höchst aufschlussreichen Briefe enthalten detaillierte Berichte über seine Tätigkeiten und Erlebnisse während seiner Sommeraufenthalte in Golling bei Hallein und Litzlberg am Attersee, genauso wie er in den Briefen an Emilie Flöge aus der Phase davor ausführlich nahezu jeden Schritt und Tritt beschrieb und seine persönlichen Empfindungen für die Adressatin unmissverständlich formulierte.

Bislang sind Gustav Klimts Korrespondenz und überhaupt seine gesamten Handschriften nicht vollständig erfasst. Das Belvedere hat sich daher im Jubiläumsjahr 2012 zum Ziel gesetzt, das gesamte handschriftliche Vermächtnis Klimts dokumentarisch aufzuarbeiten und in den nächsten Jahren in einer selbstständigen Publikation zu veröffentlichen.

- 1 Vgl. Wolfgang Georg Fischer, »Liebe Emilie! Klimt schreibt an Emilie Flöge«, in: Tobias G. Natter/Franz Smola/Peter Weinhäupl (Hg.), *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke* (Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien 2012), Wien 2012, S. 16–59.
- 2 Wolfgang G. Fischer, »Gustav Klimt und Emilie Flöge. Aspekte des neuentdeckten Nachlasses«, in: *Alte und moderne Kunst*, 28. Jg., Heft 186/187, Wien 1982, S. 8–14.
- 3 Wolfgang G. Fischer, *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Wien 1987.
- 4 *Emilie Flöge und Gustav Klimt – Doppelporträt in Ideallandschaft* (Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Hermesvilla, Wien 1988/89), Wien 1988.
- 5 Hansjörg Krug, »Liebe Midi. Ein Liebesbrief Gustav Klimts«, in: *Parnass*, 20. Jg., Sonderheft 17: *Gustav Klimt*, 2000, S. 104f.
- 6 Sandra Tretter/Birgit Summerauer, »Korrespondenz von Klimt an Emilie Flöge 1897–1917«, in: Tobias G. Natter/Franz Smola/Peter Weinhäupl (Hg.), *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke* (Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien 2012), Wien 2012, S. 306–409.
- 7 Vgl. dazu unter anderem den am 19. Mai 1899 von Klimt an Carl Moll gesandten zehn Seiten umfassenden Brief, mit dem sich Klimt für sein Verhalten entschuldigte. Hanne Sonnleitner, »Ein Traumgebilde von einem Mann«, in: *Mizzi Zimmermann, Gustav Klimt und die Josefstadt* (Ausst.-Kat. Bezirksmuseum Josefstadt, Wien 2007/08), Wien 2007, S. 4.
- 8 Zu Maria Zimmermann vgl. unter anderem *Mizzi Zimmermann, Gustav Klimt und die Josefstadt* 2007.



Abb. 3: Gustav Klimt und Emilie Flöge, um 1899, Ferrotypie, Privatbesitz

Ballspende des Vereins der Vorarlberger in Wien für Emilie Flöge

Trachtenkränzchen des Vereins der Vorarlberger in Wien, 16. Februar 1895

In der eingebundenen Tanzordnung (7 x 5,2 cm) ein handschriftlicher Eintrag von Gustav Klimt für den »Vierertanz«, eine eigenhändige Zeichnung auf der vorletzten Seite sowie ein darauf folgendes Gedicht [mit Bleistift]

Schmerzlich ist es / nicht zu lieben / Liebe selbst bringt bitterm Schmerz /
Aber Lieben wir vergebens dann / schlägt im ärgsten Leid das Herz. /
Anakreon /
Keiner weiss / es besser / als /
GUSTAV / der Esel.

1

Brief von Gustav Klimt an Emilie Flöge, 18. November 1895

Schwarze Tusche auf Papier

3 Briefblätter (gefaltet): 17,6 x 22,6 cm [2 Blätter], 17,6 x 11,2 cm [Einzelblatt]

Kuvert: 9,2 x 12 cm, Poststempel: Prag 18.11.95, Wien 19.11.95

Privatbesitz

Ihr Hochwolgeborn | Fräulein | Emilie Nickl¹ | VII. Postamt Zieglergasse | Wien | poste restante

Prag 18. Nov. 1895 |

Liebe Emilie! |

Toi, ma gazelle, ma mignonne |

Toi, plus douce que l'eau du | ciel.

Erst heute Montag komm | ich zum Schreiben. Ein goldnes | zartes Mägdlein durchwandelt | eine mir wolbekannte
Strasse | hinaus, es schaut heute gar nicht | nach mir aus, aber es gedenkt | hoffentlich meiner, gedenkt meiner | in
Liebe – ein wenig zum mindesten. | Zur selben Zeit schreibe ich diese | Zeilen – einen kurzen Bericht, | keinen
glühenden heißen Wonne | und Liebesbrief, wie ihn sich vielleicht | jedes Mägdlein wenigstens einmal zu im | Leben
zu erhalten müsste. Fast wäre eine | Geheimschererei nicht nöthig, fast könnte | ihr jedermann lesen, bloß einiger |
Worte wegen geht es nicht, aber | ich hätte diese Worte dann doch nicht | weglassen wollen. |

Eine schlechte Feder, meine liebe Midi | habe ich zur Verfügung, sie ist mir | wohl viel zu zart, sie regt mich | auf,
hoffentlich kannst Du das meiste | lesen. |

Ich darf Dir nicht gar zu viel schreiben | sonst weißt Du vorzeitig mehr wie | die andern und verrätst Dich. Sei |
vorsichtig. |

Herziges schönes Miderl. Wie Du | weißt bin ich Samstag halb elf | abgefahren, zweite Classe, eine | Person und ich
im Coupé, mehr wollte ich | nicht – die schönste Gelegenheit für | ein Abenteuer. Ein kleiner runder Judt | und ich
waren die ganze Gesellschaft, und | aufrichtig gesagt, wollte ich solches eigentlich | nicht. Der Jude schnarchte
allsbald | und schnorchte bis Prag. Auch ich | konnte leidlich schlafen, wenigsten die | erste Hälfte der Nacht, von 4
Uhr an | gings mit dem Schlafen wol gar nicht | mehr aber ich faulenze durch, bis | halb acht Uhr, die Zeit der
Ankunft | in Prag. Gegen Ende der Fahrt | hatte ich ein kurzes Gespräch mit dem | nun auch erwachten Juden – er
schmauchte | im Ausstiegsgang eine Cigarette – | fragte ihn um ein empfehlenswertes | Hotel, er kennt sich aus in
Prag, nannte | mir Hotel Erzherzog Stefan. | Eine Droschke bringt mich dahin. Es | ist ein hübsches Hotel, das
Zimmer | schön, Aussicht auf die Gasse, ob theuer | weiß ich noch nicht. Waschen, sich in | Gala werfen,
Frühstücken ist bald | vorüber, ich habe mich nicht mehr | niedergelegt, und nun hinaus Prag | angeschaut! Je suis
charmé, de cette ville | von | dieser Nacht c'est un tableau rarissant! | Es ist wirklich schön, eines der schönsten Städte- |
bilder, welches mir je untergekommen, | obwol ein allzu starker Herbstnebel das | Bild stark beeinträchtigt. Des
schönen | Bildes wegen allein schon würde ich gewünscht haben Dich | schöne Midi an meiner Seite zu haben | weil
ich Deine starke Empfindung für | solche Erscheinungen mit Freude seit | Langem kenne – nur darfst Du
Empfindung[en] | nicht äußern, denn leichtlich wirst | Du sofort verspottet, dem Maler ver- | zeih mans eher, so wie
viele andere, man | hält sie eben für harmlose stille Narren. | Lass Dich begeistern, erheben, beglücken | dem
Alltäglichen entrücken von der urwüchsigen, | erhabenen unfassbaren Mutter Natur, so | auch von ihrer lieblichen
Tochter Kunst, | wie's unter Menschen genannt wird | lass sie mächtig auf Dich wirken, | aber sag' es nicht allzu laut
den Andern, | denn leichtlich hast Du den Spott. – | Doch zurück nach Prag – sonst komm | ich ab von meinem
Bericht und werde | allzulange, der Brief kommt vielleicht | zu spät nach Wien, Du gehst umsonst | aufs' Postamt, ich
fürchte ohnehin, – | ich habe vergessen zu sagen, dass Du den | Brief an Euch zu Hause abwarten sollst, nachdem |

ich ihn zugleich aufgabe, müssen sie zu- | gleich in Wien ankommen und Du | hättest durch den einen das beste |
Aviso für den Andern – | Ich durchwanderte also die Nacht, hatte | ja noch zwei Stunden Zeit bis zur Sitzung | irrte
vielfach in den Strassen, trotz | des Planes, den Prag ist groß, suchte | wol auch am Wege das Palais Clam- | Gallas²,
fand es auch, zog weiter | über die Karlsbrücke mit seinen Statuen, weiter | zum Hradschin, zur Hofburg, zum |
Veitsdom, auf welchen ich mich | schon lange freute – ich war | höchlichst befriedigt. |
Die Zeit der Sitzung winkte heran – | also kehrt gemacht, in die Lustgasse | 20. Palais Clam-Gallas. Ein | schrecklich
düsteres Gebäude. Im II. Stock sind | die Räumlichkeiten der Gesellschaft.³ Ich ward | auf das freundlichste begrüßt
durch den | Secretär und durch den Präsidenten | der Gesellschaft. |
Aber O weh! welche Einläufe! | So sehr mich die Stadt entzückte, so sehr | war hier das Gegentheil. Die | Jury dauerte
mich, wir sind | für die Katz' hier – fühlte ich, wir | – sollten aus Dr[eck], Genießbares | heraussuchen, wie wird das
gehen. | Die Jury kam mir in dem Moment | lächerlich vor. Der Präsident der | Gesellschaft dauerte mich. Er ist ein |
äußerst lieber feiner Herr, Idealist | durch und durch, leider auch Judenfreund. | Es dauerte mich wofür die
Gesellschaft der | er vorsteht, dass die löblichen | Bestrebungen | derselben so schlecht gelohnt werden. | So wenig,
wirkliche Kunst eigentlich | keine. Mich interessiert die Sache nimmer | überdies war die Sache furchtbar schwer |
von 11 bis zwei Uhr saßen wir | und wichen hin und her, dann eine Erholungs- | jause bis 5 Uhr, dann gings wieder |
los bis 7 Uhr. Wir waren | wirklich fertig. Von den zwei er- | sten Preisen keinen vertheilt, nur | zwei Zweite. Ein
bekannter von mir | erhielt einen Zweiten. Die Ausführung | wurde vorläufig niemanden übertragen. | Einladung zu
einem kleinen Diner seitens | des Präsidenten, Folgeleistung um | halb elf Uhr wieder zu Bette, neuer | Tag. Gut
geschlafen bis halb neun. | Heute ist absolut ein trüber Tag mit dichtem | Regen, ich bin nicht aus, sondern schreibe |
es ist finster und kalt, die Finger wer- | den mir steif, ich muss bald schließen es ist | halb eins vorüber, muss noch an
Euch und | an meine Mutter ein paar Zeilen schreiben | und dann zum Essen. |
Liebes süßes Miderl, schöne Mitz noch ein | paar Worte über die Weiber hierorts, es sind | ganz hübsche Mägdleins
hier aber Deine Befürchtungen | (ein Natur Selbstdrunk) – selbe werden mich hier behalten längere | Zeit, ist
grundlos. Ich habe gar keine Gelegen- | heit mit ihnen in Verkehr zu treten, ich | sehe sie auch nicht, der Zufall
bringt | auch nichts – überdies gehe ich gerne, sehr gerne wie- | der nach Wien. Heute will ich mich im böhmischen |
Prater vergnügen. Vielleicht kommt mir da | eine schöne Böhmin zu – nicht war Midi? | Hast ja doch keine Angst –
oder ja? | Morgen Dienstag fahr ich mit dem schnellsten | Zug wieder heim. Komme aber diesen | Tag nicht zu Euch,
es wird zu spät | ich komme Mittwoch. Vormittag seh | ich Dich hoffentlich um halb 10. | Ich freue mich darauf –
Du auch? | Sei vorsichtig, Kind und verplausche Dich | nicht, Du weißt nicht mehr als im andern | Briefe steht. |
Leb wol mein Herz ich küss Dich | innig im Geiste | und freu mich | herzlich Dich wiederzusehen |
Gustav.

2

Brief von Gustav Klimt an Emilie Flöge, 11. Mai 1896
Feder in schwarzer Tusche auf Papier
Briefblatt (gefaltet): 17,8 x 22,6 cm
Kuvert: 9,2 x 11,8 cm, Poststempel: Prag 13.5.96, Wien 14.5.96
Privatbesitz

Ihr Wolgeboren | Fräulein | Helene Nickl⁴ | Wien | postlagernd: Postamt VII. Zieglergasse

Montag Prag II. V. 1896 |

Liebe Midschi! |

Soit-moi fidèle ma belle amie que | j'aime |
Soit-moi fidèle mon (cocur) tresor, ma vie. |

Schon wieder das leidige Französisch⁵ und mein | schönes Miderl mag's so wenig leiden, | mais il est faut bien. Einige
Zeilen | nur ma gazelle, Du bist die erste | Person naturellement welcher ich schreibe, | klein und zart muss ich
schreiben, denn nur | drei Pagina stehen mir zur Verfügung das | gibt 3 Briefe an Miderl, Mutter und Helene. |
Gestern Sonntag war es mir nicht möglich zu schreiben. | Vielleicht bekommst Du diesen Brief gar erst | Mittwoch
und wie holen in ensemble ab | beinahe wollte ich heute Montag schon wieder zurück | nun bleibe ich doch bis
Dienstag und am Mittwoch | um halb 10 Wiedersehen, Du freust Dich | hoffentlich nicht weniger darauf als ich
selbst | n'est ce pas ma chéri? Folgend einer kürzer | aber höchst wahrheitsgetreuer Bericht über den | Verlauf der Tage
ab Wien. Nachdem mir das (petite niece) Nichterl | Lentschi⁶ den Wagen gebracht hatte mit dem etwas | besoffenen

Kutscher gings fort. Der Schnellzug sollte | gehen 3 Uhr 5 Min. dem war aber nicht so, seit | ersten Mai geht er
anders heureusement | plus tard 3 Uhr 40 Min., man soll immer | den jüngsten »Conducteur« zu Rathe ziehen | das
Buch naturellement, daß Du nicht | einmal vielleicht missverstehst. Die Reisegesell- | schaft war selbstverständlich gar
nicht nach | meinem xx Wunsch – ein altes | Altwiener Ehepaar, ein jung cechischer | Reichsrathabgeordneter, eine
vielgereiste | etwas hart sprechende böhmische Jungfrau | sammt Mutter et moi-meme. Wie | Du siehst gar nichts von
Bedeutung, da | muss ich wol vergangener Zeiten und mit | Wehmuth und Sehnen einer anderen Reise gedenken, |
welche ich mit einem schönen Kinde allein nach der | Steiermark machte im vorigen Sommer.⁷ | – Vielleicht ahnst
Du und erräthst es. – | Also weiter! Nachdem ich die Gesellschaft | gehörig »studiert« ging ich hinaus meine liebe |
Mutter Natur zu betrachten, der erste wirkliche | Maientag mit lachender Sonne und lachenden | Fluren »wie die Aun
lachtet, wann der | Mai erwachet« und schön war die Fahrt | und der Maler hatte seine Lust und stand da | draußen
fast zwei Stunden berührt von | der Pracht der wiedererwachten Natur und | gelinde getröstet. Dann hinein in die
Nacht | und nach Prag der, hunderthurmigen | Hotel Stefan⁸ und marsch ins' Bett! Ein | Traum von meinem Garten,
alles verwelket, ver- | dorrt, schauerlich hässlich – was es doch nur | sagen will und zu bedeuten hat mit diesen |
welken Arommen. – Zeitliches Erwachen | kleiner Spaziergang, nüchterne Sitzung | leidlich befriedigender Ausgang,
halb | 1 Uhr fertig. »Was hat Schönmidi in | dieser Zeit wol gemacht? Hoffentlich doch | oft an mich gedacht. Es
muss doch so sein. – | O weh! nur mehr eine einzige Seite. | Noch kürzer heißt es nur zu hoffen. Nach der Sitzung |
erhielt ich eine Einladung durch Prof. Groll⁹ | von der Kunstgewerbeschule in Wien, zum Mittag- | essen bei seinem
Schwager »was sollen | Sie so allein sein« sagte er und ich ging | mit. Ein Gelehrtenheim, Prof. der deutschen Univer- |
sität in Prag, ist der Schwager, ein stiller großer hübscher | Mann dabei sehr liebenswürdig und vornehm, em- |
pfangen wurde ich in der freundlichsten Weise | von einer verhältnismäßig jungen und hübschen | Frau, groß,
lebhaft, blond, gesprächig und temperament-, | voll, so wie ich's brauche nur mich überhaupt | zu rühren, ein
hübsches blondes Töchterl, welches | mir sehr gefiel – nicht sieben Jahre alt, also nur | der Maler in Gefahr, nach dem
Essen ein | Ausflug mit dieser Gesellschaft nach der alten | Burg Karlstein, Abends Diner zu 4 | Person gegeben von
Präs. der Gesellschaft | zur Förderung etc. etc. drei Professoren und | ich. – Was hat schön Midi in dieser Zeit wol
gemacht? | Hoffentlich doch öfters an mich gedacht. | Vieles wollte ich noch schreiben und sagen als wenigstens |
manches doch. Zeit und Pagina sind zu End. |
Sei herzlichst geküsst und innig und lang, lang – |
GUSTAV.

3

Brief von Gustav Klimt an Emilie Flöge, 20. August 1896

Feder in schwarzer Tusche auf Papier

2 Briefblätter (gefaltet): 17,8 x 22,6 cm

Kuvert: 9,2 x 11,8 cm, Poststempel: Langenwang [Datum unleserlich], Wien 21.8.96

Privatbesitz

Ihr Wohlgeboren | Fräulein | Emilie Flöge | Langenwang¹⁰ | bei H. Schimmel | Steiermark

Wien Donnerstag 20./VIII. 96 |

Liebe Emilie! |

In des Mina-Stroms |

Kristallklarer Wellen-Fluth |

Mein Gewand ich wusch. |

Doch der Aermel meines Rockes |

Ach! von Thränen niederträuft! |

Das Waschen des Gewandes besorgt | heuer bei uns zu Lande in | ganz ausgiebigster Weise der | Himmel – l'eau di
ciel – | das Wasser des Himmels. | Von Thränen wiederträuft der Himmel | nur ich selber | die Geschichte mit
meinem Landauf- | enthält fängt nachgerade an lächerlich | zu werden – Wieder ver- | schoben – zum Kuckuk schon
– | jetzt hoff' ich wieder erst auf | Montag Dienstag – | die Arbeit verzögert sich. |

Nun werde ich mir nicht sehr viel | mitzunehmen brauchen von besagter | Arbeit, ein wenig Dumba¹¹, | ein wenig
Gerlach¹² – | Universität¹³ wird hier bleiben | müssen. Ich bin sehr verdrossen – | dazu mein schlechter Tag in der |
Arbeit, so dass ich sie einmal weg | feuern musste | in der Früh ein Nebel | und Wolken, die eine rechte Allerseelen- |
stimmung in mir verstärkten – | »die letzten Ostern trag herbei« | unwillkürlich drängte sich die Empfin- | dung auf

die Sommerfrischler | müssten heute oder morgen sammt | und sonders wieder einrücken. Nur | die ersten
Zwetschken, welche ich heute | zum ersten Mal sah, mahnten | mich, dass wir doch noch Sommer | haben nach der
Zeit. |

Du wirst wohl auch nicht | allzuviel Vergnügen haben am Lande | notabene bei dem ungnädigen | Himmel, überdies
denke ich mir | Langenwang | sehr langweilig und mir | dort fängt Vergnügen scheint zu | sein, dass man mit der
Bahn | oder dem theuren Wagen wo | anders hinfährt. Herr Kilian | welcher in Kriglach zu Besuch | war, hat Helene¹⁴
mit Biebl | gesehen, sie scheint wegen Verkaufs | zu unterhalten – sollte er sie | von Wald weggezogen haben? | Auch
Du wurdest gesehen von ihm | und zwar mit Papa und F[l]orian. | Herr Kilian scheint sehr erbaut zu sein | von
Deiner Schönheit gesehen | wenigstens wie er sich Herrn Sodoma | gegenüber geäußert hat, mir selbst | sagte er nur
dass er Dich gesehen. |

31. Aug. |

Eintretende Dämmerung, Mangel an | Briefpapier – ich hatte zur | Noth ein zerschnittenes Couvert | als Fortsetzung
verwendet – zwangen | mich gestern vorschnell zu schließen. | Ich habe das unschöne Einblatt | sowie vorschnellen
Schluss wieder | beiseite gethan – auf frischen Papier | will ich weiter plauschen oder lamentieren | vielleicht hab' ich
auch etwas frischeren | Muth, allerdings ändert das | an meinem Fortkommen nichts – | doch denke ich Dienstag
endlich | auch ein wenig Landluft athmen zu | können. Ein wenig grüner Weg | wird ja doch in Langenwang auch |
sein, wo man ein[en] Morgenspazier- | gang | machen kann – ohne Wagen, ohne | Eisenbahn – und wann es täglich |
derselbe ist, früh Morgens Bewegung | in frischer Luft – zeitlich aus den | Federn, nicht gefaulenzt, dann | da drückt
und schmerzt schließlich | das beste Bett – man geht auch | schließlich nicht auf's Land bloß | um ein schönes
Zimmer und ein gutes | Bett zu haben – dass hat man am | besten zu Hause meine ich – | ich will hinaus aus dem
Landzimmer | und dem Bett, es soll ausschauen wie ein | Stall, nur muss es reinlich sein | wenn ich für das Bett nur
die zum | Schlafen nothwendige Zeit verwende, | und tagsüber fleißig mich gerührt | in frischer Freien, dann bin | ich
Abends müd' genug um auch | im schlechtesten Bett – königlich | zu schlafen, je härter und | schlechter desto
gestünder – | »Heraus aus dem Nest!«¹⁴ wann's | drückt[,] denn das ist eine Mahnung | dass es Zeit ist! Halte ich mich |
darinnen nicht langer auf als Noth thut | – dann rächt sich's nicht und mar- | tert nicht die Glieder. – | Das
Landleben richtig zu genießen | ist auch eine kleine Kunst die nicht jeder- | mann geläufig ist. – |
Nachdem nun die Zeit meines Land- | aufenthaltes leider so erheblich | verkürzt ist, so vereinfacht meine | Mitnahme
von Arbeit und Material | in ebensolcher Weise – pour plaisir, | werde ich nichts machen können – dazu | ist zu wenig
Zeit, also nur bestimmte | Aufträge. Langenwang selbst | reizt mich nicht zum Kommen, es | drängt mich nur das
Sehnen zu Euch. | »Nicht reizen mich Langenwang's öde Gefilde | noch des schimmernden Semmerings verlockende
Nähe | der edlen Flöge's blauäugigsten Töchter weithin | leuchtend durch bethörende Schönheit | Sie drängen in
übermächtiges | Sehnen mein gequältes Herz, das Entflammt«¹⁴ | Das ist schön, nicht wahr? – | Liest man die Briefe
welche Du | empfängst? Gerlach war nicht | zufrieden mit dem Blatt – musste | ändern, nichts geht auch nur |
halbwegs nach Willen. |
Ihr seid hoffent- | lich alle wohlauf. Grüße mir alle sehr | herzlich |
Gruß und Kuss an Dich. | Dienstag ist ekelhaft | spät aber es müsste ein Wunder geschehen | könnte ich fahren. |
Gustav

4

Brief von Gustav Klimt an Emilie Flöge, 29. August 1896

Feder in schwarzer Tusche auf Papier

2 Briefblätter (gefaltet): 17,8 x 22,6 cm

Kuvert: 9,2 x 11,8 cm, Poststempel: Langenwang 30.8.96, Wien 29.8.96

Privatbesitz

Ihr Wolgeboren | Fräulein | Emilie Flöge | per Ad. Frau Helene Klimt | Langenwang | bei Herrn Schimmel |
Steiermark.

Wien 29. Aug. 1896 |

Liebe Emilie! |

Nimm hin die besten Glückwünsche, | liebe Emilie¹⁵, in Liebe | gesendet! Vielleicht trifft | Dich dieser Brief gar nicht
mehr | in Langenwang, ich werde ihn | kurz halten, denn soeben theilte | mir Papa, welchen ich im Gast- | haus
sitzend traf, mit, dass | Ihr möglicherweise heute Samstag | noch den Heimweg antretet, falls | niemand zu Besuch
kommen | sollte. Lasst Euch durch | meinen Brief, welchen ich an Helene | gestern Früh geschickt und welchen | sie
heute wahrscheinlich schon | erhalten hat, nicht abhalten zu | kommen, denn mein für 1. September | als nicht ganz

sicher in Aussicht gestelltes | Kommen gewinnt mit jedem Tag | an Unsicherheit obwol ich noch | glaube dass es geht.
Sollte | Euch also das Wetter vertreiben | indem keine Aussicht| wäre auf ein Schön werden, so | lasst Euch durch
meinen Brief | in keiner Weise beeinflussen. | Gerne wäre ich morgen in Langen- | wang gewesen, aber es geht | nicht,
ich muss sehr fleißig [sein] | um es doch für Dienstag | möglich zu machen falls ihr nicht | davon geht. Es sind auf
meiner | Zeichnung, welche ich in Arbeit | habe, Dinge welche ich in | Langenwang oder am | Lande überhaupt
absolut | nicht machen kann, so weit | also muss ich die Arbeit bringen | dann sollte ich mit eben dieser | Arbeit auf's
Land ziehen | und dort weiter »rackern« nachdem | dies Nebenarbeit ist muss ich sie | sehr schnell erledigen, damit
ich | nicht allzusehr von der großen | Arbeit abgehalten werde, dies | ist nur mit enormen Fleiß möglich. | Ich muss
diese Nebenarbeit machen | um Kleingeld zu verdienen, denn | durch die Warmhaltung eines Werks | schließlich von
Seiten des Ministeriums¹⁶ | bis zur Vollendung der Skizzen | war ich gezwungen das Arbeits- | programm zu ändern
und zugleich | sehr fleißig zu sein und das | bin ich nun in ausgedehntestem Maaß | diese Entschließung des
Ministeriums hat | nie einen großen Strich durch die Rechnung gemacht, ich bin dabei | eine neue Rechnung zu
machen und | die geht eben weniger gut. |

Einerseits hat's auch seine guten Seiten | denn durch diesen Rummel wird wenigstens | etwas fertig und es ist die
höchste | Zeit. Doch nun genug von dem. – |

Die Festtage hier in Wien¹⁷ sind | sehr beeinträchtigt durch das | anständig schlechte Wetter, die gestern | verschobene
Parade wurde heute | abgehalten natürlich wieder bei | trüben Himmel auch ohne einzelnen | Tropfen geht's nicht,
dazu | nun ganz anständige Kälte, gestern | wollte ich schon einheizen im | Atelier. Beim Eingang habe | ich das
russische Kaiserpaar gut | gesehen, noch besser heute beim | Burgthor als sie zur Parade | führen sonst habe ich mich
nicht | bekümmert um die Festlichkeiten | während ich hier schreibe wird die | Parade auf der Schmelz abgehalten – |
ohne mein Mitthun – ich habe | absagen lassen – die Parade | wird aber dennoch abgehalten – | allerdings mit
weniger Glanz. |

Es hat einen starken und ziemlich | schweren Ordensregen gegeben¹⁸ | mit brillantem Hagelwetter | gemischt. Ich bin
nicht außer Haus | gewesen und dafür nicht nass geworden. – | Einen Moment hatte ich heute | den Gedanken einen
Sonntagsbesuch | zu machen, aber ich denke nun es | ist besser morgen sehr fleißig zu sein, | weil ich dann eher einen
zusammenhän- | genden Aufenthalt, wann auch nur, | für einige Tage, nehmen kann und | im Übrigen wäre es mir
doch schwer | gefallen Sonntag wieder abzufahren, | was ich auf jeden Fall gemacht | hätte.

Noch dazu vielleicht schlechtes Wetter, | Hetzerei etc. So denke ich ist es | besser ein paar Tage später und
zusammenhängend. | Vielleicht wird's doch noch schön – | der September soll ja der beständig- | ste Monat sein.
Vielleicht auch | heuer, vielleicht auch im schlechten | Sinne. Falls ihr bleibt, | bleibt ihr ja doch bis zum 10. | das
wäre bei schönem Wetter immerhin | noch ein Genuss.

Verbringe Deinen Geburtstag nach | Möglichkeit gut, sei recht herzlich | geküsst – brieflich darf man's ja – | in
Wirklichkeit thät' ich's viel lieber. Die letzte Seite bringt noch ein Geburtstagsgedicht, leider nicht Eigenbau. |
Grüße und küsse mir die Andern herzlichst. |

Gustav

Sie ist jugendlich schön, |
nicht wie das leichte Volk |
Rosenwangiger Mädchen ist, |
Die gedankenlos blüh'n, nur im Vorübergeh'n |
Von der Natur und im Scherz gemacht, |
Leer an Empfindung und Geist, leer des allmächtig |
Triumphirenden Götterblik's. |

Sie ist jugendlich schön, ihre Bewegungen |
Sprechen alle die Göttlichkeit |
Ihres Herzens, und werth, werth der Unsterblichkeit |
Tritt sie hoch im Triumph daher, |
Schön wie ein gastlicher Tag, frei wie die heitere Luft, |
Voller Einfalt (Nicht zu verwechseln mit Einfältigkeit!) wie du Natur! (Klopstock)¹⁹ |

Fühlst Du Dich nicht gehoben?

5

Brief von Gustav Klimt an Emilie Flöge, 3. September 1898

Feder in schwarzer Tusche auf Papier

Briefblatt (gefaltet) mit dem Aufdruck »Rheinischer Hof«: 22,8 x 29,2 cm

Kuvert mit dem Aufdruck »Hotel Rheinischer Hof, München«: 12,3 x 15,3 cm, Poststempel: München 3.SEP.98,

Wien 4.9.98

Privatbesitz

Ihr Wolgeboren | Fräulein Emilie Ferdin²⁰ | Wien | poste restante Postamt VII. | Neustiftgasse

3. Sept. 1898 |

Toi, ma gazelle ... |

Liebes kleines dummes – | Liebe Midi! |

Ganz in Eile liebes Midcherl, die | paar Zeilen. Verzeih' das | Hotelpapier, besonders Couvert. |

Dass ich per »Bummelzug« abfuhr, habe | ich Euch mitgeteilt, dass ich allein ge- | fahren – ditto – Nichts außer
coupé | (Kupee) wie man hier in Bayern schreibt | II. Klasse, in einer winzigen Strecke zwischen | zwei Stationen saß
ich mit einer | aufgepulten Alten – sie kam und | ging ohne Gruß – sie hatte sich | in »Rosenheim« entfernt – ich
konnte | es mir's wieder bequemer machen und legte | mich der Länge nach – die Fahrt dauerte | fünf Stunden, sehr
langweilig, um | 10 Uhr Abends war ich in München im | »Rheinischen Hof«. Habe Freitag Vormittags | Moll
getroffen früher noch | unseren Secretär Hanke – Hofrath | Scala²¹ begegnete ich auf der Straße | als ich eine
Morgenpromenade machte | war dann im Glaspalaste in der [der] | Genossenschaftsausstellung, sie ist | mit wenig
Ausnahmen – darunter | Klingers »Christus im Olymp«²² | miserabel, – Nachmittags »Secession« | sie ist weitaus
besser, aber auch | nicht auf der Höhe – Abends | ein Ausflug nach Dachau | Besuch der »Dachauergruppe«
(Malergruppe)²³ | Eine unvergleichlich schönes malerisches | Stück Land – obwohl ganz flach malerisch auf jeden |
Schritt und Tritt – Motive im Über- | maß – leider auch Maler und | Malerinnen im Übermaß – | wie die
Kreuzspinnen im Spätsommer, | so »häufig« trifft man sie an und | sehen sie aus, mit ihren aufgespannten | Schirmen –
sie weichen auch | der Sonne aus und gehen auf »Stimmung«. |

Wir bleiben heute Samstag bis | Abend 9 Uhr hier, fahren dann nach | Salzburg – übernachten und bringen | den
Sonntag Vormittag dort zu – | Nachmittag geht's dann per Schnellzug | zurück nach Wien zu meinem lieben |
dummen kleinen ... die Stunde | der Anknunft' theile ich auf einer Karte mit |

Leb wohl liebe Emilie Gruß und Kuss |

Dein Gustav

Heute Nacht hat mir geträumt | von Dir, Du warst etwas böß auf mich »dumme Grethl«

6

Brief von Gustav Klimt an Emilie Flöge, 27. April 1899

Bleistift auf Papier

2 Briefblätter (gefaltet): 15,5 x 22 cm

Kuvert: 12,3 x 15,3 cm, Poststempel: Wien 29.4.

Privatbesitz

Fräulein | Emilie Ferdin²⁴ | poste restante | Vienna | VI. Postamt Gumpendorferstrasse 6/1

Florenz Donnerstag 7 Uhr Früh | 27./IIII 1899

Liebe Emilie! |

an meine Kleine |

Verzeihe die Bleischrift | ich habe keine Tinte | heroben, müsste unten | im Schreibzimmer schreiben | oder Tinte
holen weiß aber | nicht wie solche hiezulande | heißt, es ist überhaupt | eine missliche Sache, die Sprache | des
Landes nicht zu sprechen | hatte ziemlich Gefrett | auf der Herreise. Hier | im Hotel »Helvetia« | wo ich wohn',
spricht man | auch leidlich deutsch, das heißt | die Bediensteten, nur mein | Stubenmädchen, eine alte schnurr- |
bärtige Italienerin, hässlich | dazu, – ich seh' sie zum Glück | nicht oft – die kann gar | nicht Deutsch. |

Wie ich schon auf der Karte | geschrieben habe, hatte | ich während der Fahrt schönes | Wetter, leider war die | erste
Zeit in Florenz bis heute schlechtes | kühles Regenwetter, trüb | und armselig – im sonnigen | Italien mit dem

vielgerühmten | tiefblauen Himmel – heute | endlich dürfte es einen | schönen Tag geben, ich | sehe leuchtendes Blau
auf | dem Stückchen Himmel welches | ich durch meine Lichthofaussicht | erheischen kann wann ich mich | zur Erde
bücke und den | Kopf verdrehe. Ich | hatte hier ein sehr schönes | Zimmer, wurde aber am | ersten Tage straks in ein |
anderes kleineres versetzt, welches | wohl sonst ganz nett ist | aber wie gesagt durch die | schöne Aussicht leidet, die |
Hotels hier überfüllt | man muss zufrieden sein. | Die Stadt ist sehr interessant | ich selbst bin in verhältnismäßig |
trüber Stimmung, schwermüthig | vielleicht bringt der heutige | schöne Tag Aufheiterung in | mir. Ich habe schon |
ziemlich viel hier gesehen. | Moll kennt sich gut aus, | weil er das meiste nun | schon zum zweiten male | sieht aber
mit Ausdauer | den Führer macht. Außer | Moll und seine Familie ist | noch der ehemalige Direktor Burghart hier in
der Gesellschaft ferner | ein schweigsamer Jüngling. | Engelhart und Genossin | sind am Tage meiner Ankunft |
abgefahren. Obengenannte | Gesellschaft trifft sich voll- | zählig meist nur beim | Mittag und Abendessen – | In den
Sammlungen | welche hier sehr interessant | sind, bin ich gewöhnlich mit | Moll allein, weil die | andern dies alles,
wie gesagt | schon gesehen haben. | Ich übertreibe das Kunst, | schöner nicht wie seinerzeit | in Venedig und nicht |
besser so, – dass alles | erzähle Dir übrigens besser mündlich | du mein dummes kleines M, | kriegst ja auch noch
einen | zweiten Brief den Du am | 2. Mai holen kannst | unter gleicher Anschrift | wie dieser und da will | ich
manches nachholen | sonst wird dieser Brief zu lang | und Du kannst Strafe zahlen. |
Denke sehr oft an mich | Kleines – damit wir | uns im Gedankens öfter | hatten, schreiben brauchst | Du mir nicht,
wenn's nicht | sehr leicht geht. |
Jetzt muss ich schließen | und zum Frühstück gehen | habe mit Moll Rendezvous | – dann geht die Arbeit | wieder an. |
Das Essen ist sehr gut | ich trinke verhältnismäßig | viel Wein – ohne Folgeübel. |
Nun leb' recht wol |
Da unten links in der |
Ecke kannst Du dir |
einen holen |
besten Gruss und Kuss |
Gustav

7

Brief von Gustav Klimt an Emilie Flöge, ohne Datum (nach 1899)

Feder in schwarzer Tusche auf Papier

1 Briefblatt (gefaltet): 17,6 x 22,5 cm

Kuvert: 9,2 x 12 cm

Privatbesitz

Ihr Wohlgeboren | Fräulein | Emilie Flöge | p.a. Hermann Flöge | VII. Westbahnstraße 18

Liebe Emilie! |

Also doch nicht – | ich kann morgen Freitag | nicht abfahren – | Samstag geht's ganz | bestimmt, ich sehn mich |
hierzu schon den ganzen | Tag, bis 3 Uhr habe | ich noch an eine Abreise | für morgen geglaubt, | jetzt geb' ich es auf – |
es geht nicht. |

Ich bin kaum mit den Zeichnungen | fertig geworden, jetzt | soll ich noch zum Architekten | laufen – Material für |
die Arbeit suchen – nichts | vergessen – Farben | Leinwänden bestellen | dies und das ... aus! – | es geht nicht. |
Meine liebe Midi und | »Paulintscherl«²⁵ seid | nicht böse, ihr fahrt | hoffentlich nicht ohne | mich – oder? – Nein Ihr |
dürft nicht. Übrigens steht heute | in der Zeitung von einer | neuen Verkehrs Einstellung | von Vöcklabruck zu |
lesen, würde dies uns | nicht genieren? | – Bis Samstag | geht's mir bequiem aus | und ich verliere diese |
hastende Unruhe, die | mich heute den ganzen | Tag erfasst und quält. |

Einen Tag auf oder ab | wird Euch nicht unglücklich | machen, ihr habt den kleinen | Trost dass – der Aufschub |
einem armen Maler, der Euch | in Liebe zugethan ist, erhebliche | Erleichterung bringt. |

Ich komme Abends auf | einen kleinen Besuch (so etwas später) | bitte mich nicht ungnädig aufzunehmen |

Herzlichen Gruß | Gustav |

Samstag bestimmt!

- 1 Gustav Klimt sandte diesen Brief postlagernd an ein Wiener Postamt und benutzte für Emilie Flöge ein diskretes Pseudonym.
- 2 1707 betraute Johann Wenzel von Gallas, der Vizekönig von Neapel, den Architekten Johann Bernhard Fischer von Erlach mit der Planung und der Errichtung eines Stadtsitzes. Das Palais Clam-Gallas in der Husova 20 in Prag diente der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen als Adresse.
- 3 Die 1890 gegründete Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Die Mitglieder der Gesellschaft waren die bedeutenden Persönlichkeiten des wissenschaftlichen und kulturellen Lebens der ehemaligen tschechischen Länder, z. B. die Künstler oder Universitätsdozenten der Deutschen Universität in Prag.
- 4 Gustav Klimt sandte diesen Brief postlagernd an ein Wiener Postamt und benutzte für Emilie Flöge ein diskretes Pseudonym.
- 5 Klimt spielt damit auf den Französischunterricht an, den er mit Emilie Flöge seit 1896 besuchte.
- 6 Helene (Lentschi) war Klimts Nichte, die Tochter seines 1892 verstorbenen Bruders Ernst. Sie lebte im Familienbund der Flöges in Wien.
- 7 Vermutlich spielt Gustav Klimt damit auf eine 1895 gemeinsam mit Mitgliedern der Familie Flöge unternommene Reise nach Langenwang in der Steiermark an, wo die Gesellschaft den Sommer verbrachte.
- 8 Hotel Erzherzog Stefan. Klimt hatte die Empfehlung für das Prager Hotel von einem Reisebegleiter während seiner Pragreise im Jahr zuvor erhalten.
- 9 Andreas Groll war der Sohn des Fotografen Andreas Groll. Nach seiner schulischen Ausbildung studierte er an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Ab dem Jahre 1887 wirkte Groll als Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Er unterrichtete Aktzeichnen und galt seinerzeit als herausragender Lehrer.
- 10 Langenwang in der Nähe von Mürtzschlag in der Steiermark. Emilie Flöge verbrachte dort gemeinsam mit ihren Schwestern Pauline und Helene sowie ihrer Nichte Helene (Lentschi) die Sommerfrische.
- 11 Im Jahr zuvor hatte Gustav Klimt den Auftrag erhalten, die Supraporten (*Musik* und *Schubert am Klavier*) für das Musikzimmer des für Nikolaus Dumba am Parkring in Wien errichteten Palais auszuführen.
- 12 Klimt spielt damit auf den ihm vom Verleger Martin Gerlach erteilten Auftrag über Zeichnungen für den Band *Allegorien. Neue Folge* an (*Allegorien. Neue Folge. Originalentwürfe von namhaften modernen Künstlern mit erläuterndem Text*, Wien um 1900).
- 13 1894 hatten Klimt und Franz Matsch den Auftrag für die Ausführung von Deckenbildern für die Aula des Universitätsgebäudes in Wien erhalten. Die Fertigstellung war für das Jahr 1898 geplant. Klimt schuf die Gemälde *Philosophie* (Abb. S. 117), *Medizin* (Abb. S. 113) und *Jurisprudenz* (Abb. S. 153).
- 14 Helene Klimt, die Schwester Emilie Flöges und Schwägerin von Gustav Klimt.
- 15 Emilie Flöge feierte am 30. August ihren Geburtstag.
- 16 Ministerium für Kultus und Unterricht in Bezug auf die Anweisung der Raten und gewünschter Korrekturen der Fakultätsbilder.
- 17 Diese Mitteilung bezieht sich auf den Besuch des russischen Zarenpaares in Wien. Siehe dazu *Neue Freie Presse*, 29. August 1896, S. 4.
- 18 Siehe dazu *Neue Freie Presse*, 29. August 1896, S. 5.
- 19 Es handelt sich dabei um ein Zitat aus dem Gedicht *Petrarcha und Laura* des deutschen Literaten Friedrich Gottlieb Klopstock.
- 20 Gustav Klimt sandte diesen Brief postlagernd an ein Wiener Postamt und benutzte für Emilie Flöge ein diskretes Pseudonym.
- 21 Arthur von Scala war der Sohn eines Beamten im Finanzministerium. 1897 wurde er Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Indem er Künstler wie Otto Wagner, Felician von Myrbach, Koloman Moser, Arthur Strasser, Josef Hoffmann, Alfred Roller und andere zur Mitarbeit am Museum und an der angeschlossenen Kunstgewerbeschule heranzog, wurde Scala zu einem Wegbereiter des Jugendstils in Wien.
- 22 Max Klingers zwischen 1889 und 1897 entstandenes Hauptwerk *Christus im Olymp* wurde für die Moderne Galerie (heute Belvedere) in Wien erworben.
- 23 In Dachau nahe München war im ausgehenden 19. Jahrhundert eine bemerkenswerte Malerkolonie beheimatet, deren Bedeutsamkeit besonders der Wirkung von Adolf Hölzel und seinem Kreis, den sogenannten »Neu-Dachauern«, zuzuschreiben ist. In Dachau betrieb Adolf Hölzel, der sich innerhalb der Gruppe am stärksten entwickelt hatte, schon seit den 1890er-Jahren eine private Malschule. Er lehrte seine Schüler (darunter Ida Kerkovius, Theodor von Hörmann und nicht zuletzt Emil Hansen, der sich bald Emil Nolde nennen sollte), die Landschaft als Flächenkonstrukt zu sehen und zu begreifen.
- 24 Gustav Klimt sandte diesen Brief postlagernd an ein Wiener Postamt und benutzte für Emilie Flöge ein diskretes Pseudonym.
- 25 Emilie Flöges Schwester Pauline.

Vision »Salome«

Alfred Weidinger

War die Darstellung der Judith mit dem Haupt des Holofernes ein bevorzugtes Thema in der bildenden Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – wie auch Gustav Klimts *Judith* aus dem Jahr 1901 zeigt (Abb. S. 131) –, verursachte Oscar Wildes 1896 in Paris uraufgeführtes Drama *Salomé* eine intensivere Hinwendung zur biblischen Erzählung von Salome, der Tochter der Herodias. Neu war die Auseinandersetzung mit dem antik-biblischen Thema keinesfalls: So war vor allem der Tanz der Salome schon im ausgehenden 19. Jahrhundert ein beliebtes Motiv besonders der französischen Künstler. Gustave Moreau etwa begeisterte sein Publikum mit exotischen Darstellungen der in transparente und mit aufregenden Ornamenten versehene Stoffe gekleideten Salome. Die Inspiration dazu schöpfte er wohl aus der *Hérodiade* Stéphane Mallarmés.¹ Bestimmt kannte Gustav Klimt die 1887/88 entstandene polychrome Skulptur der Salome von Max Klinger, der ziemlich beiläufig das aus Lapislazuli gehauene Haupt des Johannes zur Seite gestellt war. Einen besonderen Fokus aber richtete Klimt auf Lovis Corinth 1900 gemalte Vorstellung der *Salome mit dem Haupt des Jochanaan* (Abb. 1), das drei Jahre nach der Uraufführung von Wildes Drama auf der zweiten Ausstellung der Berliner Secession für großes Aufsehen sorgte.² Zuvor illustrierte Aubrey Beardsley 1893 Wildes Bühnenstück, und seine in der Tat aufregenden Zeichnungen erschienen unter anderem 1900 im Juniheft der *Wiener Rundschau* gemeinsam mit der Dramenübersetzung von Hedwig Lachmann.³ Diese Übersetzung war dann auch für die gesamte deutschsprachige Rezeption tonangebend, wurde immer wieder nachgedruckt und inspirierte zahlreiche Künstler genauso wie die eine intensive Bewegungsdynamik zwischen Salome und dem abgeschlagenen Kopf des Johannes suggerierenden Tuschezeichnungen Beardsleys.

Hinzu kommt, dass die drei um die Jahrhundertwende erfolgreichsten Komponisten Jules Massenet (*Manon*), Giacomo Puccini (*Tosca*) und Richard Strauss Opern schrieben, in denen der Femme fatale eine zentrale Bedeutung beigegeben wurde. Oscar Wildes *Salomé* wurde auf Anregung des Wiener Dichters Anton Lindner ab 1901 von Richard Strauss – der Gustav Klimts Werk in besonderem Maße schätzte⁴ und sich am 1. Dezember 1907 auch mit ihm traf⁵ – als Oper gestaltet und im Dezember 1905 an der Dresdner Hofoper uraufgeführt. Wohl ausgelöst durch Strauss' Oper, aber auch durch Max Reinhardts Inszenierung aus dem Jahr 1904⁶ studierten die bedeutendsten Tänzerinnen die Rolle der Salome ein. Um die Jahreswende 1906/07 hielten sich in Wien gleichzeitig drei der berühmtesten Vertreterinnen des Ausdruckstanzes auf, und alle hatten den Tanz der Salome in ihrem Repertoire. Die kanadisch-amerikanische Tänzerin Maud Allan tanzte die Salome im Carl-Theater, Ruth St. Denis im Ronacher und Mata Hari im Apollo-Theater.⁷ Die erste Aufführung von Allans *The Vision of Salome* fand am 2. Dezember 1906 im Wiener Carl-Theater statt. Zwölf Tage später gab sie eine private Vorstellung ihrer Künste in der Secession, und drei Tage danach tanzte sie ebenso ohne öffentliches Publikum (vor privatem Publikum in der Regel etwas leichter bekleidet) vor Gustav Mahler und anderen in der Wiener Hofoper.⁸

Ob für Klimts 1909 gemalte freizügige Darstellung der *Salomé*⁹ der 1884 erschienene Roman *Gegen den Strich* des Schriftstellers Joris-Karl Huysmans als Anregung zu betrachten ist, kann derzeit nicht mit Bestimmtheit behauptet werden. »Ihr Busen wogt, und bei der Berührung der im Kreise wirbelnden Halskette richten sich die Brüste in die Höhe. Auf der jungen Haut glitzern die Diamanten. Ihre Armbänder, ihr Gürtel, ihre Ringe werfen strahlende Funken.« Vor allem der deutsche Maler und Bildhauer Franz von Stuck dürfte sich bei seinen Interpretationen des Themas auf diese Textstelle bezogen haben. Stuck schuf 1906 nach fotografischen Vorlagen drei gemalte Varianten der Salome (Abb. 3).¹⁰ Eine der von Stuck möglicherweise selbst aufgenommenen Fotografien der österreichischen Schauspielerinnen Lili Marberg als Salome (Abb. 4) fand schließlich ihren Weg zu Klimt.¹¹ Eine Gelegenheit zur Aufnahme hatte sich mit der Premiere von Oscar Wildes Theaterstück am 25. Dezember 1903 in München geboten, in der die erwähnte Lili Marberg die Hauptrolle verkörperte. »Fräulein Marberg sah als Salome berückend reizvoll aus und

Abb. 1: Gustav Klimt, *Salome*, 1909, Öl auf Leinwand, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Fondazione Musei Civici Venezia





Abb. 2: Lovis Corinth, *Salome II*, 1900, Öl auf Leinwand, Museum der bildenden Künste Leipzig

gab sich an die perversen Anforderungen der Rolle mit einer naturalistischen Wildheit hin, die alle Empfänglichkeiten in höchstem Grade befriedigen musste«, so rezensierte damals Hanns von Gumpenberg in den *Münchener Neuesten Nachrichten*.¹² Wie Franz von Stuck malte auch Gustav Klimt häufig nach Fotografien, so auch im Fall der *Salome*. Dabei gab er entsprechend dem Foto nicht nur die Pose des Modells mit deutlich vorgebeugtem Oberkörper wieder – die Haltung wurde sehr wahrscheinlich von Lovis Corinths freizügiger *Salome* angeregt –, sondern übersetzte die im Hintergrund von Stuck als Kontrast eingesetzte oblonge (die Gestalt der Salome rahmende) Wandbespannung in das schmale hochkantige Bildformat. Ohne Kenntnis um die Wirkung der Materialbilder aus Leopold Forstners Wiener Mosaikwerkstätte (Abb. 5), die Klimt in der Kunstschau 1908 (Raum 25) kennengelernt hatte, sind sowohl das Farbkonzept als auch die formale Konzeption der *Salome* kaum vorstellbar.¹³ Ein deutliches Indiz dafür ist unter anderem die malerische Umsetzung eines bunten Mosaikfeldes aus Smalten über der Rückenpartie der Salome. Im Entstehungsjahr des Gemäldes war Klimt vor allem wegen der bevorstehenden Umsetzung seiner Zeichnungen für den *Stocletfries* im permanenten Austausch mit Forstner. Es überrascht daher auch nicht, dass sowohl die spiralförmigen Verästelungen im Hintergrund als auch die nahezu im Profil dargestellte Tochter der Herodias an Klimts Tänzerin aus



Abb. 3: Franz von Stuck, *Salome*, 1906, Öl auf Leinwand, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

dem *Stocletfries* erinnern.¹⁴ War der vom Rumpf getrennte Kopf des Holofernes schon in Klimts 1901 entstandenem Gemälde *Judith* in eine kaum beachtete Nebenrolle gedrängt, erlitt acht Jahre später der Kopf des Jochanaan ein in dieser Hinsicht noch schlimmeres Schicksal. Klimts *Salome* ist in Bewegung dargestellt und wohl auf dem Weg zu Herodias. Der Kopf des ermordeten Liebhabers baumelt – achtlos an den langen Haaren nur mit einer beiläufig wirkenden Geste ihrer leicht angewinkelten Finger gehalten – an Salomes Seite.

Judith und *Salome* zählen zweifellos zu den berühmtesten Werken Gustav Klimts. Mit der diesen Gemälden eigenen Symbiose des Archaischen und des Mondänen sowie mit dem spannungsreich geführten Dialog zwischen Tod und Sexualität, Eros und Thanatos hat Klimt die Möglichkeiten der Darstellung der Femme fatale um weitere Facetten bereichert. Die Verführungskraft des Lebens wirkt durch die gleichzeitig evozierte Bedrohung des Todes noch bedeutend stärker. Klimts *Judith* und seine Vorstellung der *Salome* lassen eine Sehnsucht nach Glück erkennen, in der die Wünsche und Ängste einer Epoche erst zum Ausdruck kommen.¹⁵



Abb. 4: Franz von Stuck (zugeschrieben),
Salome, um 1905/06, Fotografie, Privatbesitz

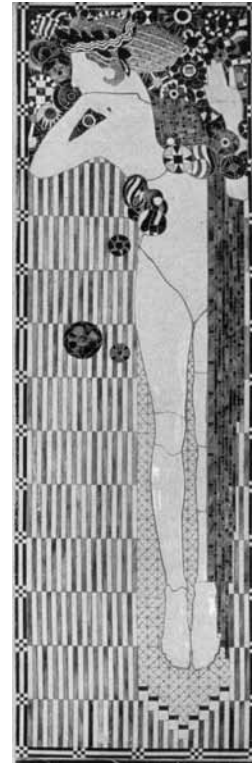


Abb. 5: Leopold
Forstner, *Frühling*,
1908, Mischtechnik,
Verbleib unbekannt

- 1 1866 wurden zehn von Mallarmés diesbezüglichen Gedichten in der Zeitschrift *Le Parnasse Contemporain* veröffentlicht.
- 2 Lovis Corinth wurde dadurch in Berlin nach seinen eigenen Worten »eine Kapazität«. Lovis Corinth, *Selbstbiografie*, Leipzig 1926, S. 143.
- 3 Wilde mochte Beardsleys Illustrationen nicht, obwohl er dessen Genialität anerkannte. Er wehrte sich aber nicht dagegen, dass er selbst auf vier Bildern karikiert wurde. Die bekannten brillanten Zeichnungen Beardsleys behandeln, grob gesagt, Voyeuristisches und Androgynes und fokussieren Salome vor allem als gefühllose, narzisstische Femme fatale.
- 4 Laut einer kolportierten Aussage von Richard Strauss gestand »der Achtzigjährige [Strauss] dem Verfasser des Buches – als dieser ihm zum dritten Mal in einer Wiener Klimt-Ausstellung begegnete – [...], sein Interesse für den Jugendstil Klimts wäre nicht von ungefähr. In der Welt dieses phantasiereichen Malers sei nämlich viel von seiner Musik, vor allem von der Salome enthalten« (Walter Thomas, *Richard Strauss und seine Zeitgenossen*, München/Wien 1964, S. 150; freundlicher Hinweis von Jürgen May, Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen). Umgekehrt erinnerte sich Willi Schuh an eine Bemerkung von Strauss zu Klimts 1907/08 entstandenem Bild *Danae*: Der Komponist erwähnte, dass ihm »beim Instrumentieren der Salome [...] solch schimmerndes Gold« vorgeschwebt hatte (Willy Schuh, *Ein paar Erinnerungen an Richard Strauss*, Zürich 1964, S. 8).
- 5 Unter dem 1. Dezember 1907 (»Strauss ist in Wien«) zitiert Franz Trenner: »mittags bei Mahler mit Roller u. Klimt u. Moll« (Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, Wien 2003, S. 267; freundlicher Hinweis von Jürgen May, Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen).
- 6 Als Ersatzbesetzung in einer Inszenierung von Oscar Wildes *Salomé* von Max Reinhardt begeisterte Tilla Durieux als Salome sowohl die Kritiker als auch das Publikum.
- 7 Vgl. Maria-Christine Werba, *Das Wiener Kabarett im Zeichen des Jugendstils*, Diss. Wien, 1976.
- 8 Vgl. Alfred Weidinger/Alice Strobl, »Darstellungen von Tanzenden, 1906/07«, in: Albertina, Wien (Hg.), *Oskar Kokoschka. Die Zeichnungen und Aquarelle 1897–1916*, Salzburg 2008, S. 40.
- 9 Klimts *Salome* war 1909 erstmals in der Internationalen Kunstschau 1909 in Wien (als *Judith*) zu sehen und wurde während der IX. Esposizione Internazionale 1910 in Venedig von der Stadtverwaltung erworben.
- 10 Insgesamt malte Stuck fünf unterschiedliche Versionen mit der Darstellung der Salome.
- 11 Die im Nachlass von Franz von Stuck aufgefundenen Fotografien der Posen einer Schauspielerin als Salome sind nicht mit Sicherheit in den Räumlichkeiten der Villa Stuck zu verorten.
- 12 Hanns von Gumpenberg, »Wildes Salome«, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 28. Dezember 1903, zit. nach Christian Burchard, *Franz von Stuck und der Tanz* (Ausst.-Kat. Franz von Stuck Geburtshaus, Tettenweis 2000/01), Tettenweis 2000, S. 37.
- 13 Vgl. »Wiener Mosaikwerkstätte – Leopold Forstner – Raum 25«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2008/09), München 2008, S. 330–339.
- 14 Der sogenannte kleine Entwurf mit der Tänzerin entstand bereits 1908.
- 15 An dieser Stelle ist den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Research Centers des Belvedere für wesentliche Informationen zum Forschungsgegenstand zu danken, namentlich Christina Bachl-Hofmann, Stefan Lehner, Katinka Gratzner-Baumgärtner, Johannes Stoll und Markus Fellinger.

Gustav Klimts »Braut«

Alfred Weidinger

Das Gemälde der *Braut* (Abb. 4) ist eines der unvollendet im Atelier zurückgebliebenen Werke Gustav Klimts. Zu welchem Zeitpunkt Klimt mit der Arbeit an dem Bild begonnen hat, ist kaum mehr festzustellen. Der grobe Pinselduktus, der bunte, freie Farbauftrag und die harten, mit schwarzer Farbe nachgezogenen Konturen verweisen auf eine Entstehung ab 1916. Die wesentlichsten Züge der Komposition sind bereits im 1913 entstandenen großformatigen Gemälde *Jungfrau* (Abb. 2) vorweggenommen, *Die Braut* wirkt wie eine geplante Weiterführung des Bildmotivs, das schließlich mit dem *Tod* (Abb. 3) endet. Auf der linken Seite sind in eine ovale, offene Form – wie im Bild der *Jungfrau* – sechs großteils nackte Frauen eingeschrieben, deren Körper teilweise von ornamentierten bunten Tüchern bedeckt werden. Mal ist der Busen, mal das nackte Gesäß und der Rücken zu sehen, ein Spiel zwischen Verhüllen und Entblößen, das die Schaulust des Betrachters anregt. Anders als bei der *Jungfrau* ist der in einen orangefarbenen Umhang gehüllte Bräutigam von diesem Treiben nicht ausgeschlossen und sieht mit kontemplativem Blick beziehungsweise auf die tiefblau gekleidete Braut in der Bildmitte. Diese hält mit geschlossenen Augen ihren Kopf im rechten Winkel – vollkommen übereinstimmend mit der Darstellung der *Jungfrau* – hin zum Bräutigam. Klimt scheint damit die Erfüllung der Liebe im Eheglück zu visualisieren, worauf wohl auch das schlafende Baby in der linken unteren Bildhälfte anspielt.

Almut Krapf erkennt in der Szene den visionären Traum der Braut, in dem »ihre eigenen Wünsche, Begierden und Hoffnungen« erscheinen.¹ Bedeutend freizügiger als im Bild der *Jungfrau* wirkt der rechts neben der Braut etwas im Vordergrund situierte ganzfigurige Frauenakt. Dieser scheint mit gespreizten Beinen und nach oben geraffter Bluse



Abb. 1: Egon Schiele, *Junge Mutter*, 1914, Wien Museum



Abb. 2: Gustav Klimt, *Jungfrau*, 1913, Národní Galerie, Prag



Abb. 3: Gustav Klimt, *Der Tod*, 1910/11 (umgearbeitet 1916), Leopold Museum, Wien

auf dem Rücken zu ruhen. Klimt verschränkt hier offensichtlich die unterschiedlichen räumlichen Dimensionen und differenziert bei der Visualisierung der Leiber nicht mehr zwischen den für die jeweiligen Körperhaltungen erforderlichen Darstellungsregeln. Das dadurch vermittelte expressive Moment wird durch die Buntfarbigkeit der orgiastischen Szene noch gesteigert. Nicht zu Unrecht ist der Betrachter geneigt, dabei an die komplexen Körperhaltungen von Egon Schieles Figuren (Abb. 1) zu denken, die Klimt in seinem Spätwerk gerne rezipierte. Klimt malte den Körper der die Braut vollkommen bestimmenden Vordergrundfigur weitgehend naturalistisch, entschied sich aber, die ursprünglich nackt gedachten Schenkel und die Scham mit einem Rock aus einer Vielfalt von Ornamenten zu bedecken. Ob er je vorhatte, dieses Kleid vollständig auszuführen und damit den Unterkörper des Frauenaktes vollständig zu bedecken, entzieht sich unserer Kenntnis. Selbst die auf uns gekommenen gezeichneten Studien aus dem Skizzenbuch von 1917, mit denen Klimt diesen Akt studierte, lassen diese Frage offen, denn auch dort wurde das Kleidungsstück nachträglich über die durchgestaltete Figur gelegt.² Die dem Skizzenbuch zeitlich vorausgegangenen Zeichnungen (Abb. S. 277) offenbaren allerdings einen spannungsreichen Dialog zwischen bloßgelegtem Geschlecht und raffinierter Bedeckung. Johannes Dobai deutet diese das Bild bestimmende Figur als den Körper der Braut in der Hochzeitsnacht.³ Zweifellos geht die besondere Faszination dieses Werks auch von seinem unvollendeten Zustand aus.

1 Zit. bei Gerbert Frodl, »Die Braut«, in: ders., *Gustav Klimt in der Österreichischen Galerie Belvedere*, Salzburg 1992, S. 38.

2 Alice Strobl, *Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. III, 1912–1918, Salzburg 1984, Nr. 3095–3108.

3 Johannes Dobai, »Zu Gustav Klimts Gemälde »Der Kuss«, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 56. Jg., XII, 1968, S. 126.



Abb. 3: Gustav Klimt, *Die Braut*, 1917/18 (unvollendet), Privatbesitz, seit 1971 als Dauerleihgabe im Belvedere, Wien

Egon Schiele: Wassergeister

Markus Fellingner

Als der 16-jährige Egon Schiele im Jahr 1906 in die Wiener Akademie der bildenden Künste aufgenommen wurde, stand Gustav Klimt auf dem Höhepunkt seines Ruhms. Klimt war zu diesem Zeitpunkt nicht nur der berühmteste und erfolgreichste Wiener Künstler, sondern auch der umstrittenste. Die jahrelangen Querelen um seine Fakultätsbilder hatten erst 1905 ein Ende gefunden, und Klimt galt nach wie vor als Enfant terrible der Wiener Avantgarde. Diesem Faszinosum konnte sich auch Schiele nicht entziehen. Der junge Student hatte in seinem Professor an der Akademie, dem konservativen Historienmaler Christian Griepenkerl, kein adäquates Vorbild gefunden und wandte sich wie viele seiner Kollegen Klimt und seinem Umkreis zu. Laut Schieles Biografen Arthur Roessler besuchte Schiele bereits ein Jahr später, im Jahr 1907, Klimt das erste Mal in dessen Atelier in der Josefstädter Straße 21.¹ Es folgte eine kurze Phase intensiver Beschäftigung mit dem großen Vorbild, die in einer Reihe von Arbeiten aus den Jahren 1907 bis 1909 gut ersichtlich ist.² Der direkte Kontakt zu Klimt ist zu diesem Zeitpunkt sicherlich nur sehr sporadisch denkbar, erst mit der Teilnahme Schieles an der von der Klimt-Gruppe organisierten Internationalen Kunstschau 1909 begann auch Klimt dem jungen Talent mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Die Anlehnung an Klimt war damals so stark, dass sich Schiele zeitweise sogar als »Silber-Klimt« bezeichnete.³ Was er damit meinte, wird in Bildern wie dem *Mädchenbildnis mit silbernen Tüchern* (1908, Abb. 1) deutlich. Schiele ahmte die metallische Materialität von Klimts »Goldener Periode« nach und besetzte für sich das Material Silber als Markenzeichen wie Klimt



Abb. 1: Egon Schiele, *Mädchenbildnis mit silberfarbenen Tüchern* (Melanie Schiele), 1908, Privatbesitz



Abb. 2: Egon Schiele, *Wassergeister I*, 1907, Privatbesitz



Abb. 3: Egon Schiele, *Wassergeister II*, 1908, Privatbesitz

das Gold. Diese Phase war zwar im Jahr darauf bereits Vergangenheit, und Schiele fand endgültig zu seinem eigenen Stil, aber Klimt blieb ihm bis zu seinem Tod ein Freund und Mentor.⁴

Möglicherweise hatte Schiele in Klimts Atelier bei seinem ersten oder einem darauffolgenden Besuch im Jahr 1907 die Möglichkeit, die Gemälde *Freundinnen* (Abb. S. 169) und *Wasserschlangen* (Abb. S. 174) zu sehen. Klimt hatte beide Bilder bereits 1904 begonnen und bis 1907 daran gearbeitet. Die lange Zeitspanne bezeugt die große Bedeutung, die Klimt den beiden Bildern beigemessen haben muss. Im März 1907 übergab Klimt das erste Bild der Galerie Miethke, in der es daraufhin ausgestellt wurde. 1908 wurden dann beide Werke auf der großen Kunstschau der Klimt-Gruppe präsentiert. Schiele muss jedenfalls besonders von der zweiten Version beeindruckt gewesen sein, denn er schuf zwei kleine Gouachen, die Klimts Bild recht direkt nachahmen.

Die erste Version von Schieles *Wassergeistern* (Abb. 2) ist mit 1907 datiert, Schiele muss daher bereits vor der Kunstschau 1908 Gelegenheit gehabt haben, das Bild zu sehen. Diese erste Studie zeigt nun deutlich das Ringen des jungen Schiele, der Rhythmik von Klimts Formensprache nachzuspüren. Schiele vereinfacht Klimts Vorbild auf die nackte Umrisszeichnung und macht daraus eine flächig-lineare Komposition. Das Ergebnis lässt eher an Klimts *Schwebende Genien* im *Beethovenfries* (Abb. 4) denken als an die dreidimensional ausgearbeiteten Figuren in *Wasserschlangen*.⁵ Schiele vermeidet alles Fließende, das Klimt in seinen Unterwasserbildern und bei seinen schwebenden Figuren immer klar sichtbar machte, und reduziert die Gestalten auf ihre Flächigkeit. In gerader Linie scheinen sie wie auf unsichtbaren Schienen von links nach rechts über die Bildfläche gezogen zu werden, ohne sich selbst nennenswert zu bewegen. Schiele versucht damit ganz im Sinne der secessionistischen Flächenkunst die ornamentalen Qualitäten von Klimts Figurenzeichnung auszuloten und in seinem Sinne umzudeuten.⁶ Bewegung bedeutet bei ihm nicht welligenartiges Fließen wie bei Klimt, sondern geradliniges Gezogenwerden, und die leere Fläche steht nicht wie bei Klimt für potenziellen Bewegungsspielraum für die Figuren, sondern für ein starres Raster. Klimts *Schwebende Genien* im *Beethovenfries* gleiten zwar auch in gerader Linie an der oberen Bildkante entlang vorwärts und sind wie Schieles *Wassergeister* weitestgehend auf die Umrisszeichnung reduziert, durch ihre fließenden, wellenförmigen Umrisse wirken sie aber in ihrer Bewegung viel freier.

Schiele vereinfacht nicht nur die formale Komposition von Klimts *Wasserschlangen*, auch in der Farbigkeit gibt es eine starke Reduktion. Besonders deutlich wird das in der Behandlung der bunten Seesterne und Unterwassertiere, die in Klimts Bild den Schmuck der weiblichen Figuren bilden. Bei Schiele verlieren sie diese Funktion und sind nur mehr als kleine bunte Farbsprenkel im Wasser zwischen den Figuren verteilt.

Auf diese erste Studie folgte im Jahr darauf eine zweite Version (Abb. 3), die bereits einen großen Schritt in Richtung Schieles späterer Stilentwicklung macht. Dieses Bild nimmt im Großen und Ganzen die Komposition der früheren Version von 1907 auf und entwickelt sie weiter. Die bildparallele Linienführung der Unterwasserlandschaft ist zugunsten einer dynamischeren, trichterförmig nach rechts fluchtenden Komposition aus weiß-, schwarz- und grünfärbigen Flächen aufgegeben, welche die Vorwärtsbewegung der Figuren durch einen perspektivischen Sog unterstützen. Die Unterwasserwelt ist hier auch detaillierter als in der ersten Version ausgeführt, sanft geschwungene Linien deuten das Wellenspiel oder grüne Schlingpflanzen an. Die Figuren sind nun auch mit flächigen Ornamenten geschmückt, in denen die Beschäftigung mit Klimts Ornamentik der »Goldenen Periode« deutlich sichtbar wird. Schiele verwendet zum Teil sogar Gold- und Silberfarbe, um die kostbare Materialität von Klimts Gemälden zumindest ansatzweise nachzuahmen. In der eigentümlichen Verteilung dieser ornamentalen Akzente auf der Bildfläche zeigt sich allerdings Schieles Formgefühl bereits relativ stark in seiner eigenständigen Weise ausgeprägt. Besonders eindrucksvoll sind die langgezogene, fast nur mehr abstrakt-ornamental komponierte Figur, die vom oberen Bildrand auf der Höhe der Nase abgeschnitten wird, und die gleichfalls völlig abstrahierte Figur eines Wals oder Fisches in der linken oberen Ecke. Auch bei dieser Figur ist das Vorbild in Klimts Œuvre zu suchen. Bereits in der Zeichnung *Fischblut* (Abb. S. 168) für das dritte Heft von *Ver Sacrum* (März 1898) und im Gemälde *Goldfische* (WSW, Nr. 152) taucht am linken Bildrand ein großer Fischkopf zwischen den schwimmenden Meernixen auf, und in *Freundinnen* zeigt Klimt in der rechten unteren Ecke einen blauen Wal.

Was die Behandlung der Figuren betrifft, hat sich Schiele allerdings inzwischen von der einfachen linearen Flächigkeit der *Schwebenden Genien* aus dem *Beethovenfries* entfernt. Er bleibt zwar nach wie vor bei einer flächig-dekorativen Gestaltung, mit locker verteilten runden Buntstiftstrichen in Grün, Weiß und Blau deutet er aber nun zaghaft die Hautfarbe und einzelne Details an. Die Figuren zeigen auch eine stärkere Bewegtheit, haben aber im Gegenzug die runden Formen von Klimts Vorlagen verloren. Sie sind bereits in der eckigeren, harten Formensprache gestaltet, die Schieles späteren Stil bestimmen sollte. Eine ähnliche Linienführung findet man auch in einem weiteren vergleichbaren Werk Gustav Klimts, dem 1945 zerstörten *Aus dem Reiche des Todes* (WSW, Nr. 168). In den stark von Jan Toorops Malerei beeinflussten skelettierten Gestalten konnte Schiele die morbide Sinnlichkeit, die Klimt in seinen Frauenbildern nur äußerst subtil unter der lasziv-erotischen Oberfläche erahnen lässt, auch in der äußeren Form drastisch dargestellt finden. Diese Morbidität übertrug Schiele nun ganz offen und drastisch auf die nackten Frauenfiguren der *Wassergeister* und vollzog damit bereits einen Bruch mit der Klimt'schen Schönlinigkeit.⁷ Gleichzeitig hatte auch Oskar Kokoschka auf der Kunstschau 1908 mit ähnlich radikalen Stilbrüchen für Aufregung gesorgt und dem



Abb. 4: Gustav Klimt, *Beethovenfries, Schwebende Genien* (Detail), 1902, Belvedere, Wien

jungen Schiele ein neues Vorbild an künstlerischer Radikalität geboten, das sich von Klimts ästhetischem Idealismus bereits deutlich entfernt hatte.⁸ Die zweite Version von Schieles *Wassergeistern* war möglicherweise unter dem Titel *Jugendströmung* im folgenden Jahr gemeinsam mit drei Porträts auf der Internationalen Kunstschau 1909 ausgestellt und wurde dort wie Kokoschkas Werke im Jahr zuvor zur Zielscheibe der Kritik.⁹ Kaiser Franz Joseph soll sich beim Anblick eines der ausgestellten Bilder mit den Worten »Das ist ja ganz entsetzlich« abgewandt haben.¹⁰

1 Arthur Roessler, *Erinnerungen an Egon Schiele*, Wien 1948, S. 47f. Christian M. Nebehay hält dieses frühe Datum für unwahrscheinlich und vermutet die entscheidende Begegnung mit Klimt erst um 1909, da dieser relativ zurückgezogen lebte und die Öffentlichkeit weitgehend mied. Christian M. Nebehay, *Egon Schiele 1890–1918. Leben, Briefe, Gedichte*, Salzburg/Wien 1979, S. 95.

2 Jane Kallir, *Egon Schiele. The Complete Works*, New York 1990, S. 46–50.

3 Kallir 1990, S. 48.

4 Schiele besuchte Klimt regelmäßig in seinem Atelier oder zum Frühstück in der Meierei am Tivoli, auch sind mehrere Besuche Klimts in Schieles Atelier belegt. Bezeichnend für die Freundschaft der beiden Künstler sind auch Schieles Besuche an Klimts Krankenbett nach dessen Schlaganfall im Jänner 1918. Nach Klimts Tod fertigte Schiele auch mehrere nicht erhaltene Totenbilder des Verstorbenen an. Nebehay 1979, S. 437.

5 Der *Beethovenfries* war zu diesem Zeitpunkt in einem Depot eingelagert und nicht öffentlich zugänglich (siehe S. ##), Schiele könnte aber Abbildungen davon in der Zeitschrift *Ver Sacrum* oder anderen Publikationen gesehen haben.

6 Christian M. Nebehay nannte *Wassergeister I* das »vielleicht ›secessionistischste‹ Bild Egon Schieles«. Nebehay 1979, S. 78.

7 Alexander Klee, »Attitüde und Geste als Abbild des Geschlechterverständnisses«, in: Agnes Husslein-Arco/Jane Kallir (Hg.), *Egon Schiele. Selbstporträts und Porträts* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2011), München 2011, S. 32.

8 Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003, S. 46–72. Auch für Kokoschka war die Malerei Toorops ein wichtiger Ausgangspunkt für die Entwicklung seines radikalen Expressionismus.

9 Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt-Dokumentation*, Wien 1969, S. 419. Kallir 1990, S. 286, Nr. X.

10 Nebehay 1979, S. 119.



Der Beethovenfries von Gustav Klimt

Eine Chronologie 1900–1999

Stefan Lehner: Zu Entstehungsgrundlage und Wirkung bis 1903

Katinka Gratzler-Baumgärtner: Zur Folgegeschichte ab 1904 und zur Erwerbung durch die Republik Österreich¹

Die Realisierung von Gustav Klimts Monumentalwerk, dem *Beethovenfries*, wäre ohne Max Klingers Skulptur, den sogenannten *Beethoven*, und die rund um diesen organisierte XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs in der Secession, Wien, nie möglich gewesen.

Der Verehrer von Ludwig van Beethoven und seiner Musik, Max Klinger, hatte bereits in den Jahren 1885/86 ein erstes Modell zur Beethoven-Skulptur geschaffen. Bis zur Fertigstellung des monumentalen Ebenbildes, Voraussetzung für die Entstehung des *Beethovenfrieses*, sollten allerdings noch 16 Jahre vergehen.

Nach seiner ruhmvollen Präsentation während der Beethoven-Ausstellung in der Wiener Secession 1902 gelangte der Fries nicht nur physisch an verschiedene Schauplätze. Auch hinsichtlich der Eigentümerschaft gab es Verschiebungen und Interpretationen aller beteiligten Parteien, an deren Ende der Erwerb durch die Republik Österreich im Jahr 1972 stand.

1900

Den Quellen zufolge gibt es schon in diesem Jahr in der Secession den Wunsch, Klingers *Beethoven* im neuen Haus der Vereinigung bildender Künstler auszustellen. Zumindest ist man in der Secession über den Stand der Dinge hinsichtlich der Arbeit an der Skulptur informiert.² Max Klinger ist der Vereinigung bereits seit 1898 als korrespondierendes Mitglied verbunden und nimmt auch an der ersten Ausstellung, damals noch im heute nicht mehr erhaltenen Gebäude der Gartenbaugesellschaft, Wien I, Parkring 12,³ teil.

1901

Im Sommer dieses Jahres beschließt der neu gewählte Vorstand der Secession⁴ unter der Leitung von Alfred Roller, eine Ausstellung zu Ehren Klingers und seines *Beethoven* zu veranstalten. Klingers *Beethoven* soll zum Leitmotiv der Ausstellung werden. Im Katalog zur Ausstellung heißt es dazu: »Die leitende Idee, die unserem Unternehmen Weihe und das bindende Element geben sollte, bot sich uns in der Hoffnung, ein hervorragendes Kunstwerk zum Mittelpunkt der Ausstellung machen zu können. Das Beethovenendenkmal von Max Klinger ging der Vollendung entgegen. Diese eine Hoffnung, der ernstesten und herrlichen Huldigung, die Klinger in seinem Denkmale darbringt, eine würdige Umrahmung zu schaffen, genügte, jene Arbeitsfreude zu erzeugen, die trotz des Bewußtseins, daß man nur für wenige Tage schaffe, dauernde Hingabe an die gestellte Aufgabe ins Leben rief.«⁵ Vermutlich ohne Wissen Klingers setzt die Secession die Ausstellung für November an. Am 29. August 1901 schreibt Klinger an den »Herrn Professor«⁶. Er informiert ihn über die Schritte, die er nach der Abreise des Empfängers unternommen hat, um die Skulptur zu vollenden. Allerdings möchte sich Klinger nicht auf einen Termin festlegen lassen und bemerkt: »Ich habe bei dieser sehr komplizierten Arbeit allerdings schon verschiedene schmerzliche Überraschungen ertragen müssen. Aus diesem Grunde würde ich mich bei solcher Arbeit nie auf einen Termin verpflichtet haben [...]«⁷ Josef Hoffmann wird die künstlerische Leitung der Ausstellung übertragen. Mit der Koordination der Ausstellung sowie der Gestaltung des Katalogs und des Plakats wird Alfred Roller betraut.⁸ Der Architekt Hoffmann schafft ein neuartiges Raumkonzept, in dem Malerei und Bildhauerei als Schmuck dienen sollen. Er lässt den Raum der Secession in einen dreischiffigen Tempel für Klingers Monumentalskulptur umbauen. Aus Brettern und Ziegeln kriecht Hoffmann ein auf

Abb. 1: Gustav Klimt, *Der wohlgerüstete Starke* (Detail aus dem *Beethovenfries*), 1901, Belvedere, Wien



Abb. 2: XII. Ausstellung der Secession, 1901, Saal der russischen Künstler (»Linker Seitensaal«), Raumgestaltung von Josef Hoffmann, ÖNB/Wien, Inv.-Nr. Pk 2539/81

unterschiedlichen Raum- und Erfahrungsebenen basierendes Raumgefüge.⁹ Ein Großteil der Einbauten ist bereits fertiggestellt, einige Kunstwerke sind bereits vollendet, da muss Klinger die Präsentation seines *Beethoven* endgültig verschieben. In einem Brief vom 22. September 1901 schreibt er an Roller: »Seit 8 Tagen sitze ich hier enface vom [sic] Giesser [...] Ganz offen gestanden denke ich nicht daß vor Ende Nov. die Möglichkeit gegeben ist alles zusammen zu haben, d. h. die ganze Sache fertig.« Im selben Brief, etwas weiter unten, heißt es: »[...] wenn die Wiener Künstler sich auch auf eine solche Arbeit verlegen, ist es auch geschrieben daß dieselbe ohne Zuthat von Aussen gut wird und sehenswerth. Davon bin ich fest überzeugt. Ist doch ein Unternehmen wie Sie es vorhaben schon allein etwas Künstlerisch äusserst werthvolles. – Kurz Alle [Unterstreichung im Original, Anm. d. Verf.] Hoffnung gebe ich noch nicht auf – Schweiß Sorge und Ausdauer sind nöthig [...]«¹⁰ Wie bedeutend Klingers *Beethoven* für die Secessionsausstellung ist, zeigt auch ein Schreiben Klingers an Alfred Roller vom 19. November 1901: »Ihr Vorschlag in Wien das Ganze fertig zu machen wäre der doppelten Transporte und Reisen wegen nur starker Zeitverlust. Hätte ich nur 2 Monate früher von dem Unternehmen gewusst!«¹¹ Die Vereinigung muss nun schnell reagieren und eröffnet bereits am 21. November 1911 die XII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs in der Secession.¹² In dieser Ausstellung sind russische, Schweizer und skandinavische Künstler vertreten. Unter anderem wird auch Jan



Abb. 3: XIV. Ausstellung der Secession, 1902, Raumgestaltung von Josef Hoffmann, Innenansicht des »Linken Seitensals« mit dem *Beethovenfries* von Gustav Klimt, durch die Öffnungen sieht man Max Klingers *Beethoven*, Künstlerhaus Wien, Archiv

Toorop gezeigt. Berta Zuckermandl schreibt über diese Schau: »Die Secession hat diesmal die Räume verkleinern müssen, denn hinter den Wandverkleidungen decken Fresko-Bilder die Mauern. Es ist die bereits zum grössten Teil fertige Fresko-Ausstellung, welche die Nordländer ablösen wird.«¹³

1902

Bevor jedoch die von Zuckermandl erwähnte »Fresko-Ausstellung« stattfinden kann, muss im Februar eine weitere Ausstellung, nämlich die XIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, eingeschoben werden.¹⁴ Wie sehr man die Architektur der XIV. Ausstellung verbergen will, zeigt sich daran, dass es in den Katalogen zu den beiden eingeschobenen Ausstellungen keine Ausstellungspläne gibt und dass die Wände der Ausstellungsräume sehr großzügig mit Tüchern zugehängt werden, sodass man nur eine ungefähre Ahnung von den Einbauten bekommen kann (Abb. 2). Ludwig Hevesi schreibt darüber: »So verbarg die Vereinigung ihren Beethoven-Tempel hinter Scheinwänden und veranstaltete Stegreifausstellungen [...]«¹⁵ Damit die Aufstellung des *Beethoven* reibungslos vonstatten gehen kann, besucht Josef Hoffmann Max Klinger in Leipzig. Hoffmann zeigt sich beeindruckt von der Skulptur: »Der Bethofen [sic] ist so überwältigend schön, daß ich es gar nicht beschreiben mag [...] Das Gewicht beträgt

5000–7000 Kilo. Postament [den Zeilen ist eine kleine Skizze beigelegt, die die Maße des Postaments mit 140 x 95 beziffert] – 90 cm hoch alles zu verklammern unten auszuladen wegen umkippen [...] Mit unseren Arbeiten sind wir gründlich erschossen!!!!«¹⁶ Am 27. März 1902 erreicht Alfred Roller die erlösende Nachricht: »L.H.R. Eben alles aufgestellt – Also bestimmt für Anf[ang] April alles bereit. Besten Gruß Ihr M. Klinger«¹⁷. Am 16. April 1902 wird die XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs in der Secession eröffnet. Die Beethoven-Ausstellung der Secession ist als Rundgang angelegt. In dem programmatischen, sehr umfangreichen Katalog zur Ausstellung mit von Ernst Stöhr verfassten Texten ist der Rundgang durch eine gestrichelte Linie vorgegeben. Die beiden erhöhten Seitensäle dienen dazu, die »stärker für sich sprechenden Teile dieses Schmuckes« aufzunehmen und dem Mittelraum die nötige Ruhe zu verleihen. Darüber hinaus sollen die Besucher »nicht unvorbereitet vor das Werk geführt« werden.¹⁸ Das Hauptwerk im »Linken Seitensaal« ist zweifellos der *Beethovenfries* von Gustav Klimt. Klimt bekommt die Möglichkeit, seine Ideen auf drei Seiten des Saals zu verwirklichen. Unterhalb des Frieses sind in schmalen Wandnischen Schmuckplatten von Rudolf Jettmar, Othmar Schimkowitz, Leopold Stolba, Richard Luksch, Friedrich König, Emil Orlik, Koloman Moser, Maximilian Lenz, Ernst Stöhr und Wilhelm List eingelassen. Diese Exponate haben einheitlich quadratische Form mit den Maßen 80 x 80 cm und 26 x 26 cm. Die Wände selbst sind mit grob strukturiertem Rauputz beworfen. Gegen den Hauptsaal hin geben breite Wandöffnungen den Blick auf Klingers *Beethoven* frei. Anders als die Skulptur von Klinger ist der Fries nur als temporäre Ausschmückung der Ausstellung konzipiert (Abb. 3). Wie sehr Gustav Klimt das Werk Ludwig van Beethovens in seinem Fries reflektierte, wird von Marian Bisanz-Prakken detailliert dargestellt.¹⁹ Klimt nahm Anleihe bei der von Richard Wagner im Jahr 1846 verfassten Beschreibung für die 9. Symphonie von Beethoven.²⁰

Die zusammenhängenden Teile des Frieses werden im Katalog beschrieben:

»Die Sehnsucht nach Glück. Die Leiden der schwachen Menschheit. Die Bitten dieser an den wohlgerüsteten Starken als äußere, Mitleid und Ehrgeiz als innere treibende Kräfte, die ihn das Ringen nach dem Glück aufzunehmen bewegen. Die feindlichen Gewalten. Der Gigant Typhoeus, gegen den selbst Götter vergebens kämpften; seine Töchter, die drei Gorgonen. Krankheit, Wahnsinn, Tod. Wollust und Unkeuschheit, Unmäßigkeit. Nagender Kummer. Die Sehnsüchte und Wünsche der Menschen fliegen darüber hinweg.

Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie. Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können. Chor der Paradiesengel. ›Freude schöner Götterfunke.‹ ›Diesen Kuß der ganzen Welt!«²¹.

Bereits zwei Tage nach der Eröffnung gibt es Versuche, Klingers *Beethoven* für Wien zu erwerben. Nach heftigen Diskussionen im Stadtrat wird der Ankauf der Skulptur jedoch abgelehnt. Trotz oder gerade wegen dieser Diskussion über den *Beethoven* wird die Ausstellung zu einem großen Erfolg. Eine Notiz in der *Kunstchronik*, die davon berichtet, dass 1500 bis 2000 Menschen täglich die Ausstellung besuchen, zeugt von der regen Anteilnahme an diesem Kunstergebnis.²² Da der *Beethoven* nicht angekauft wird, beschließt Klinger, die Skulptur nach Düsseldorf zur Deutsch-Nationalen Kunstausstellung bringen zu lassen. Am 7. Juni 1902 bittet Klinger den Sekretär der Secession, alle Vorbereitungen für die Verpackung und den Abtransport der Skulptur zu treffen.²³ Nach nur zwei Monaten, am Sonntag, dem 15. Juni 1902, wird die Ausstellung in der Secession geschlossen. Bereits am nächsten Tag wird Klingers *Beethoven* abgebaut und nach Düsseldorf gebracht.

Die XIV. Ausstellung der Secession ist mit 58 141 Besuchern zu diesem Zeitpunkt die bestbesuchte Ausstellung der Vereinigung.²⁴

1903

Gustav Klimts *Beethovenfries* soll ursprünglich nur der ephemeren Ausschmückung der Ausstellung dienen. Da man aber bereits für November 1903 eine große Klimt-Retrospektive plant, darf der Fries an seinem Platz bleiben und wird nicht wie die Friese von Josef Maria Auchentaller und Ferdinand Andri im »Rechten Seitensaal« nach dem Ende der XIV. Ausstellung vernichtet.

1904

Nach seiner Abnahme Anfang 1904 wird der *Beethovenfries* in Teile zersägt und zur Lagerung in ein Depot in Michelbeuern, Wien IX, gebracht.²⁵ Der neue Eigentümer ist Carl Reininghaus.²⁶

1907

Am 16. Dezember 1907 schreibt Gustav Klimt in einem Brief an Carl Reininghaus, dass er die nötigen Reparaturarbeiten am *Beethovenfries* übernehmen werde, so welche notwendig würden.²⁷

1915

Wiewohl die Österreichische Galerie (damals Staatsgalerie, Anm. d. Verf.) Interesse an dem Monumentalwerk zeigt, erwirbt die Familie Lederer den *Beethovenfries*. Der Verkäufer Carl Reininghaus tröstet den provisorischen Leiter der

Staatgalerie, Franz Martin Haberditzl: »Ich bedaure auf das lebhafteste [sic], daß dieses Werk Klimts nicht Ihrer Galerie einverleibt, respektive der Öffentlichkeit erhalten werden konnte.«²⁸

1933

Die Direktion der Österreichischen Galerie wird vom Bundesministerium für Unterricht aufgefordert, zum Angebot von August Lederers Ehefrau Serena Lederer (geborene Pu[ll]itzer, geb. am 20. Mai 1867 in Budapest, gest. am 27. März 1943 ebenda), den *Beethovenfries* auf Zeit zu überlassen, Stellung zu nehmen. Das Angebot wird mit der Begründung, dass die vorgeschlagene zeitlich begrenzte Einfügung des Frieses in die Mauerwände des Theseustempels im Wiener Volksgarten nicht zweckmäßig und für die Erhaltung des Frieses nicht förderlich sei, abgelehnt. Nur eine definitive Lösung sei denkbar.²⁹

1936

Der Industrielle, Sammler und Mäzen August Lederer (geb. am 3. Mai 1857 in Böhmisches Leipa) stirbt am 30. April 1936 in Wien. Seine Witwe, die ungarische Staatsbürgerin Serena, ist Rechtsnachfolgerin, wiewohl die gesamte unbewegliche inländische Verlassenschaft dem zum Universalerben berufenen Sohn Erich Lederer (geb. am 13. September 1896 in Wien, gest. am 19. Jänner 1985 in Genf) eingewantwortet wird.³⁰

Der Fries wird in veränderter Anordnung und unvollständig in der Wiener Secession gezeigt.³¹

1938

Erich Lederer flüchtet am 19. März 1938 nach Győr (Raab)³² und weiter nach Genf.

Vom Wiener Magistrat, Magistratsabteilung 2, wird die Sicherstellung der Kunstgegenstände aus Serena Lederers Wohnung in Wien I, Bartensteingasse 8, aufgrund § 4a des Ausfuhrverbotsgesetzes eingeleitet.³³ Der Aufforderung, eine sogenannte Vermögensanmeldung vorzulegen, kommt Serena Lederer als ungarische Staatsbürgerin nicht nach.³⁴ Die Zentralstelle für Denkmalschutz gibt dem Ansuchen Serena Lederers um Ausfuhrbewilligung nach Budapest für diverse Kunstgegenstände (unter anderem 52 Ölbilder, sieben Aquarelle, sieben Miniaturen, 15 Zeichnungen, zwölf Plastiken), Möbel, Porzellan und dergleichen als »Übersiedlungsgut« statt.³⁵ Der *Beethovenfries* scheint in der Aufstellung für das Ausfuhransuchen nicht auf.

1939

Eine undatierte, aber vermutlich ins Jahr 1939 datierbare Liste der Sammlung Serena Lederers besteht aus 209 Posten, auf zwölf Kunstwerke reflektiert die Österreichische Galerie, darunter befindet sich mit der Nummer 112 auch »Gustav Klimt Öl.Lwd. [sic] Beethovenfries, verfertigt anlässlich der Klinger-Ausstellung [sic]«³⁶.

Auf einer weiteren undatierten Kurzaufzählung von Kunstgegenständen aus der Lederer'schen Sammlung im Zusammenhang mit der Sicherstellung wird Gustav Klimts *Beethovenfries* wiederum angeführt: »[...] ein Fries, 36 lang, Klimt«³⁷.

Josef Zykan, Mitarbeiter der Zentralstelle für Denkmalschutz, bemerkt am 14. Februar 1939 über die Kunstgegenstände aus der Sammlung Lederer, diese seien so bedeutend, dass nur einem geringen Teil die Ausfuhrbewilligung erteilt werden könne. Unter den Gegenständen, für die die Sicherstellung aufrechterhalten werden müsse, findet sich unter Nummer 21 »[Gustav Klimt] Beethovenfries, Eingelagert bei Bäuml«³⁸.

Die Direktion der Österreichischen Galerie deponiert nach Aufforderung der Zentralstelle für Denkmalschutz ihr Interesse an insgesamt 13 Gemälden aus der sichergestellten Sammlung von Serena Lederer sowohl bei Treuhänder Hermann Berchtold³⁹ als auch beim Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten: »Die unterzeichnete Direktion erlaubt sich zu berichten, dass sie über Aufforderung der Zentralstelle für Denkmalschutz an der Kommissionierung der zur Auflösung bestimmten Sammlung Lederer teilgenommen hat und hiebei feststellte, dass aus dieser Sammlung folgende Werke zur Ausgestaltung der im Besitz der Österreichischen Galerie befindlichen Werke von Gustav KLIMT und anderen von größter Wichtigkeit sind [...]« Unter den angeführten 13 Kunstwerken von Klimt, Schiele, Maulbertsch und Burne-Jones befinden sich die folgenden zehn Werke Gustav Klimts: *Die Musik*, *Der goldene Apfelbaum*, *Die Philosophie* (sowie eine Studie dazu), *Die Jurisprudenz*, *Der Fries aus der Beethovenausstellung der Secession* (mit einem Schätzwert von RM 3000,-), *Danae*, *Garten mit Malven und Hühnern*, *Damenbildnis* und *Gardaseelandschaft*.⁴⁰

Mit 10. Dezember 1939 verlegt Serena Lederer ihren Wohnsitz endgültig nach Budapest in das Hotel Duna Palota.⁴¹

1940

Gegen die Mitglieder der Familie Lederer wird strafrechtlich wegen »Nichtanmeldung von Judenvermögen« gemäß der Verordnung vom 26. April 1938 ermittelt.⁴² Serena Lederer befindet sich zu diesem Zeitpunkt im Sanatorium Schwabenberg in Budapest.⁴³ Am 18. Jänner 1940 bemüht sich die Verwaltung des Reichsgaus Wien in einem detaillierten Schreiben an die Staatsanwaltschaft Wien um die Erstattung einer Strafanzeige gegen Serena Lederer, um deren gesamtes Vermögen zugunsten des Staates einzuziehen.⁴⁴

Am 28. Oktober 1940 ergeht der Vorschlag Serena Lederers zur Abtretung ausgewählter Kunstwerke aus ihrem Besitz, unter anderem von Gustav Klimt, Moritz von Schwind und Adolph Menzel, an das Deutsche Reich, um die »Freigabe meiner vollständigen Sammlung und die bedingungslose Bewilligung der Ausfuhr nach Ungarn für sämtliche Stücke [sic] der Sammlung und zwar: Bilder, Bronzen, Skulpturen, Porzellan [sic], Gobelins, Textilien, -Aquarelle, -Zeichnungen, -Livre d'heures, etc.«, also ihre übrige Sammlung, zu erwirken.⁴⁵

1942

Die Firma Bartz erklärt sich mit Schreiben vom 22. Februar 1942 bereit, den *Beethovenfries* aus dem Besitz von Serena Lederer in Verwahrung zu nehmen.⁴⁶

1943

Am 3. März 1943 werden zehn Bilder Gustav Klimts aus der Sammlung Serena Lederers zur Bergung in Schloss Immendorf, Niederösterreich, übernommen.⁴⁷

Am 24. März 1943 fordert der Generalkulturreferent Walter Thomas Bruno Grimschitz zu Verhandlungen mit Elisabeth Bachofen-Echt, der Tochter Serena Lederers, auf: »Ich möchte Sie bitten, sich einmal mit Baronin Bachofen in Verbindung zu setzen und sich von ihr ein klares Angebot machen zu lassen, was sie unter Berücksichtigung der Wünsche der Österreichischen Galerie Ihnen zur Verfügung stellen würde, wenn wir umgekehrt die Freigabe der übrigen Bilder erwirken würden. Der bisherige Vorschlag, dass lediglich der Beethovenfries die Gegenleistung sein soll, kann nicht befriedigen und rechtfertigt keine Intervention, um den Führervorbehalt aufzugeben.«⁴⁸

Serena Lederer stirbt am 27. März 1943 in Budapest. Ein Verfahren hinsichtlich der Einziehung ihres Vermögens gemäß ihrer Verlassenschaftsabhandlung wird angestrengt.⁴⁹ Erich Lederer beerbt seine Mutter.⁵⁰

Der *Beethovenfries* wird am 20. Dezember 1943 zur Bergung vor Luftkriegsschäden nach Schloss Thürnthal bei Fels am Wagram, Niederösterreich, verbracht.⁵¹

1945

Der Antrag auf Einziehung des Vermögens nach der verstorbenen Serena Lederer wird abgewiesen.⁵²

Ein Teil der Lederer'schen Kunstsammlung, die zu Bergungszwecken nach Schloss Immendorf verbracht worden war, fällt im Mai 1945 einem Brand zum Opfer.⁵³ Der *Beethovenfries* befindet sich wie erwähnt auf Schloss Thürnthal, ein anderer Teil der Sammlung lagert im Salzbergwerk von Altaussee.⁵⁴

1946

Am 4. September 1946 teilt das Bundesdenkmalamt Wien dem Bundesministerium für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung mit, dass der Magistrat der Stadt Wien die Sicherstellung aufgehoben habe, die 1938 und 1939 über die Kunstsammlung von August und Serena Lederer wegen der »Gefahr einer verbotswidrigen Ausfuhr durch den Eigentümer« verhängt worden war. Diese Sicherstellung war mit keinerlei Eigentumsverlust oder sonstiger Belastung verbunden.⁵⁵

1948

Am 19. Februar 1948 macht das Bundesdenkmalamt Wien die Konkursmasseverwalter der Verlassenschaft nach August und Serena Lederer, Martin Höberle und Otto Tiefenbrunner, darauf aufmerksam, dass mit der Erteilung von Ausfuhrbewilligungen nach dem Bundesgesetz vom 24. Jänner 1923, BGBl. Nr. 80/1923, im Allgemeinen nicht gerechnet werden könne.⁵⁶

In einem zwecks Antrag auf Zuerkennung der österreichischen Staatsbürgerschaft verfassten Lebenslauf vom 18. Mai 1948 berichtet Erich Lederer, die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft in Genf verbracht zu haben. Für erwähnenswert erachtet er die Tatsache, dass ihn immer »die freundschaftlichsten Beziehungen zu sämtlichen Wiener Museen verbanden [...] und dass Gustav Klimts Deckengemälde ›Medizin‹ durch [ihn] zur Zeit von Hofrat Haberditzl in die Moderne Galerie kam«⁵⁷.

Das Bundesministerium für Unterricht bescheinigt Erich Lederer am 21. Mai 1948 dessen Wiedereinbürgerung als im Staatsinteresse gelegen – es wird darauf hingewiesen, dass Lederer erklärt habe, »[...] künftighin in besonderer Weise dahingehend zu wirken, dass die in verschiedene Teile des Auslands verbrachten Gegenstände seiner Sammlungen wieder in Oesterreich vereinigt werden«⁵⁸.

Der Rechtsanwalt und Konkursmasseverwalter des Vermögens Serena Lederers, Martin Höberle, wird am 12. August 1948 vom Bundesdenkmalamt Wien dazu angehalten, den von der »Sicherstellung« entbundenen *Beethovenfries* Gustav Klimts ehestens von Schloss Thürnthal abtransportieren zu lassen, da das dortige Depot aufgelassen werde.⁵⁹

1950

Der Präsident des Bundesdenkmalamts in Wien, Otto Demus, betont in einem am 30. Jänner 1950 vom Mitarbeiter des Bundesdenkmalamts Josef Zykan verfassten Aktenvermerk bezüglich einer Besprechung mit Rechtsanwalt Hans

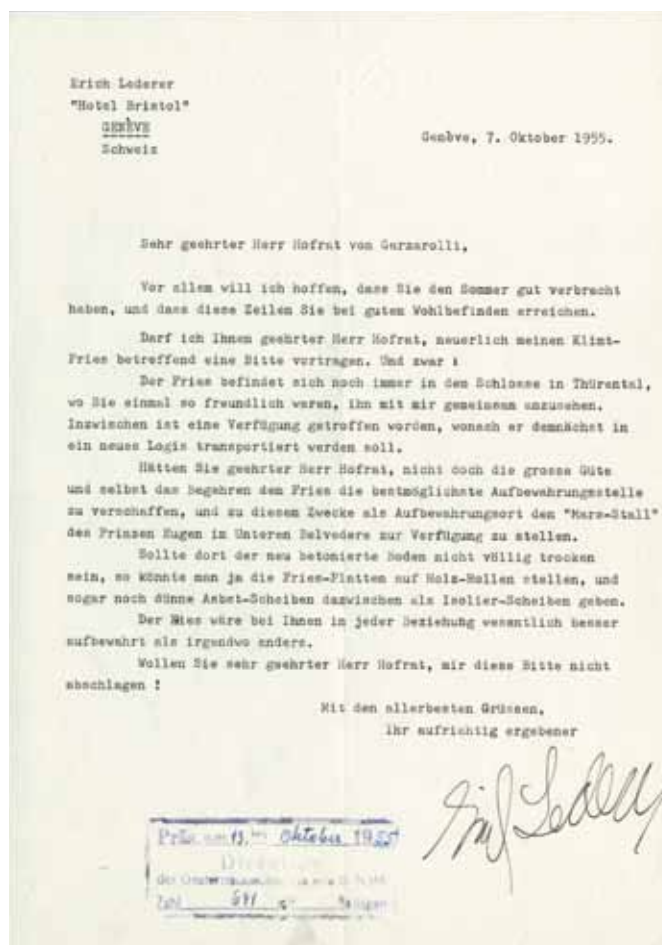


Abb. 4: Schreiben von Erich Lederer an Karl Garzarolli-Thurnlackh vom 7. Oktober 1955, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 641/1955

Popper, dem juristischen Vertreter Erich Lederers, dass ihm die Handhabung des Denkmalschutzgesetzes peinlich sei, er aber am Grundsatz des generellen Verbots der Ausfuhr von Kunstgut pflichtgemäß festhalten müsse.⁶⁰ Demus rekurriert damit auf den am 24. Jänner 1950 in der Zeitung *Neues Österreich* erschienenen Artikel »Österreichische Millionenvermögen in Gefahr. Die Kunstsammlungen Czernin, Harrach und Schönborn sollen ins Ausland verkauft werden. Das Denkmalamt fordert energische Maßnahmen«, in dem er sich selbst als hinter diesen Maßnahmen stehend positioniert. Dem Akt liegen zwei Seiten in der Handschrift Erich Lederers bei, in denen dieser zwei Widmungsalternativen vorschlägt: »Alternative I« beinhaltet hauptsächlich Handzeichnungen aus der Lederer'schen Sammlung als »Grundstock für die Galerie des Belvedere die durch den Brand [Schloss Immendorf 1945, Anm. d. Verf.] gelitten hat«, bestehend aus 100 Zeichnungen Gustav Klimts, 376 Aquarellen Jakob Alts, sieben Zeichnungen Moritz von Schwind's, zehn Zeichnungen Egon Schieles, einem Ölbild Franz Anton Maulbertsch's und zwei Bronzen. »Alternative II« beinhaltet einzig den *Beethovenfries* Gustav Klimts.⁶¹

Das Bundesministerium für Unterricht wendet sich am 6. Juli 1950 in Sachen Ermächtigung zur Übernahme der Lederer'schen Schenkungen für den Bund an das Bundesdenkmalamt Wien. Des Weiteren wird in diesem Schreiben die Weisung erteilt, »dass die Freigabe zur Ausfuhr des *Beethovenfrieses* von Gustav Klimt nicht erfolgen wird.«⁶² Das Bundesdenkmalamt Wien ersucht den bevollmächtigten Vertreter von Erich Lederer, Hans Popper, am 6. November 1950 um Auskunft hinsichtlich der Verfügungsberechtigung über den *Beethovenfries*, da ein entsprechendes Ausfuhransuchen von Erich Lederer gestellt worden sei.⁶³ Falls dem so sei, solle der Fries übernommen werden, der zu jenem Zeitpunkt immer noch im Schloss Thürnthal gelagert ist, das wieder an die Eigentümerin Emma Barber-Bunzl zurückgestellt worden war; das dortige Depot des Bundesdenkmalamts war bereits aufgelassen worden. Es werde um mindestens eine formale Übernahmebestätigung gebeten, um mit den Eigentümern des Schlosses einen Verwahrungsvertrag abzuschließen.⁶⁴

1951

Erwin Hainisch, Mitarbeiter des Bundesdenkmalamts Wien, vermerkt die durch Rechtsanwalt Hans Popper erteilte Verfügungsberechtigung für Erich Lederer hinsichtlich des Frieses am 10. Jänner 1951.⁶⁵ Zumindest bis 8. Februar 1951 stellt die Lagerung des Frieses in der Kapelle des Schlosses Thürnthal kein Problem dar.⁶⁶

Das Bundesdenkmalamt Wien wendet sich am 8. August 1951 an Rechtsanwalt Hans Popper, da die »endgültige [...] Übernahme des Beethovenfrieses aus dem Besitz Lederer, bzw. die Übersendung einer Übernahmsbestätigung« noch nicht erfolgt sei.⁶⁷

1952

Im Bundesdenkmalamt Wien wird festgehalten, dass wegen »Nichtübernahme des Schuldgegenstandes durch den Gläubiger die Übernahme des Frieses in gerichtliche Verwahrung zu beantragen«⁶⁸ sei, was mit 14. Jänner 1952 beim Bezirksgericht in Kirchberg am Wagram geschieht.⁶⁹ Es folgt eine detaillierte Zusammenfassung der Verhandlungen zwischen Hans Popper und dem Bundesdenkmalamt Wien.⁷⁰

Am 30. September 1952 wendet sich das Bundesdenkmalamt Wien an die Finanzprokuratur Wien und erinnert an die Aufhebung der »Sicherstellung« des Lederer'schen Kunstbestandes durch den Magistrat der Stadt Wien vom 23. August 1946: »Die rechtliche Grundlage für die Ausfolgung des Frieses ist somit vorhanden.«⁷¹

1953

Aus einem Memorandum des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst vom 13. Februar 1953 geht hervor, dass die Standpunkte der Wiener Bundesmuseen hinsichtlich der Ausfuhr der Lederer'schen Sammlung nach Genf, also zum Wohnort Erich Lederers, vom Bundesdenkmalamt Wien erfragt wurden: »Die Österreichische Galerie im Belvedere beschränkte sich darauf, ihm die Ausfuhr auf den Beethovenfries zu sperren, – dies ist das 30 Meter lange Haupt- und Monumentalwerk von GUSTAV KLIMT.«⁷²

Mit Schreiben vom 22. Juli 1953 erklärt sich der Direktor der Österreichischen Galerie, Karl Garzarolli-Thurnlackh, dazu bereit, den Fries unter Haftungsausschluss für etwaige Beschädigungen für zumindest zwei Jahre in den Gewahrsam des Hauses zu übernehmen.⁷³ Das Bundesdenkmalamt Wien goutiert diesen Vorschlag, da die Österreichische Galerie die Absicht habe, »den Fries bei Gelegenheit zu erwerben«⁷⁴.

Am 3. November 1953 wendet sich Erich Lederer an den Direktor der Österreichischen Galerie mit einem Fragenkatalog, dessen Inhalt über die von Lederer empfundene Intransparenz der Bürokratie rund um den *Beethovenfries* Auskunft gibt.⁷⁵ Dort heißt es etwa: »[...] was könnte man vom Vernunftstandpunkt [Unterstreichung im Original, Anm. d. Verf.] aus, jetzt unternehmen, damit dieser [der Fries, Anm. d. Verf.] nicht zugrunde geht, da er ohnedies schon gelitten hat – ?«, des Weiteren: »Bin ich juristisch noch der Besitzer? Bin ich nicht mehr Besitzer? Darf man als Besitzer noch Verfügungen treffen?« Zusammenfassend schreibt Lederer: »Im Ganzen genommen finde ich es riesig traurig, dass durch juristische Ämter-Strategie, kostbarstes Allgemeingut – da es doch unser repräsentativstes [sic] Werk um die Jahrhundertwende ist – juristisch-technisch wahrscheinlich einwandfrei, dieser Fries wie Alt-Eisen behandelt wird.«⁷⁶

1954

An das Bundesdenkmalamt Wien ergeht am 22. Mai 1954 ein Schreiben vom Bundesministerium für Unterricht, in dem der komplizierte Sachverhalt in Bezug auf die Kunstsammlung von Erich Lederer und insbesondere den *Beethovenfries* im Zusammenhang mit erfolgten und nicht erfolgten Ausfuhrbewilligungen zum wiederholten Male durchexerziert wird. In diesem Schreiben heißt es: »Der Klimt-Fries befindet sich noch in Österreich und ist, da Erich Lederer die für seine richtige Verwahrung notwendigen Schritte einzuleiten sich nicht bereifindet, eine ständige Quelle gerichtlicher und außergerichtlicher Interventionen.«⁷⁷

1955

Die Spedition E. Bäuml, Wien, wird laut Beschluss des Bezirksgerichts Kirchberg am Wagram am 24. August 1955 zum gerichtlichen Verwahrer bestellt.⁷⁸

Erich Lederer bittet den Direktor der Österreichischen Galerie, Karl Garzarolli-Thurnlackh, in einem Brief vom 7. Oktober 1955, den *Beethovenfries* im Belvedere aufzubewahren: »Hätten Sie geehrter Herr Hofrat, nicht doch die grosse Güte und selbst das Begehren dem Fries die bestmögliche Aufbewahrungsstelle zu verschaffen, und zu diesem Zwecke als Aufbewahrungsort den »Mars-Stall« des Prinzen Eugen im Unteren Belvedere zur Verfügung zu stellen. Sollte dort der neu betonierte Boden nicht völlig trocken sein, so könnte man ja die Fries-Platten auf Holz-Rollen stellen, und sogar noch dünne Asbst-Scheiben [sic] dazwischen als Isolier-Scheiben geben. Der Fries wäre bei Ihnen in jeder Beziehung wesentlich besser aufbewahrt als irgendwo anders«⁷⁹ (Abb. 4). Garzarolli-Thurnlackh antwortet mit dem Gegenvorschlag, den Fries doch dem Historischen Museum der Stadt Wien, dessen Gebäude gerade errichtet wurde, als Leihgabe anzubieten, was Erich Lederer in einem Schreiben vom 28. Oktober 1955 entschieden ablehnt: »Ich wäre bereit den Fries dem Neuen Museum [Historisches Museum der Stadt Wien, heute Wien Museum, Anm. d. Verf.] zu verkaufen, jedoch bin ich nicht bereit, den Fries als Leihgabe zu überlassen.«⁸⁰

1956

Der Fries wird im Stift Altenburg bei Horn, Niederösterreich, deponiert.⁸¹

Am 23. Februar 1956 richtet Erich Lederer ein Schreiben an das Bundesministerium für Unterricht und bittet um eine Revision der bereits 1948/49 getroffenen Entscheidungen hinsichtlich der Ausfuhrbewilligungen aufgrund seiner wirtschaftlichen Misslage. Darin listet er die erfolgten Schenkungen an die diversen Bundesmuseen auf und betont: »Außerdem hat mir die Österreichische Galerie im Belvedere über meinen Klimt Fries ein Ausfuhrverbot verhängt.«⁸²

1960

Der designierte Leiter des Österreichischen Museums des 20. Jahrhunderts, Werner Hofmann, äußert beim Bundesministerium für Unterricht die Absicht, den *Beethovenfries* von Erich Lederer für das Museum erwerben zu wollen.⁸³

1961

Ab 1961 übernimmt die Österreichische Galerie die Aufbewahrung des *Beethovenfrieses*. Dazu wird der Prunkstall im Unteren Belvedere genutzt (Abb. 5, 6).⁸⁴

1963

Am 29. März 1963 verfasst die Österreichische Sektion der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) ein Schreiben an den Vizebürgermeister der Stadt Wien, Hofrat Hans Mandl, mit einer kurzen Übersicht zur zeitlichen Abfolge der Geschehnisse rund um den *Beethovenfries*.⁸⁵ Darin wird sowohl auf die Preisfrage und die Aufstellungsmöglichkeiten Bezug genommen – die Wiener Secession wird etwa in Betracht gezogen, wiewohl auch »die permanente Aufstellung des Werkes in einem eigenen Pavillon, der sinngemäß in der Nähe des Museums des 20. Jahrhunderts zu errichten wäre«⁸⁶ – als auch auf die Einzigartigkeit des monumentalen Kunstwerks Gustav Klimts.⁸⁷ »Es wäre also gewiß jenseits aller Diskussion eine selbstverständliche Forderung, daß der Beethovenfries für Österreich erhalten bleibt,« heißt es da. Des Weiteren wird die notwendige Restaurierung des Werks zum Desiderat erklärt, da »ein Transport des Werkes, der nicht seine definitive Aufstellung zum Ziel hat, [...] keinesfalls verantwortbar [wäre]«⁸⁸.

1965

Dieselbe Organisation wendet sich am 12. Juli 1965 abermals an das Bundesministerium für Unterricht, mit dem Vorschlag, dass der Fries in einem großen Raum der Sammlung alter Musikinstrumente in der Neuen Hofburg aufgestellt werden könnte.⁸⁹

Von der Österreichischen Galerie werden zahlreiche Schätzgutachten für den *Beethovenfries* in Auftrag gegeben.⁹⁰ Der Direktor der Österreichischen Galerie, Fritz Novotny, stellt am 12. Juli 1965 ein Ansuchen auf Erwerbung des Frieses.⁹¹

1967

Ein Akt des Kunsthistorischen Museums in Wien belegt, dass der *Beethovenfries* auch in diesem Haus Thema war.⁹² Im Gedächtnisprotokoll zu einer Sitzung vom 27. Februar 1967 aller leitenden Personen der involvierten Institutionen⁹³ im Bundesministerium für Unterricht geht es um die geplante Erwerbung des *Beethovenfrieses* und die Vorgehensweise hinsichtlich des 1950 von Erich Lederer dem Kunsthistorischen Museum Wien gestifteten Werks *Kardinal Bessarion* von Gentile Bellini. Dort wird festgehalten, dass Erich Lederer 8 Millionen Schilling für den Fries möchte, »[...] und würde ihn billiger geben, wenn man ihm das Bild von Bellini dafür geben würde«⁹⁴. Im Protokoll steht außerdem, dass dieser Preis zu hoch sei, vertretbar seien nur 2 Millionen Schilling und eine Restaurierung durch das Bundesdenkmalamt um weitere 3 Millionen Schilling.⁹⁵ Wäre dieses Angebot zu niedrig, würde Erich Lederer die Ausfuhr genehmigt werden. Es wird zudem von einer Koppelung an das Gemälde Bellinis abgesehen, und der Vorschlag der Unterbringung des Frieses im Konzerthaus wird vorgebracht.⁹⁶

Erich Lederer wendet sich am 17. Juni 1967 an den Präsidenten des Bundesdenkmalamts Wien, Walter Frodl, mit der Bitte, »zu verfügen, dass mir das Denkmalamt, für den von ›Gustav Klimt‹ gemalten ›Beethovenfries‹ der mein Eigentum ist und im ›Unteren Belvedere‹ untergebracht ist, die Ausfuhr-Genehmigung [erteilt]«⁹⁷. Der Antrag wird mit Verweis auf eine Weisung des Bundesministeriums für Unterricht aus dem Jahr 1950⁹⁸ und der Auffassung, dass das einzige Monumentalwerk Gustav Klimts Österreich erhalten bleiben müsse, abschlägig beschieden.⁹⁹ Fritz Novotny, Direktor der Österreichischen Galerie, informiert den Bundesminister für Unterricht in einem Schreiben vom 11. Oktober 1967 ein weiteres Mal über den besorgniserregenden Zustand des *Beethovenfrieses*.¹⁰⁰

1968

Erich Lederer lehnt in einem Schreiben vom 2. April 1968 eine Restaurierung durch das Bundesdenkmalamt Wien ab, da er diese selbst von einem italienischen Spezialisten durchführen lassen will.¹⁰¹ Bereits drei Monate zuvor, am 11. Jänner 1968, war dieselbe Weisung an Fritz Novotny, Direktor in der Österreichischen Galerie, ergangen: »Es ist

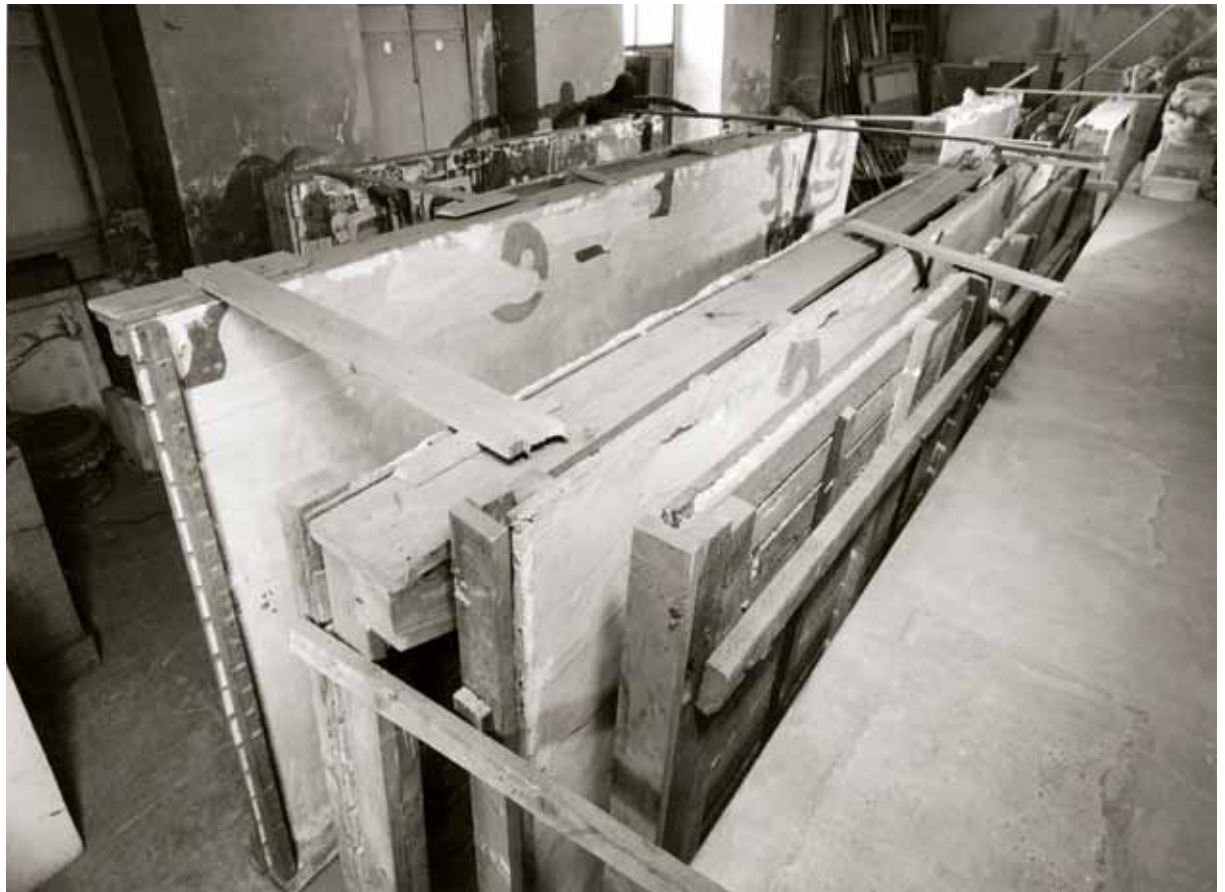


Abb. 5: Deponierung des *Beethovenfrieses* im Prunkstall, Unteres Belvedere, Belvedere Wien, Bildarchiv

mir zu Ohren gekommen, dass die Absicht bestehen soll, meinen bei Ihnen eingelagerten Beethovenfries von Klimt zu restaurieren. Dürfte ich Sie bitten freundlichst verfügen zu wollen, dass jedwede Restaurierung ohne meine diesbezügliche Bewilligung unterbleiben möge.«¹⁰²

Verschiedene Institutionen und Interessenvertretungen bieten ihre entstehenden oder bereits vorhandenen Räumlichkeiten schon in den Verhandlungsjahren ab 1968 als Standort an. Die UNO-City ist eine davon.¹⁰³

1969

Hans Aurenhammer, Direktor der Österreichischen Galerie, wendet sich am 25. Juni 1969 mit der Bitte um eine Entscheidung zur Abwendung des drohenden Verfalls des *Beethovenfrieses* und zu dessen weiterem Verbleib an das Bundesministerium für Unterricht und schlägt drei Möglichkeiten vor (hier verkürzt dargestellt):

- 1 Ankauf durch das Bundesministerium für Unterricht, Restaurierung durch das Bundesdenkmalamt
- 2 Sperre der Ausfuhr durch das Bundesdenkmalamt, Restaurierung durch das Bundesdenkmalamt (auch gegen den Willen des Eigentümers – die Kosten müsste dieser tragen – er hat jeden Eingriff verboten), provisorische Aufstellung in der Österreichischen Galerie
- 3 Freigabe zur Ausfuhr innerhalb einer [nicht näher definierten, Anm. d. Verf.] Zeitspanne, Erlöschung der Verantwortlichkeit der Österreichischen Galerie und des Bundesministeriums für Unterricht zum Zeitpunkt der Freigabe (Hinweis auf Beschädigungsgefahr bei Transport – Freigabe vielleicht an Auflage koppelbar, den Fries auf Eigentümerkosten transportfähig zu machen)¹⁰⁴

In einer beiliegenden Zusammenfassung der Ereignisse rund um den Fries in den Jahren 1967 bis 1969 wird festgehalten, dass Fritz Novotny und Otto Demus für die unter Punkt 3 beschriebene Lösung eintreten.¹⁰⁵

Am 30. Juli 1969 wendet sich Erich Lederer per handschriftlich verfasstem Brief an Hans Aurenhammer und nennt seine Präferenz in Sachen endgültiger Aufstellung des Frieses: »Sein Platz wäre, vielmehr ist [im Original dreifach unterstrichen, Anm. d. Verf.], wie ich Ihnen Verehrtester sagte, das Foyer der Oper, der grosse Längsraum, den man

den ›Gobelin-Saal‹ nennt.«¹⁰⁶ Er legt drei Schätzgutachten renommierter musealer Kunstsammlungen und eines Auktionshauses bei. Der Direktor des Kunstmuseums Basel und das Auktionshaus Christie's geben jeweils eine Schätzung über etwa 1 Million US-Dollar ab.¹⁰⁷ Das entspricht etwa 25 Millionen Schilling.¹⁰⁸

1970

In einem Beschwerdebrief Erich Lederers vom 19. Juni 1970 schreibt dieser: »Die ›Wasserrosen‹ von Claude Monet, können von aller Welt bewundert werden, der ›Beethovenfries‹ hingegen schlummert im Unteren Belvedere. Seit 24. [sic] Jahren will ›Oesterreich‹ ihn erwerben, fast ein ›Menschenalter‹ und ausführen darf ich ihn nicht [Unterstreichung im Original, Anm. d. Verf.!] [...] Ich wäre sehr froh, wenn man mir endlich den nicht ausführbaren [Unterstreichung im Original, Anm. d. Verf.] Fries abkaufen würde.«¹⁰⁹ Friderike Klauner, von 1973 bis 1981 Direktorin des Kunsthistorischen Museums, erstellt am 16. November 1970 »aus Anlaß der neuerlichen Intervention des Herrn Erich Lederer betreffend den [...] Beethovenfries von G. Klimt« eine Darlegung zum Fall Lederer für das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung.¹¹⁰ Der Fries sei von der Ausfuhrgenehmigung 1950 ausgenommen worden, weil der Wunsch bestand, ihn als »Austriacum« für den Staat zu erwerben. Er werde von Erich Lederer um 26 Millionen Schilling angeboten. Klauner schlägt vor, den Fries schätzen und auf Kosten des Staates restaurieren zu lassen oder seine Ausfuhr zu bewilligen. »Herr Lederer weiß sehr wohl, daß er ihn trotz höchster Schätzungen nicht an den Mann bringen würde.«¹¹¹ Zudem beurteilt sie den *Beethovenfries* als »kein Hauptwerk« des Malers.

1972

Hans Aurenhammer richtet am 29. April 1972 ein Schreiben an das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung mit seiner Einschätzung zum *Beethovenfries* und zu dessen monetärem Wert. Er hofft auf dem Verhandlungswege auf einen Preis, der 1 Million US-Dollar nicht überschreitet.¹¹²

Am 3. Mai 1972 nennt Friderike Klauner dem Bundesministerium für Wirtschaft und Forschung die Schätzsumme von 5 Millionen Schilling für den Ankauf des Frieses, wenn Aufstellungsort und Restaurierung gesichert wären.¹¹³

Der Fries wird um 15 Millionen Schilling¹¹⁴ von der Republik Österreich erworben.¹¹⁵

Am 15. Mai 1972 ergeht ein von Hans Aurenhammer verfasstes Dankschreiben an Erich Lederer in Genf mit folgendem Wortlaut: »[...] Sie können sich denken, daß uns allen hier ein großer Stein vom Herzen fällt und ich hoffe nur, daß wir bald und lange an diesem großartigen Werk Klimts in Wien Freude haben werden können. Ihnen, sehr verehrter Herr Lederer, möchte ich für alle Mühe, die Sie im Zusammenhang mit dieser Angelegenheit gehabt haben, sehr herzlich danken.«¹¹⁶

1973

Per Erlass des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung¹¹⁷ wird die Direktion der Österreichischen Galerie am 20. Februar 1973 angewiesen, die Inventarisierung des *Beethovenfrieses* durchzuführen und ehebaldigst mit den Restaurierungsarbeiten zu beginnen.¹¹⁸ Problemstellungen hinsichtlich der Deponierung und des Kostenaufwands werden unter den leitenden Personen der Österreichischen Galerie, des Bundesdenkmalamts Wien und dessen Restaurierwerkstätten sowie des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung erörtert.¹¹⁹

1973–1984

Der *Beethovenfries* erfährt in diesem Zeitabschnitt eine umfassende Generalrestaurierung,¹²⁰ die von den Mitarbeitern der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamts Wien unter der Leitung von Manfred Koller im Wiener Arsenal durchgeführt wird. Die Kosten für die Generalsanierung belaufen sich auf etwa 10 Millionen Schilling.¹²¹ Zum Nationalfeiertag 1975 wird das erste Teilstück, *Schwebende Genien*, samt Dokumentation im Carlone-Saal des Oberen Belvedere präsentiert.¹²² Im Zuge der Restaurierung wird 1984 eine Kopie in Originalgröße angefertigt, die sich in der Sammlung des Belvedere befindet.¹²³

1985

Erich Lederer stirbt am 19. Jänner 1985 in Genf.

Im Zuge der Generalsanierung der Secession 1985 wird im Souterrain nach den Plänen des Architekten Adolf Krischanitz ein Raum für den *Beethovenfries* errichtet, dessen Maße der aus konservatorischen Gründen für den Fries erforderlichen Klimakammer exakt entsprechen und in dem der Fries unabhängig vom laufenden Ausstellungsbetrieb gezeigt werden kann.¹²⁴ Im Rahmen der Ausstellung *Traum und Wirklichkeit – Wien 1870–1930* wird der gesamte Fries im Künstlerhaus Wien vollständig restauriert präsentiert.¹²⁵

1986

Klimts Schlüsselwerk ist als Leihgabe der Österreichischen Galerie in der Secession der Allgemeinheit auf Dauer zugänglich.¹²⁶ Die Kosten für die Neuaufstellung in der Wiener Secession betragen 4 Millionen Schilling.¹²⁷ Der Marktwert des *Beethovenfrieses* nach der Restaurierung wird auf 500 Millionen Schilling geschätzt.¹²⁸

1999

Am 25. Februar 1999 wird der Kommission für Provenienzforschung das Sammeldossier »Widmungen/Schenkungen aus der Sammlung Lederer«, in dem der Sachverhalt zum *Beethovenfries* grob umrissen dargestellt ist, für die Entscheidung des Kunststückgabebeirats überlassen.¹²⁹ Im Beschluss vom 10. Mai 1999 hinsichtlich der Sammlung Erich Lederer ist der Beirat der Ansicht, »[...] dass der Beethovenfries von Gustav Klimt nicht einer Restitution unterliegen kann, da dieses Kunstwerk erst 1973 gegen einen damals durchaus angemessenen Preis angekauft wurde.¹³⁰ Die im Jahre 1985 erfolgte Schenkung von 14 Studien zum Beethovenfries durch Elisabeth Lederer bzw. das Legat der Genannten aus der im Jahre 1989 zu Gunsten der Albertina indizieren nach Ansicht des Beirates volles Einverständnis der Familie Lederer mit dem 1973 erfolgten Kaufvertrag über den Fries.«¹³¹

- 1 Der vorliegende Text ab dem Eintrag zum Jahr 1904 ist die gekürzte Form des unpublizierten Sachverhalts zum *Beethovenfries*, der anlässlich des Klimt-Jahres 2012 von der Kommission für Provenienzforschung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur in Auftrag gegeben wurde. Herzlichen Dank an Monika Mayer für wichtige Hinweise.
- 2 Brief von Max Klinger an Carl Moll vom 30. Juni 1900, Archiv der Secession, Wien, Max Klinger, 4602.
- 3 Architekt war August Weber, die Bauzeit fiel in die Jahre 1863/64. Vgl. <http://www.architektenlexikon.at/de/1315.htm> (zuletzt besucht am 16. Mai 2012).
- 4 Der Vorstand setzte sich aus folgenden Künstlern zusammen: Alfred Roller, Ferdinand Andri, Rudolf Bacher, Adolf Böhm, Richard Luksch, Othmar Schimkowitz und Josef Hoffmann.
- 5 *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1902), Wien 1902, S. 11.
- 6 Es lässt sich nicht eindeutig feststellen, an welche Person Klinger geschrieben hat. Es könnte sich um Carl Moll handeln, mit dem Klinger schon Kontakt hatte, oder um Alfred Roller, der zu dieser Zeit Vorsitzender war. Vgl. Marian Bisanz-Prakken, »Der Beethovenfries und Klimts ›Gabe der Empfänglichkeit‹«, in: Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München u. a. 2007, S. 117, Anm. 47.
- 7 Brief von Max Klinger vom 29. August 1901, Archiv der Secession, Wien, Max Klinger, 4609a.
- 8 Im Österreichischen Theaternuseum, Nachlass Alfred Roller, finden sich Korrespondenzen von Josef Hoffmann, Max Klinger und Ernst Stöhr, die die Beethoven-Ausstellung zum Thema haben.
- 9 Stefan Lehner, »Die Beethovenausstellung«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2011/12), München 2011, S. 53.
- 10 Brief von Max Klinger an Alfred Roller vom 22. September 1901, Österreichisches Theaternuseum, Wien, Nachlass Alfred Roller, AM 47.402 Ro.
- 11 Brief von Max Klinger an Alfred Roller vom 19. November 1901, Archiv der Secession, Wien, Max Klinger, 4613.
- 12 Die XII. Ausstellung fand von 21. November 1901 bis 8. Jänner 1902 statt. CD-Rom *Secession 1897–2000, Vereinigung Bildender Künstler. Das Ausstellungshaus*, Wien 2000.
- 13 Berta Zuckerandl, »Die Wiener Secession«, in: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*, XVII. Jg., Bd. 5, München 1902, S. 186.
- 14 Die XIII. Ausstellung fand von 1. Februar 1902 bis 16. März 1902 statt. CD-Rom *Secession 1897–2000, Vereinigung Bildender Künstler. Das Ausstellungshaus*, Wien 2000.
- 15 Ludwig Hevesi, »Aus dem Wiener Kunstleben«, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, 5. Jg., 1902, S. 190.
- 16 Brief von Josef Hoffmann an Alfred Roller vom März 1902 (Datum des Poststempels), Österreichisches Theaternuseum, Wien, Nachlass Alfred Roller, AM 47.278 Ro.
- 17 Brief von Max Klinger an Alfred Roller vom 27. März 1902, Österreichisches Theaternuseum, Wien, Nachlass Alfred Roller, AM 47.704 Ro.
- 18 *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* 1902, S. 24.
- 19 Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries*, Salzburg 1977.
- 20 Bisanz-Prakken 1977; Eva Winkler, »Der Beethovenfries«, in: Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne* (Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2011/12), München 2011, S. 118.
- 21 *XIV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien* 1902, S. 25f.
- 22 *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Nr. 24, 1. Mai 1902, S. 378.
- 23 Brief von Max Klinger an den Sekretär der Secession vom 7. Juni 1902, Archiv der Secession, Wien, Max Klinger, ohne Angabe.
- 24 *Neues Wiener Journal*, 18. Juni 1902, S. 10.
- 25 Winkler 2011, S. 120.
- 26 Margarethe Szeless, »Der Beethovenfries – Provenienz- und Ausstellungsgeschichte«, in: Secession (Hg.), *Gustav Klimt – Beethovenfries*, Wien 2002, S. 50.
- 27 Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 159214. Herzlichen Dank an Stefan Lehner für den Hinweis. Dieser Brief enthält auch eine »Prüfungsbestätigung« von Carl Moll und Hugo Haberfeld.
- 28 Brief von Carl Reininghaus an Franz Martin Haberditzl vom 4. August 1915, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 251/1915.
- 29 Schreiben der Direktion der Österreichischen Galerie an das Bundesministerium für Unterricht vom 11. März 1933, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 78/1933.
- 30 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Bezirksgericht Innere Stadt Wien, Verlassenschaft 22A 108/40. Die komplizierten Umstände rund um Verlassenschaftsabhandlung, Rechtsnachfolge und Erbaufteilung sollen hier nicht näher beleuchtet werden: Laut dem Kurator der Verlassenschaft nach Serena Lederer, Richard Heiserer, waren gemäß »Ehepakten und nach vorliegenden letztwilligen Erklärungen, sowie bereits in den Jahren 1920 bis 1930 getroffenen Vereinbarungen zwischen den Eheleuten August Lederer und Szerena Lederer [...] diese am industriellen Vermögen sowie an den Liegenschaften (mit Ausnahme des Schlosses Weidlingau) je zur Hälfte gütergemeinschaftlich beteiligt, während das Schloss Weidlingau, die Kunstsammlung und die Wohnungseinrichtung als Vorbehaltseigentum bzw. Sondereigentum von Szerena Lederer galt«.



Abb. 6: Deponierung des *Beethovenfrieses* im Prunkstall, Unteres Belvedere, Wien

Richard Heiserer an das Institut für Denkmalpflege am 23. September 1944, Archiv des Bundesdenkmalamts, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2, Zl. 299/K/45.

- 31 Winkler 2011, S. 120. Vgl. auch *Ausstellung von Erwerbungen und Widmungen zu Gunsten der öffentlichen Sammlungen des Vereines der Museumsfreunde in Wien 1912–1936 sowie von Kunstwerken aus Privatbesitz* (Ausst.-Kat. Secession, Wien 1936), Wien 1936, S. 8. Demnach galt August Lederer als Eigentümer.
- 32 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Landgericht für Strafsachen Wien I, Strafgerichtsakt Vr 369/40. Herzlichen Dank an Sabine Loitfellner von der Israelitischen Kultusgemeinde, die den Akt auf elektronischem Weg zur Verfügung stellte.
- 33 Durchschläge der Sicherstellungsbescheide im Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 1a, 1922–1939, Wiener Magistrat, Magistratsabteilung 2/9148/38: 26. November 1938; Zl. 2/50/39: 4. Jänner 1939; Zl. 2/1451/39: 15. Mai 1939.
- 34 Vgl. »1940«.
- 35 Ausfuhransuchen Serena Lederers vom 22. Dezember 1938, Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Ausfuhrakten, Zl. 6236/1938.
- 36 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 1a, 1922–1939, Zl. IV-5514/DSch/39.
- 37 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 1b, 1922–1939, Zl. 554/Dsch/39.
- 38 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 1b, 1922–1939, Zl. IV-53/DSch/39. Gemeint ist die Spedition E. Bäuml in Wien, später Firma Bartz, heute Kunststrans.
- 39 Der Brigadeführer Hermann Berchtold wurde am 16. Februar 1939 von der Vermögensverkehrsstelle zum Treuhänder für das Privatvermögen von Serena Lederer bestellt.
- 40 Schreiben der Direktion der Österreichischen Galerie an Hermann Berchtold und das Ministerium für innere und kulturelle Angelegenheiten vom 13. Juni 1939 und vom 14. Juli 1939, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 442/1939.
- 41 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Landgericht für Strafsachen Wien I, Strafgerichtsakt Vr 369/40.

- 42 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Landgericht für Strafsachen Wien I, Strafgerichtsakt Vr 369/40.
- 43 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Landgericht für Strafsachen Wien I, Strafgerichtsakt Vr 369/40, Dokument 2, S. 4, 28.
- 44 Schreiben der Gestapo an die Vermögensverkehrsstelle vom 15. Dezember 1938, Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik, Bundesministerium für Finanzen, Akten der Vermögensverkehrsstelle, Elisabeth Bachofen-Echt, Zl. 26.310.
- 45 Erklärung Serena Lederers in Budapest vom 28. Oktober 1940, Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2a, 1940–1946, Zl. 3046/K/1940.
- 46 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2a, 1940–1946, Zl. 62/K/43.
- 47 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2a, 1940–1946, Zl. 62/K-18.
- 48 Schreiben des Generalkulturreferenten Walter Thomas, Reichsstatthalterei Wien, an den Direktor der Österreichischen Galerie Bruno Grimschitz vom 24. März 1943, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 118/1943; Zitat und Inhalt übernommen aus dem unveröffentlichten Dossier zur Sammlung August und Serena Lederer/Elisabeth Bachofen-Echt von Monika Mayer, Dezember 2011.
- 49 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Landgericht für Strafsachen Wien I, Strafgerichtsakt Vr 369/40.
- 50 Der umfangreiche Akt 14 Hc 6655/55 aus dem Bezirksgericht Innere Stadt Wien (Wiener Stadt- und Landesarchiv) beschäftigt sich mit dem problematischen Ablauf der Erbfolge und innerfamiliären Unstimmigkeiten. Die Verfasserin widmet sich diesem Kapitel an dieser Stelle aufgrund der Unerheblichkeit für den vorliegenden Text nicht.
- 51 Schreiben des Bundesdenkmalamts an die Finanzprokuratur vom 4. April 1953, Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/I, Zl. 1693/1953. Manfred Koller, »Gustav Klimts Beethovenfries 1902–2002. Ein ›provisorisches‹ Kunstwerk und sein Überleben bis heute«, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, H. 2, 2002, S. 27. Vgl. auch Eva Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Wien/Köln/Weimar 1997, S. 328.
- 52 Beschluss des Landesgerichts Wien vom 31. Jänner 1945, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Landgericht für Strafsachen Wien I, Strafgerichtsakt Vr 369/40, Dokument 2, S. 135.
- 53 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2, 1940–1946, Zl. 299/K/1945.
- 54 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2, 1940–1946, Zl. 299/K/1945.
- 55 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, 2b, 1946–1949, Zl. 3313/46. Das Schreiben bezieht sich auf den Bescheid vom 23. August 1946 (Zl. M. A. 7-2664/46).
- 56 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2b, 1946–1949, Zl. 1502/48.
- 57 Curriculum Vitae von Erich Lederer vom 18. Mai 1948, Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer. Das erwähnte Gemälde verbrannte 1945 in Schloss Immendorf.
- 58 Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer, Zl. 31.803 – II – 4a/48.
- 59 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2b, 1946–1949, Zl. 6787/48.
- 60 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 4543/50.
- 61 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 4543/50.
- 62 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 4543/50. Unterzeichnet ist das Schreiben von Minister Felix Hurdes.
- 63 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 4543/50.
- 64 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 4543/50.
- 65 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 10.209/50.
- 66 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 1171/51.
- 67 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 6189/51.
- 68 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 263/52.
- 69 Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer, Zl. 65.650 – II/6/53.
- 70 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 263/52.
- 71 Archiv des Bundesdenkmalamts Wien, Restitutionsmaterialien, Sammlung Lederer, Karton 9, Mappe 2c, 1950–1952, Zl. 3444/52.
- 72 Memorandum des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst vom 13. Februar 1953, Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer, fol. 70.
- 73 Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer, Akt hinsichtlich der Verwahrung des Frieses, Zl. 65.650 – II/6/53.
- 74 Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer, Akt hinsichtlich der Verwahrung des Frieses, Zl. 65.650 – II/6/53.
- 75 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 102/1953. Dem gingen einige Schreiben voraus, die allesamt mit der Problemstellung der Deponierung des Frieses befasst waren.
- 76 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 102/1953.
- 77 Schreiben des Bundesministeriums für Unterricht an das Bundesdenkmalamt Wien vom 22. Mai 1954, Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer, Einlageblatt zu Zl. 48.387 – II – 6/54.
- 78 Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/I, Zl. 6387/55, Bezirksgericht Kirchberg am Wagram, Zl. 1 N c 72/52-44.
- 79 Schreiben von Erich Lederer an Karl Garzarolli-Thurnlackh vom 7. Oktober 1955, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 641/1955.
- 80 Schreiben von Erich Lederer an Karl Garzarolli-Thurnlackh vom 28. Oktober 1955, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 641/1955.
- 81 Koller 2002, S. 27.
- 82 Schreiben von Erich Lederer an das Bundesministerium für Unterricht vom 23. Februar 1956, Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer.
- 83 Inhalt aus einem Schreiben vom 15. April 1960, unterfertigt »Thalhammer«, Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Republik 02, Bundesministerium für Unterricht/Kunstangelegenheiten, Sammelmappen 1945–1974, Karton 12, Sammelmappe Nr. 99, Erich Lederer, Zl. 54.294 – 5/60.
- 84 Koller 2002, S. 27. Im Bundesdenkmalamt Wien liegt ein zusammenfassender Akt zum *Beethovenfries* auf, der sich mit dem Transport des Frieses von Stift Altenburg nach Wien, vorhergegangenen Lagerkosten, Versicherungen, Unannehmlichkeiten und Gerichtsverfahren in Sachen unbezahlter Verwahrungskosten sowie Kostenaufwänden zwischen 1952 und 1961 beschäftigt (Sammelakt 957/I und II).

- Herzlichen Dank an Anneliese Schallmeiner, Büro der Kommission für Provenienzforschung, für die Bereitstellung des Akts. Inhaltlich ist dieser für den vorliegenden Text nicht vordergründig relevant bzw. auch redundant. Er beinhaltet etwa eine Aufstellung der wichtigsten Geschäftsvorgänge mit ihren Aktenzahlen zwischen 1948 und 1955.
- 85 Brief von der Association Internationale des Critiques d'Art, österreichische Sektion, an den Wiener Vizebürgermeister Hans Mandl vom 29. März 1963, Deutsches Kunstarchiv, Nürnberg, Nachlass Otto Benesch, Wissenschaftliche Korrespondenz I. Herzlichen Dank an Pia Schölnberger, die mir eine Abschrift des Dokuments zur Verfügung stellte. Das Schreiben liegt auch im Sammelakt der Österreichischen Galerie (Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 374/1973). Ein gleichlautendes Schreiben ergeht an den Bundesminister für Unterricht, Heinrich Drimmel.
- 86 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 374/1973 unter Punkt c.
- 87 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 374/1973.
- 88 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 374/1973.
- 89 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 856/1965.
- 90 Z. B. bei Johannes Dobai, dem Verfasser des Klimt'schen Œuvrekatalogs. Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 856/1965.
- 91 Schreiben von Fritz Novotny an das Bundesministerium für Unterricht vom 12. Juli 1965, Archiv des Belvedere, Zl. 856/1965.
- 92 Gedächtnisprotokoll vom 28. Februar 1967, Archiv des Kunsthistorischen Museums Wien, Zl. 20/Gal/1967. Herzlichen Dank an Susanne Hehenberger für die Bereitstellung.
- 93 Exemplarisch seien Bundesdenkmalamt, Österreichische Galerie Belvedere und Kunsthistorisches Museum genannt.
- 94 Gedächtnisprotokoll vom 28. Februar 1967, Archiv des Kunsthistorischen Museums, Wien, Zl. 20/Gal/1967.
- 95 Gedächtnisprotokoll vom 28. Februar 1967, Archiv des Kunsthistorischen Museums, Wien, Zl. 20/Gal/1967.
- 96 Gedächtnisprotokoll vom 28. Februar 1967 mit dem Verweis auf die physische Übertragung der Malerei auf Leinwand, Archiv des Kunsthistorischen Museums, Wien, Zl. 20/Gal/1967.
- 97 Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/II, Zl. 4424/1967.
- 98 Vgl. »1950«.
- 99 Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/II, Zl. 4424/1967.
- 100 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 777/67. Bereits im Vorfeld wurden mehrere Schreiben desselben Inhalts an das Bundesministerium für Unterricht gerichtet, die hier nicht extra aufgenommen werden.
- 101 Memorandum erstellt von Hans Aurenhammer im März 1968 (undatiert), Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 767/68.
- 102 Schreiben von Erich Lederer an Fritz Novotny, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 777/67.
- 103 Eine Zusammenfassung der Ereignisse rund um die Standortdebatte findet sich in Koller 2002, S. 30–33.
- 104 Schreiben von Hans Aurenhammer an das Bundesministerium für Unterricht vom 25. Juni 1969, Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/II, Zl. 353/1969.
- 105 Schreiben von Hans Aurenhammer an das Bundesministerium für Unterricht vom 25. Juni 1969, Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/II, Zl. 353/1969.
- 106 Schreiben von Erich Lederer an Hans Aurenhammer vom 30. Juli 1969, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 777/67.
- 107 Schreiben von Erich Lederer an Hans Aurenhammer vom 30. Juli 1969, Archiv des Belvedere, Zl. 777/67. Im Sammelakt (1967–1976) des Bundesdenkmalamts Wien sind die Vorgänge rund um die Planung und Ausführung der Restaurierung des *Beethovenfrieses* der Restaurier- und Versuchswerkstätten des Bundesdenkmalamts, die Forschungsaufgaben, deren mögliche Kosten sowie Örtlichkeiten zur endgültigen Aufstellung festgehalten, ebenso Presseberichte und Schätzungen zum Wert des Frieses. Bundesdenkmalamt Wien, Zl. 3440/1976 in 957/I und 957/II.
- 108 Herzlichen Dank an das Kursreferat der Österreichischen Nationalbank/Treasury – Back Office für die Auskunft.
- 109 Brief ohne Anrede vom 19. Juni 1970, Bruno Kreisky-Archiv, Prominenten-Korrespondenz, Erich Lederer.
- 110 Archiv des Kunsthistorischen Museums, Wien, Zl. 47/Gal/1970.
- 111 Archiv des Kunsthistorischen Museums, Wien, Zl. 47/Gal/1970.
- 112 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 376/72. Es werden mehrere Personen zur Erstellung von Gutachten und monetären Schätzungen aufgefordert. An dieser Stelle seien nur zwei Gutachter exemplarisch angeführt, die eine Schätzung abgaben. Auch Erich Lederer holt im selben Zeitraum Gutachten ein – der Grundtenor beläuft sich in den meisten Fällen auf etwa 1 Million US-Dollar.
- 113 Archiv des Kunsthistorischen Museums, Wien, Zl. 37/Gal/1972.
- 114 Das entspricht dem Preis, den Walter Koschatzky und Alice Strobl als Vertreter der Albertina in ihren jeweiligen Bewertungen im Mai 1972 nennen. Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Zl. 351.972-III/2/72.
- 115 Koller 2002, S. 29; Archiv des Belvedere, Zl. 376/1972.
- 116 Schreiben von Hans Aurenhammer an Erich Lederer am 15. Mai 1972, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 376/1972.
- 117 Schreiben des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung an die Direktion der Österreichischen Galerie, Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 374/1973.
- 118 Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/II, Zl. 1862/1973.
- 119 Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/II, Zl. 1862/1973.
- 120 Erlass des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Zl. 350.741-III/2/73.
- 121 Koller 2002, S. 33.
- 122 Bundesdenkmalamt Wien, Sammelakt zum *Beethovenfries* 957/I, Zl. 6388/1975 und 446/1975.
- 123 Kunstinventar des Belvedere IN 7165. Diese Kopie wurde bei der Biennale di Venezia 1984 erstmals gezeigt.
- 124 Szeless 2002, S. 57.
- 125 *Traum und Wirklichkeit 1870–1930* (Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien im Künstlerhaus, Wien 1985), Wien 1985 (= Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien; 93).
- 126 Archiv des Belvedere, Wien, Zl. 76/1986 bzw. 381/2000.
- 127 Koller 2002, S. 33.
- 128 Koller 2002, S. 33.
- 129 Entnommen der Homepage der Kommission für Provenienzforschung, http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=24&LID=1#L_P;LedererErich_1999-05-10.pdf.
- 130 Zum damaligen Zeitpunkt beschränkte sich das Kunstrückgabegesetz von 1998, BGBl I Nr. 181/1998, § 1, Absatz 1, auf Objekte, die unentgeltlich in das Eigentum des Bundes übergegangen waren.
- 131 Beschluss des Kunstrückgabebeirats, Erich Lederer, 10. Mai 1999, entnommen der Homepage der Kommission für Provenienzforschung, http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=24&LID=1#L_P;LedererErich_1999-05-10.pdf.

AUSSTELLUNG WERKLISTE

Rudolf Bacher
Campagna di Romana, 1894
Öl auf Leinwand, 109 x 169 x 6 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 10476

Herbert Boeckl
Weißes Porträt, 1919
Öl auf Leinwand, 99 x 72 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 10618



Jules-Clément Chaplain
Goldmedaille Gustav Klimts von der Pariser Weltausstellung, 1900
Vergoldete Bronze, D: 6,4 cm
Privatbesitz

Gustav Klimt gewann diese Goldmedaille bei der Weltausstellung in Paris 1900 für sein Fakultätsbild *Philosophie* (Abb. S. 117). Der große Erfolg seines vielleicht umstrittensten Bildes brachte ihm schlagartig internationale Berühmtheit.

Anton Hanak
Junge Sphinx, 1916
Marmor, H: 187 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2067

ERNST KLIMT

Carl Schuster
Ernst Klimt, 1892
Fotografie auf Karton, 14,1 x 10,2 cm
Belvedere, Bildarchiv, Inv.-Nr. BA 8-2
Abb. S. 323



Ernst Klimt
Porträtminiatur, um 1883
Öl auf Elfenbein, D: 4 cm
Privatbesitz

Ernst Klimt
Entwurf für ein Lünettenbild, um 1885
Öl auf Leinwand, 18,2 x 40,4 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 9739



Ernst Klimt
Stilleben mit Rüstung, um 1885
Öl auf Leinwand auf Karton, 19 x 26 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 8429



Ernst Klimt
Bildnis eines Mannes nach Rembrandt (Aquarellstudie für die Kopie nach dem gleichnamigen Gemälde im Kunsthistorischen Museum, Wien), um 1885
Aquarell auf Karton, 19,5 x 15,2 cm
Privatbesitz
Abb. S. 325

Ernst Klimt schuf dieses Aquarell und die folgende Ölskizze nach Gemälden im Kunsthistorischen Museum in Wien. Sie dienten als Vorlagen für größere Ausstattungsbilder, die für das rumänische Königsschloss Peleş bei Sinaia vorgesehen waren. Die Künstler-Compagnie hatte 1883 einen großen Auftrag zur Dekoration des Schlosses erhalten. Unter anderem malten die Gebrüder Klimt und Franz Matsch eine Ahnengalerie für König Carol I. von Hohenzollern, Deckengemälde für den Theatersaal und das Stiegenhaus, dekorative Friese sowie mehrere Kopien von Gemälden alter Meister aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien.

Ernst Klimt
Bildnis einer Dame nach Caspar de Crayer
(Aquarellstudie für die Kopie nach dem gleichnamigen Gemälde im Kunsthistorischen Museum, Wien), um 1885
Öl auf Karton, 19,5 x 15,2 cm
Privatbesitz
Abb. S. 325



Ernst Klimt
Francesca de Rimini und Paolo, um 1890
Öl auf Leinwand, 125 x 95 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 9528

Ernst Klimt
Helene Klimt, um 1890
Pastell, 85 x 55,5 cm
Privatbesitz
Abb. S. 326

1891 heiratete Ernst Klimt die aus einer angesehenen Fabrikantenfamilie stammende Helene Flöge (1871–1936), eine Schwester Emilies, die ihm bald darauf eine Tochter mit dem Namen Helene gebar. Im November 1892 zog sich Ernst Klimt eine schwere Erkältung zu und verstarb am 9. Dezember 1892 im Alter von 29 Jahren. Ernst Klimt ließ seine Ehefrau mit der 15 Monate alten Tochter Helene (1892–1980) zurück, zu deren Vormund Gustav Klimt bestellt wurde.

Ernst Klimt
Ernst Klimt sen. in holländischer Tracht (Studie für ein Zwickelbild im Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums, Wien), 1890/91
Öl auf Holz, 36 x 30,5 cm
Privatbesitz
Abb. S. 327

Dieses Porträt entstand als Vorlage zu einem Zwickelbild für das Stiegenhaus des Kunsthistorischen Museums in Wien. Die Gebrüder Klimt bedienten sich damals noch sehr häufig ihrer Verwandten und Freunde zum Modellstehen für ihre Gemälde. So auch in diesem Fall, wo Ernest Klimt sen. in einer holländischen Tracht der Rembrandt-Zeit posiert.

Ernst und Gustav Klimt
Pan tröstet Psyche, 1892
Öl auf Leinwand, 120 x 85 cm
Privatbesitz
Abb. S. 328

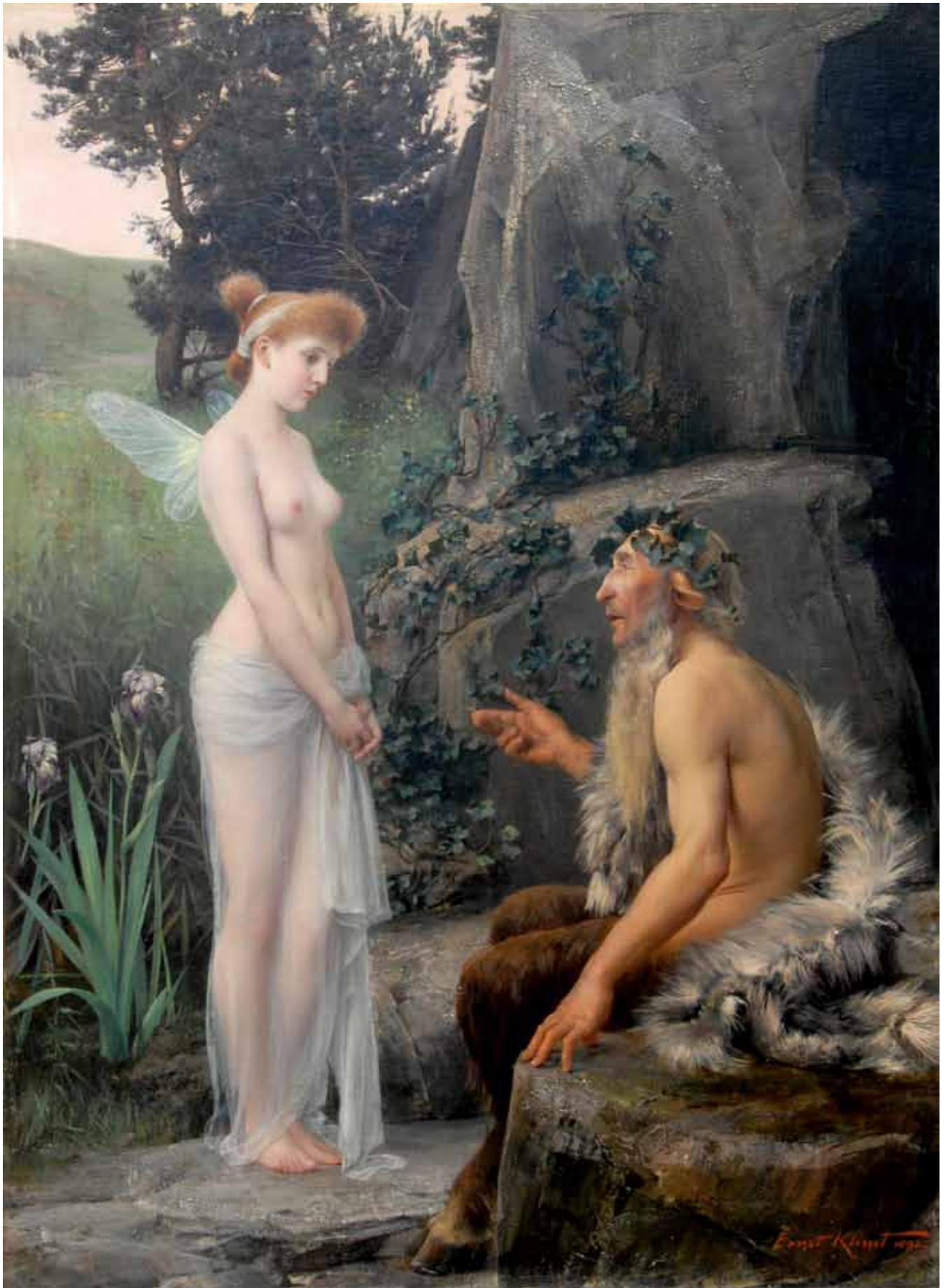
Das 2010 entdeckte Bild *Pan tröstet Psyche* ist ein weiteres Gemälde, das sowohl noch den Geist der Nazarener atmet als auch der präraffaelitischen Malerei nahesteht. Als inspirierendes Vorbild für das in der Malerei eher selten anzutreffende Sujet der Tröstung und Belehrung der unglücklichen Psyche durch den Hirtengott Pan an einem Flusslauf diente Edward Burne-Jones' zwischen 1872 und 1874 ausgeführtes Gemälde *Pan and Psyche* (Fogg Art Museum, Cambridge). Obwohl 1892 datiert und



mit der Signatur von Ernst Klimt versehen, ist es ein Werk beider Brüder. Wie bekannt und nachgewiesen, hatte Gustav Klimt nach dem frühen Tod von Ernst dessen unvollendet zurückgelassenes Gemälde zu Ende geführt. Ernst Klimt, der im Jahr zuvor Helene Flöge geheiratet hatte, hinterließ eine 15 Monate alte Tochter. Die finanzielle Situation der jungen Witwe war äußerst angespannt, und ihr Schwager Gustav konnte sie zwar nicht mit Bargeld, dafür aber mit der Fertigstellung von veräußerbaren Gemälden unterstützen. Wohl dürften von Ernst die Landschaft im Hintergrund sowie die Positionen der dem von Apuleius niedergeschriebenen Märchen von Amor und Psyche entstammenden mythologischen Figuren angelegt worden sein. Die detailreiche Ausführung der Protagonisten selbst stammt allerdings von Gustav. Schon allein aus Zeitmangel griff er auf bewährte Kompositionen aus seiner Studienzeit zurück. So verwandelte er eine um 1883 entstandene Aktstudie (Abb. S. 34) zur erotisch-schüchternen Psyche und einen efeugeschmückten Studienkopf (WSW, Nr. 19) zum Haupt des tröstenden Satyrs. Links unten ergänzte und übermalte er, ganz im Stil von Burne-Jones, die Bachlandschaft mit blauen Schwertlilien.









GEORG KLIMT

Anonym
Georg Klimt, um 1902
Fotografie, auf Karton montiert, 11,2 x 8 cm
Privatbesitz
Abb. S. 329



Georg Klimt
Bilderrahmen
Kupfer, Treibarbeit, 18 x 23 x 1 cm
Privatbesitz

Georg Klimt
Neun Fotografien eines anonymen Fotografen von
Klimts Sommeraufenthalt am Attersee, um 1905
Kupfer, getrieben über Holz
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. Lg 1153
Abb. unten

Die Fotoserie von insgesamt neun Aufnahmen eines anonymen Fotografen wurde in einem von Georg Klimt in Kupfer getriebenen Rahmen montiert. Die Fotos entstanden im Sommer 1905 unweit der Sommerresidenz Gustav Klimts in Litzlberg am Attersee. Die einzelnen Aufnahmen zeigen Gustav Klimt und Emilie Flöge, Mitglieder der Familie Zimpel sowie Georg Klimt und dessen Frau Fanny.

Georg (und Gustav ?) Klimt
Tänzerinnen (6 Reliefs)
Kupferblech, getrieben, versilbert,
jeweils 43 x 10 cm
(ein Relief nachträglich beschnitten)
Privatbesitz
Abb. S. 331

Der am 2. November 1867 in Wien geborene Georg Klimt (gest. 1931) besuchte wie seine Brüder Gustav und Ernst die k. k. Kunstgewerbeschule in Wien (1889–1896). Nach dem Abschluss seiner Ausbildung verdiente er seinen Lebensunterhalt als Graveur und Ziseleur. Ab 1897 war er regelmäßig mit Goldschmiede- und Metalltreibarbeiten in den Ausstellungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie vertreten und ab 1910 Lehrer an der Frauenkunstschule. Georg wurde von seinem Bruder Gustav sehr gefördert. Neben anderem fertigte er nach Entwürfen Gustavs Metallteile für Rahmen (z. B. für die Gemälde *Judith* und *Sonja Knips*). Nach den Plänen von Joseph Maria Olbrich realisierte Georg etwa auch die aufwändig getriebenen Metalltüren der Wiener Secession und arbeitete später im Auftrag von Carl Otto Czeschka. Die gegenständlichen Reliefs produzierte Georg Klimt für die Wandabwicklung eines Möbelzulieferers der Wiener Werkstätte. Das auch für Georg Klimt übliche Monogramm »GK« wurde in diesem Fall noch von einem kleineren »G« zwischen den beiden anderen Buchstaben ergänzt. Möglicherweise ist dies als ein Indiz für Gustav Klimt als gestaltender Mitarbeiter an diesem Projekt zu werten.





GUSTAV KLIMT

Anonym

Gustav Klimt, um 1887

Fotografie auf Karton, 16,3 x 19,9 cm

Belvedere, Wien, Bildarchiv, Inv.-Nr. BA 8-18

Abb. S. [2]

Anonym

Gustav Klimt und Emilie Flöge, um 1899

Ferrotypie in Passepartout, 12 x 7,5 cm

Belvedere, Wien, Inv.-Nr. Lg 1234

Abb. S. 283



Gustav Klimt

Bildnis eines Mädchens mit Spitzenkragen, 1880

Öl auf Leinwand, 43 x 30 cm

Privatbesitz

Dieses Bildnis entstand zugleich mit einem Bild von Franz Matsch (Abb. S. 35, Abb. 4) in derselben Porträtsitzung. Das junge Mädchen blickt in beiden Bildern mit einem etwas sentimentalen Blick nachdenklich leicht nach unten. Die überzeugende Darstellung dieses vor allem in Bildern des Biedermeier beliebten Porträttypus bereitete den beiden jungen Studenten allerdings noch leichte Probleme.



Gustav Klimt

Georg Klimt, um 1880

Bleistift auf Papier, 26,4 x 22 cm

Privatbesitz

Gustav Klimt

Stiller Weiher, 1881/82

Öl auf Leinwand, 22,7 x 28,7 cm

Privatbesitz, Wien

Abb. S. 333

Das bislang früheste bekannte Landschaftsgemälde von Gustav Klimt knüpft an die ab den 60er-Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte spezifische Richtung der Landschaftsmalerei an, für die der österreichische Kunsthistoriker Klaus Demus die Bezeichnung »Stimmungsimpressionismus« fand. Emil Jakob Schindler entwickelte sich zur Leitfigur dieser Richtung. Klimt, dem die Werke von Schindler präsent waren, konzentrierte sich in diesem frühen Gemälde auf die erlebte Stimmung an einem Weiher. Er vermittelt Ruhe, die in diesem Moment durch keinerlei Aktivität gestört wird. Der aufrecht im Boot verharrende Fischer unterstützt diesen Eindruck und wird gewissermaßen zu einem stabilisierenden Faktor der Bildkomposition.



Gustav Klimt
Kinderbildnis mit Blüten (Miniatur), um 1883
 Öl auf Elfenbein, in Silber gefasst, D: ca. 4 cm
 Privatbesitz

Franz Matsch erwähnte in seinen *Autobiographischen Skizzen* Schmuckminiaturen, welche die Künstler-Compagnie 1883 für den Silberwarenfabrikanten A. Markowitsch anzufertigen hatte. Dieser hatte dem jungen Künstlerkollektiv unentgeltlich ein Atelier in der Sandwirthgasse 8 in Wien zur Verfügung gestellt. Als Gegenleistung fertigten die Künstler Entwürfe für Silberschmuck sowie Miniaturen, die in Silber gefasst verkauft wurden. Die gegenständlichen auf Elfenbein gemalten Kinderporträts, stammen aus dem Besitz der Familie Klimts und waren sehr wahrscheinlich Geschenke an Familienmitglieder.



Gustav Klimt
Frauenbildnis, um 1894
 Öl auf Leinwand, 155 x 75 cm
 Privatbesitz
 Abb. S. 335

Dieses Bildnis einer jungen Dame ist das erste große repräsentative Damenporträt Gustav Klimts, es bildet die Basis für eine Reihe von späteren Bildnissen stehender Damen, insbesondere *Emilie Flöge* (WSW, Nr. 160), *Hermine Gallia* (WSW, Nr. 161) und *Margarethe Stonborough-Wittgenstein* (WSW, Nr. 179). Die Komposition folgt auffällig dem Porträt der *Madame Pierre Gautreau* von John Singer Sargent, ebenso wie die Kontrastierung der porzellanweißen Haut der Dame und des schwarzen Kleides vor einem neutralen Hintergrund. Stilistisch ist Klimts Frauenbildnis noch dem extremen Realismus des *Hanswurst auf der Stegreifbühne zu Rothenburg* (WSW, Nr. 86) seines Bruders Ernst zugehörig, den Gustav Klimt nach dessen Tod vollendete. Klimt arbeitete seit dem Auftrag für die Gestaltung der Deckenbilder des Wiener Burgtheaters (1886–1888) mit einer Fotokamera, mit der er die darzustellenden Personen fotografierte, um ihre Porträts anhand der Abzüge so naturgetreu wie möglich auszuführen. Im Gegensatz zu seinem Bruder Ernst begann Gustav Klimt aber bereits um 1890 mit dem Bildnis *Josef Pembaur* (Abb. S. 50, Abb. 3) und den Zwickelbildern für das Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums (WSW, Nr. 69–81) diesen extremen Realismus der Figurendarstellung mit einem flächig-ornamental aufgefassten Hintergrund zu kontrastieren. Im Frauenbildnis steht die junge Dame im schwarzen Kleid vor einer grauen Wand, an der links oben ein rechteckiges Feld von der unteren Ecke eines Wandteppichs eingenommen wird. Hier nahm Klimt schon etwa zwölf Jahre vor dem Entstehen des Bildnisses *Fritza Riedler* (Abb. S. 185) dessen flächig komponierten Hintergrund vorweg.

Gustav Klimt
Kinderbildnis (Miniatur), um 1883
 Öl auf Elfenbein, D: ca. 3,5 cm
 Privatbesitz

Gustav Klimt
Männlicher Akt, um 1883
 Öl auf Leinwand, 68 x 54,8 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5992
 Kat.-Nr. 1

Gustav Klimt
Weiblicher Akt, um 1883
 Öl auf Leinwand, 68,5 x 42,5 cm
 Privatbesitz
 Abb. S. 34

Gustav Klimt
Entwurf für den Vorhang des Stadttheaters Karlsbad, um 1885
 Öl auf Leinwand, 52,7 x 42,5 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. Lg 1152
 Kat.-Nr. 5

Gustav Klimt
Allegorie der Musik, 1885
 Öl auf Leinwand, 38,5 x 50 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1459
 Kat.-Nr. 3

Gustav Klimt
Heinrich Natter auf dem Totenbett, 1892
 Zeichnung, aquarelliert, 17,5 x 24,5 cm
 Privatbesitz
 Abb. S. 83

Gustav Klimt
Josef Lewinsky als Carlos in Clavigo, 1895
 Öl auf Leinwand, 60 x 44 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 494
 Kat.-Nr. 6

Anonym
Josef Lewinsky, vor 1895
 Fotografie, 20,6 x 9 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. BA 7
 Abb. S. 48

Gustav Klimt
Pauline Flöge, 1895
Bleistift, weiß gehöht, auf Papier, 30,7 x 23,8 cm
Privatbesitz, Courtesy Galerie Kovacek, Wien
Abb. S. 336

Gustav Klimt
Bärtiger Mann, um 1896
Öl auf Karton, 22,5 x 20 cm
Privatbesitz
Abb. S. 68

Gustav Klimt
Dame am Kamin, 1897/98
Öl auf Leinwand, 41 x 66 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5434
Kat.-Nr. 15

Gustav Klimt
Rotes Skizzenbuch, um 1897–1899
Zeichnungen, Notizen mit Bleistift und eine
Fotografie, 14,3 x 9,2 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 8508
Kat.-Nr. 17

Gustav Klimt
Damenkopfen face, um 1898
Öl auf Leinwand, 38 x 34 cm
Privatbesitz
Abb. S. 69

Gustav Klimt
Nach dem Regen, 1898
Öl auf Leinwand, 80 x 40 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 374
Kat.-Nr. 13

Gustav Klimt
Sonja Knips, 1898
Öl auf Leinwand, 145 x 146 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4403
Kat.-Nr. 16

Gustav Klimt
Alter Mann auf dem Totenbett, 1899
Öl auf Malpappe, 30,4 x 44,8 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 8507
Kat.-Nr. 18





Gustav Klimt
Bildnis einer Dame, um 1900
Schwarze Kreide auf Papier, 44,6 x 30,5 cm
Courtesy Galerie Kovacek, Wien
Abb. S. 338

Heliogravüre der k. k. Graphischen Lehr- und
Versuchsanstalt, Wien
Medizin, nach Gustav Klimt, o. D.
Heliogravüre, 100 x 70 cm
Grafische Lehr- und Versuchsanstalt, Wien
Abb. S. 341

Gustav Klimt
Studien zur *Medizin*, 1899
Bleistift auf Papier, 43,5 x 29,5 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. Lg 1356
verso: Abb. S. 399
recto: Abb. S. 340

Gustav Klimt
Judith, 1901
Öl, teilweise über Blattgold, auf Leinwand, 84 x 42 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4737
Kat.-Nr. 48

Gustav Klimt
Umarmung
(Tafel aus der Rekonstruktion des *Beethovenfrieses*)
Kaseinfarben, Stuckauflagen, Zeichenstift,
Applikationen aus verschiedenen Materialien (Glas,
Perlmutter etc.), Goldauflagen auf Mörtel, 215 x 481 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 7165
Abb. des Originals S. 141

Gustav Klimt
Irrlichter, 1903
Öl auf Leinwand, 52 x 60 cm
Europäischer Privatbesitz
Abb. S. 342

Mit dem 1903 gemalten und lange Zeit verschollen
gegläubten Bild *Irrlichter* veranschaulicht Klimt sein
überaus hohes Potenzial an Umwandlungsvermögen.
Der Bildtitel leitet sich wahrscheinlich aus der
Vorstellung ab, dass diese Lichter von Naturgeistern
(Irrwischen) und anderen Sagengestalten
hervorgerufen werden, um Menschen absichtlich in
der Dunkelheit in die Irre zu führen und somit in den
Tod zu ziehen. Klimt nimmt auf dieses vornehmlich
über den Aberglauben transportierte Thema Bezug
und überträgt es in ein astrales Reich. Obwohl einzelne
der nackten Frauen direkt auf den Betrachter blicken
und an ihm vorbeiziehen, ist dieser ausgeschlossen
und blickt durch ein Fenster der diesseitigen in das

einer jenseitigen Welt. Genauso verhält es sich mit den
Fakultätsbildern (Abb. S. 340), in denen ein Strom
von Menschenleibern, ähnlich der Form des über dem
Firmament erscheinenden Milchstraßenbandes, in
der Galaxis strömt. Die Sterne lassen den Bezug auf
die Seelen der Menschheit zu. Schon der aristotelisch
beeinflusste Platoniker Herakleides Pontikos lehrte,
dass die Substanz der Seelen mit derjenigen der
Gestirne identisch sei. Demnach sei der Astralleib der
eigentliche Seelenleib des Menschen, die Substanz, aus
der die menschliche Seele gewoben ist. Möglicherweise
war das einer der zentralen Gedanken, die Klimt
zur Schaffung derartiger astraler Kosmen bewegten.
Seine unaufhörliche Suche nach einer ihm und seinen
Frauengestalten adäquaten Parallelwelt manifestiert
sich in derartigen Gemälden. Wie der Mensch durch
seinen physischen Leib in der physischen Umwelt lebt,
so lebt er durch seinen Seelenleib in einer seelischen
Umgebung.

Gustav Klimt
Buchenwald (Ölskizze aus dem Nachlass von Emilie
Flöge), um 1903
Öl auf Karton, 22,5 x 24,5 cm
Museum der Moderne Salzburg, Dauerleihgabe aus
Privatbesitz
Abb. S. 183

Gustav Klimt
Adele Bloch-Bauer, 1903/04
Schwarze Kreide auf Papier, 46 x 31,5 cm
Courtesy Wienerroither & Kohlbacher, Wien
Abb. S. 343

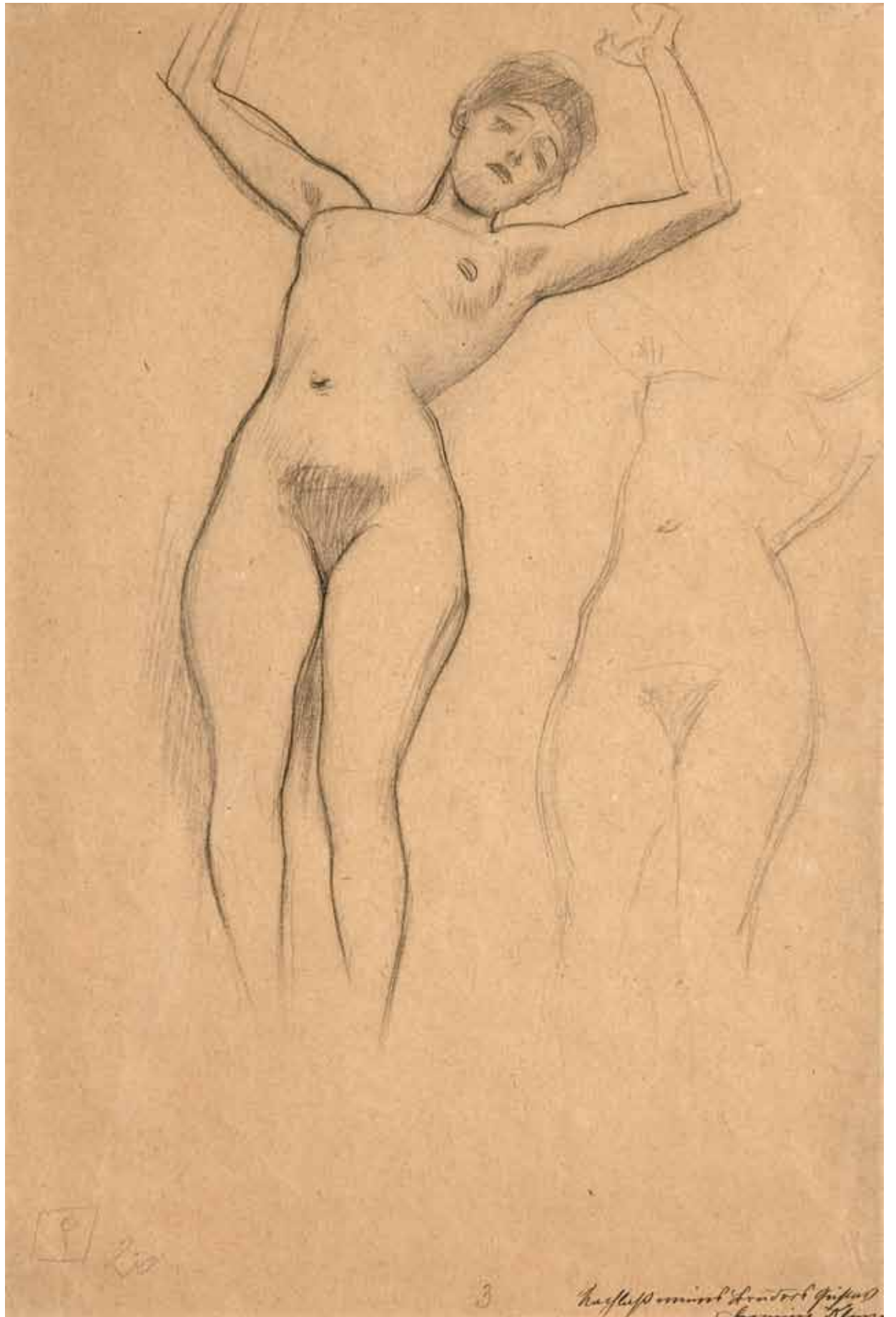
Gustav Klimt
Brustbild einer Frau im Profil nach links, um 1904/05
Bleistift und roter Farbstift auf Papier, 55,2 x 34,6 cm
Courtesy Wienerroither & Kohlbacher, Wien
Abb. S. 344

Gustav Klimt
*Studie zum Bildnis Margarethe Stonborough-
Wittgenstein*, 1904/05
Schwarze Kreide auf Japanpapier, 55,5 x 35 cm
Courtesy Wienerroither & Kohlbacher, Wien
Abb. S. 345

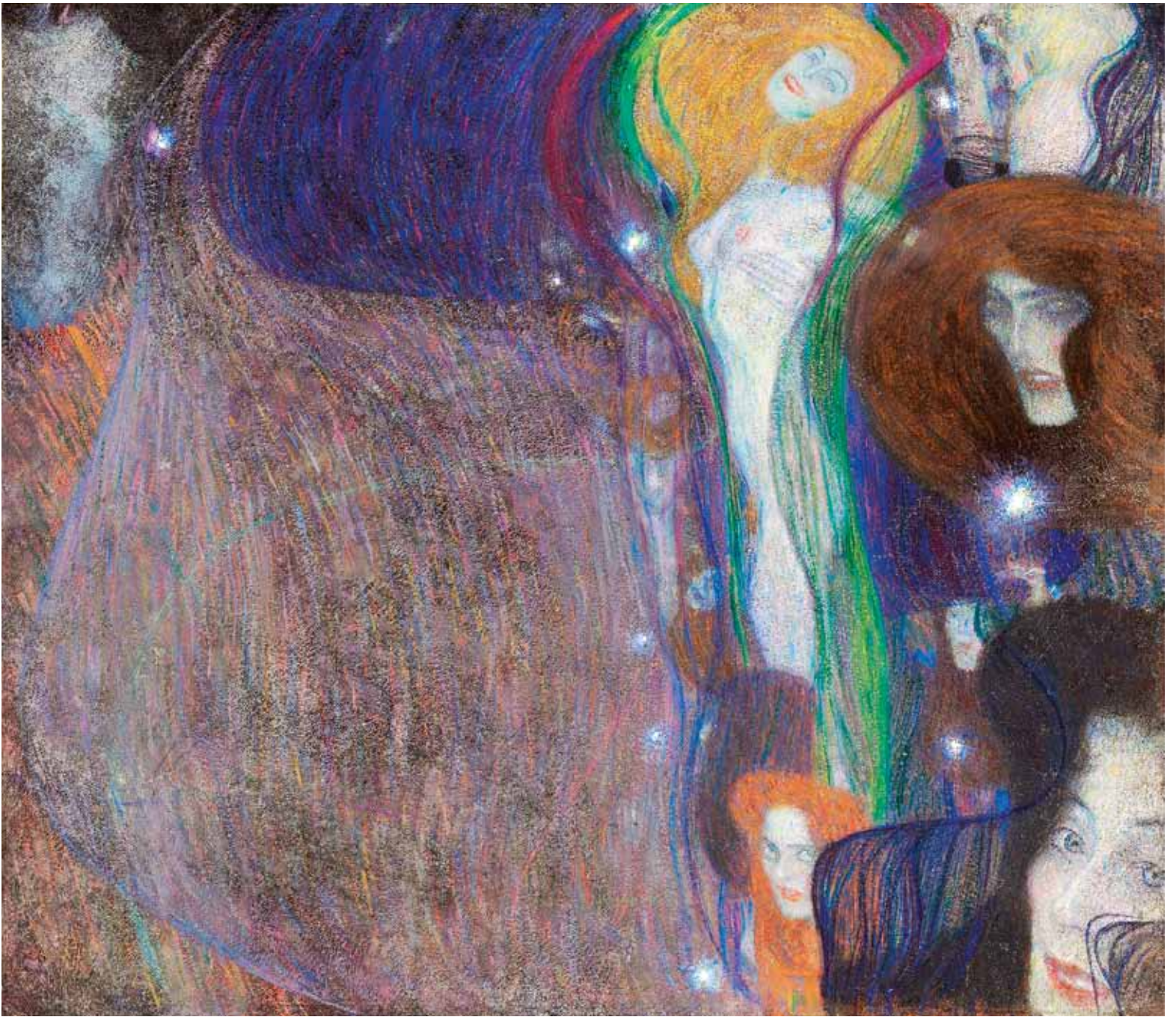
Gustav Klimt
Studie zu Fritza Riedler, 1904/05
Schwarze Kohle auf Backpapier, 31 x 44,5 cm
Privatbesitz, Wien
Abb. S. 346



















Gustav Klimt
Freundinnen, 1904–1907
Mischtechnik, Gold auf Pergament, 50 x 20 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5077
Kat.-Nr. 63

Gustav Klimt
Fritza Riedler, 1906
Öl auf Leinwand, 153 x 133 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3379
Kat.-Nr. 67

Gustav Klimt
Blühender Mohn, 1907
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5166
Kat.-Nr. 69

Gustav Klimt
Bauerngarten, 1907
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Privatbesitz
Abb. S. 192

Gustav Klimt
Bauerngarten mit Sonnenblumen, 1907
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3685
Kat.-Nr. 70

Gustav Klimt
Sonnenblume, 1907
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 10500
Kat.-Nr. 71

Gustav Klimt
Liebespaar (Kuss), 1908
Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 912
Kat.-Nr. 73

Gustav Klimt
Salome, 1909
Öl auf Leinwand, 178 x 46 cm
Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte Moderna,
Venedig, Inv.-Nr. 0446
Abb. S. 293

Gustav Klimt
Familie, 1909/10
Öl auf Leinwand, 90 x 90 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 10501
Kat.-Nr. 77

Gustav Klimt
Schloss Kammer am Attersee III, 1910
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4318
Kat.-Nr. 76

Gustav Klimt
Bauernhaus in Buchberg, 1911
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 1370
Kat.-Nr. 78

Gustav Klimt
Allee im Park vor Schloss Kammer, um 1912
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2892
Kat.-Nr. 90

Gustav Klimt
Gertrude Flöge, um 1912
Zeichnung, 58,5 x 35,9 cm
Privatbesitz
Abb. S. 349

Gustav Klimt
Adam und Eva, 1917/18
Öl auf Leinwand, unvollendet, 173 x 60 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4402
Kat.-Nr. 99

Gustav Klimt
Studie zu *Adam und Eva*, um 1917
Schwarze Kreide, 54 x 35,5 cm
Privatbesitz
Abb. S. 350

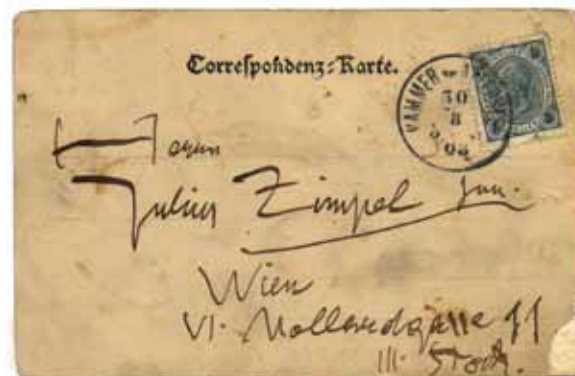
Gustav Klimt
Studie zu *Adam und Eva*, um 1917
Schwarze Kreide, 54 x 35,5 cm
Privatbesitz
Abb. S. 351

Gustav Klimt
Amalie Zuckermandl, 1917/18
 Öl auf Leinwand, unvollendet, 128 x 128 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 7700
 Kat.-Nr. 98

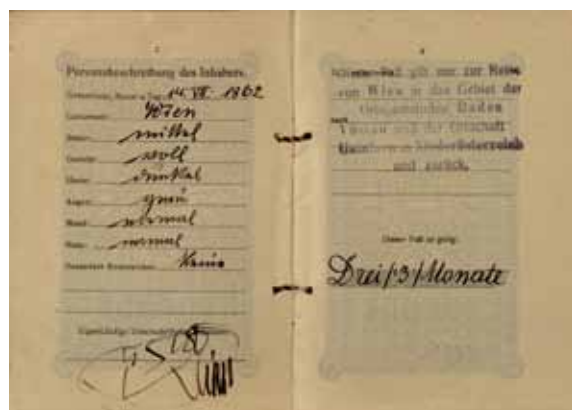
Gustav Klimt
Dame in Weiß, um 1917/18
 Öl auf Leinwand, unvollendet, 70 x 70 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4286
 Kat.-Nr. 100

Gustav Klimt
Johanna Staude, 1917/18
 Öl auf Leinwand, unvollendet, 70 x 50 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5551
 Kat.-Nr. 97

Gustav Klimt
Die Braut, 1918
 Öl auf Leinwand, 165 x 191 cm
 Belvedere, Wien, Inv.-Nr. Lg 385
 Abb. S. 299



Schloss Kammer am Attersee
 Postkarte von Gustav Klimt an Julius Zimpel jun.,
 30. August 1903
 Albertina, Wien, Inv.-Nr. GKA_44



Reisepass von Gustav Klimt, 1917
 Albertina, Wien, Inv.-Nr. GKA_78



Seewalchen und Kammer am Attersee
 Postkarte von Gustav Klimt an Anna Klimt,
 7. September 1907
 Albertina, Wien, Inv.-Nr. GKA_45
 Abb. recto S. 220

Partezettel von Gustav Klimt, 1918
 Wienbibliothek im Rathaus, Inv.-Nr. Sig. E 74.842

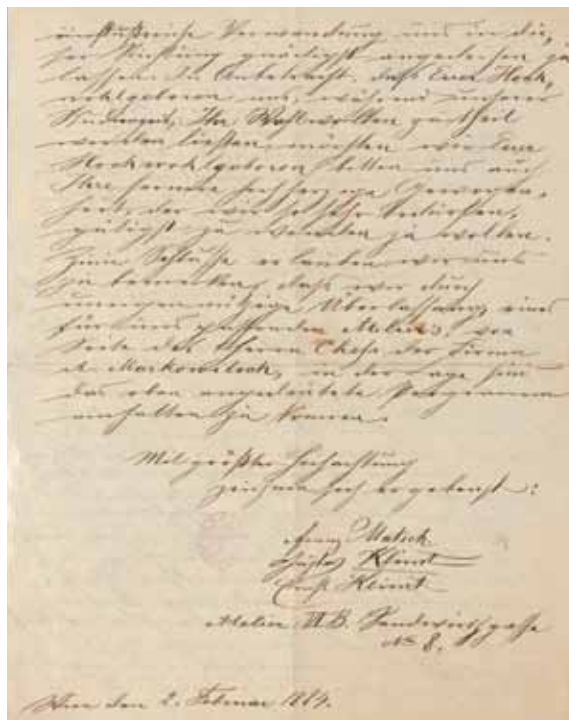






Oskar Kokoschka
Romana Kokoschka, 1917
Öl auf Leinwand, 112 x 75 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5840

Anton Kolig
General Gottfried Seibt von Ringenhardt, 1918
Öl auf Holz, 89 x 69 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3340



Franz Matsch, Gustav Klimt, Ernst Klimt
Empfehlungsbrief an Rudolf von Eitelberger,
2. Februar 1884
Brief (5 Seiten)
Wienbibliothek im Rathaus

Die Künstler-Compagnie schrieb diesen bemerkenswerten und für die Klimt-Forschung äußerst aufschlussreichen Empfehlungsbrief an den Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule Rudolf von Eitelberger, auf dessen Empfehlung die Gebrüder Klimt und Franz Matsch bereits fünf Jahre zuvor in die Malereiklasse Ferdinand Laufbergers aufgenommen worden waren. Die drei jungen Künstler hatten kurz zuvor ihr erstes eigenes Atelier in der Sandwirthgasse 8 bezogen, das ihnen von einem wohlwollenden Fabrikbesitzer kostenlos zur Verfügung gestellt wurde. In ihrem Brief bitten sie um die Empfehlung für Aufträge zur Dekoration der neuen Großbauten an der Wiener Ringstraße.

Franz Matsch
Sitzender männlicher Akt mit Stock, 1879
Aquarell, 35 x 25 cm
Privatbesitz

Franz Matsch
Bildnis eines Mädchens mit Spitzenkragen, 1880
Öl auf Leinwand, 50 x 33 cm
Privatbesitz
Abb. S. 35, Abb. 4

Franz Matsch
Hermine und Klara Klimt, um 1882
Öl auf Leinwand, 33 x 43 cm
Privatbesitz
Abb. S. 353

Franz Matsch
Leonardo spielt Schach mit seiner Muse, 1889
Öl auf Leinwand, 64 x 130 cm
Privatbesitz
Abb. S. 354

Koloman Moser
Stehender Jüngling, um 1915
Öl auf Leinwand, 50,5 x 37,5 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 8375

Egon Schiele
Wassergeister I, 1907
Gouache, Farbkreide, Gold- und Silberfarbe auf Papier, 27,5 x 53,5 cm
Privatbesitz
Abb. S. 301 oben

Egon Schiele
Wassergeister II (Märchenwelt), 1908
Gouache, Goldfarbe, Tusche und Buntstifte auf Papier, 20,7 x 50,6 cm
Privatbesitz
Abb. S. 301 unten

Egon Schiele
Sonnenblume, 1911
Öl auf Leinwand, 90 x 80,3 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 2494



Egon Schiele
Tod und Mädchen, 1915
Öl auf Leinwand, 150 x 180 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 3171

Egon Schiele
Mutter mit zwei Kindern, 1915–1917
Öl auf Leinwand, 150 x 159,8 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 4473

Egon Schiele
Familie, 1918
Öl auf Leinwand, 150 x 160,8 cm
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 427

Partezettel von Egon Schiele, 1918
Albertina, Wien, Inv.-Nr. E.S.A. 629

Franz von Stuck (zugeschrieben)
Lili Marberg als Salome, um 1906
Acht Fotografien, 16,4 x 10,6 cm
Privatbesitz
Abb. S. 296

Zentraldepotkartei des Bundesdenkmalamts,
Sammlung Lederer
Bundesdenkmalamt Wien
Abb. S. 355




Gustav Klimts privates Kaffeeservice, ca. 1908
 Porzellanmanufaktur Ernst Wahliss
 Kanne mit Deckel, Tasse, Untertasse, Zuckerdose mit
 Deckel, Milchkännchen
 Porzellan mit Golddekor
 Privatbesitz
 Abb. S. 356 oben

Kaffeeservice von Gustav Klimt
 aus dem Café Schönbrunn, 1887–1890
 Ulrike Naumann
 Abb. S. 356 unten

Bluse, um 1910
 Wiener Werkstätte nach einem Entwurf von Martha
 Alber
 Belvedere, Wien
 Abb. S. 262

Reisekoffer von Emilie Flöge
 Fotografiert im Stiegenhaus vor Emilie Flöges
 Wohnung in der Casa Piccola, 2012
 33 x 51 x 15 cm
 Privatbesitz
 Abb. S. 357

Nr.: 96	Eigentümer: Lederer Serena	
Staatsbürgerschaft: Ungarn		
Sicherstellende Behörde: Bürgermeister v. Wien		
Zahl des Sicherstellungsbescheides: .. Lt. 50-26/39.2-9148/38.50-1431/39		
Begründung: § 4 a. BGBl. N ^o 80/23.		
Abt. Zeichen der Zentralfstelle: ZI 5514-Dsch/39		
Bezeichnung des Kunstwerkes: Gustav Klimt, Öl auf Leinwand, Skizze zur Jurisprudenz, 72 x 50 cm. Verz. L. Bartensteingasse, Bl. 4 Nr. 20 a. Standort Immendorf Negativ Nr. 4360		
Schätzwert: R. N. 500.	Öffentliche Erwerbung gewünscht von: <i>Städt. Sammlungen Wien</i> <i>Prof. F. ...</i>	





Autorinnen und Autoren

Agnes Husslein-Arco

Agnes Husslein-Arco, seit 2007 Direktorin des Belvedere in Wien, ist Kunsthistorikerin, Kuratorin zahlreicher Ausstellungen zur klassischen Moderne und zeitgenössischen Kunst sowie Autorin und Herausgeberin wissenschaftlicher Publikationen. 1981 eröffnete sie die Wiener Filiale von Sotheby's, deren Geschäfte sie bis 2000 lenkte. Zusätzlich übernahm sie ab 1988 die Geschäftsführung für die Sotheby's-Dependancen in Budapest und Prag. In den 1990er-Jahren war Husslein-Arco Director of European Development im Solomon R. Guggenheim Museum, von 2001 bis 2003 Direktorin des Rupertinums in Salzburg und von 2003 bis 2005 Gründungsdirektorin des Museums der Moderne Salzburg. Von 2002 bis 2004 organisierte sie den Aufbau des Museums Moderner Kunst Kärnten (MMKK).

Christina Bachl-Hofmann

Die Germanistin und Bibliothekarin Christina Bachl-Hofmann ist seit 2001 am Belvedere Wien beschäftigt, wo sie zunächst für die Bibliothek verantwortlich war und seit 2009 das Research Center leitet. Die Schwerpunkte ihrer Tätigkeit liegen im Bibliotheks- und Archivwesen bzw. in der Etablierung des Research Centers als Dokumentationszentrum für österreichische Kunst.

Dagmar Diernberger

Dagmar Diernberger ist Germanistin und seit 2005 in der Bibliothek des Belvedere beschäftigt. Hier ist sie zuständig für die Erwerbung und Erschließung von Literatur, die Bearbeitung von wissenschaftlichen Anfragen, die Durchführung von Literaturrecherchen für Ausstellungen, Publikationen etc. sowie für die Betreuung der Benutzer des Research Centers. Außerdem ist sie als Vertretung in der Abteilung Bildarchiv und Reproduktionen tätig.

Markus Fellinger

Markus Fellinger ist seit Dezember 2010 am Belvedere tätig. Zunächst war er am Institut zur Erstellung von Werkverzeichnissen am Research Center als Assistent an der Erstellung der Werkverzeichnisse zu Josef Danhauser und Hans Makart beteiligt, seit August 2011 arbeitet er als kuratorischer Assistent für die Kunst der Zeit um 1900 am Belvedere.

Katinka Gratzer-Baumgärtner

Katinka Gratzer-Baumgärtner studierte Restaurierung und Kunstgeschichte in Florenz und Wien. Seit 2007 ist sie Mitarbeiterin im Archiv des Research Centers des Belvedere sowie Mitglied der Kommission für Provenienzforschung. Die Schwerpunkte ihrer Tätigkeit liegen in der Erschließung von Nachlässen sowie in der wissenschaftlichen Recherche und der Beitragserstellung für Ausstellungs- und Forschungsprojekte des Belvedere.

Stefan Lehner

Der Historiker Stefan Lehner arbeitet seit 2005 im Belvedere. Im Archiv des Research Centers ist er unter anderem für die Beantwortung von wissenschaftlichen Anfragen und die Erschließung von Nachlässen zuständig. Neben seiner Tätigkeit im Archiv liefert er durch seine wissenschaftliche Recherchen Beiträge zu Ausstellungen und Katalogpublikationen wie *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, *Hrdlicka. Schonungslos!*, *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne* und *Gustav Klimt & Emilie Flöge – Fotografien*.

Alfred Weidinger

2007 kam Alfred Weidinger als Chefkurator und Vizedirektor an das Belvedere in Wien, nachdem er zuvor als Kurator und Vizedirektor für die Wiener Albertina tätig war. Seine Forschungsschwerpunkte sind Kunst und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts. Zu seinen laufenden Publikationen zählen unter anderem das Werksverzeichnis sämtlicher Zeichnungen und Aquarelle von Oskar Kokoschka sowie der Œuvrekatalog der Gemälde von Gustav Klimt.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Jubiläumsausstellung
Gustav Klimt. 150 Jahre

Belvedere, Wien
13. Juli 2012 bis 6. Jänner 2013

Direktorin
Agnes Husslein-Arco

Kuratoren
Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger

Projektteam
Christina Bachl-Hofmann, Dagmar Diernberger, Markus Fellingner,
Katinka Gratzner, Stefan Lehner, Johannes Stoll

Belvedere
Prinz Eugen-Straße 27
A-1030 Wien
www.belvedere.at

PUBLIKATION
Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger

Publikationsmanagement: Ute Stadlbauer
Lektorat: Katharina Sacken
Grafische Gestaltung: Peter Baldinger
Lithografie: Pixelstorm, Wien
Papier: PhoeniXmotion xenon matt, 150g/qm

Druck und Bindung: Ueberreuter Print GmbH, Korneuburg
Printed and bound in Austria

© 2012 Belvedere, Wien

Alle Rechte vorbehalten

Cover: Gustav Klimt, *Liebespaar* (Detail), 1908/09, Belvedere, Wien

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-901508-92-9 deutsch
ISBN: 978-3-901508-93-6 englisch

Abbildungsnachweis

© Albertina, Wien, S. 37, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 61, 80, 84-111, 114 (Abb. 2), 147, 149, 151, 157, 159-167, 172, 177, 179, 189, 203, 204, 205, 217, 220, 227, 233-245, 255, 259, 267, 277; © Alfred Weidinger: S. 262; © Bank Austria Kunstsammlung, Wien: S. 145
© Belvedere Wien: S. 6, 33, 38, 39, 45, 49, 63, 67, 71, 75, 78, 79, 81, 123, 130, 131, 132 (Abb. 3), 136, 137, 138 (oben), 139, 141, 143, 169, 181, 185, 191, 193, 195, 196 (Abb. 3), 199, 208, 212, 219, 221, 225, 229, 246 (Abb. 1), 247, 249, 253, 257, 261, 265, 268, 269, 271, 273, 275, 279, 286, 287, 295; © Belvedere Wien (Foto: Johannes Stoll): S., 10, 13, 14, 17, 18, 21, 23, 24, 26, 68, ; © Belvedere, Wien (Bibliothek und Archiv): S. 48 (Abb. 2), 51, 70, 115 (Abb. 3), 138 (Abb. 2), 168, 173, 175, 187 (Abb. 3), 198, ; © Belvedere, Wien (Klimt-Archiv): S. 36, 40, 41, 43, 44 (Abb. 1), 46, 64 (Abb. 2), 113, 117, 118, 150, 153, 154, 156 (Abb. 2), 180, 264, 272; © Birmingham Museums and Art Gallery – All rights reserved: S. 133 (Abb. 5); © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen: S. 138, 171; © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen | Sybille Forster: S. 47; © bpk | RMN | Gérard Blot | Christian Jean : S. 42; © bpk | RMN | Jean-Gilles Berizzi: S. 73; © bpk | RMN | Hervé Lewandowski: S. 74, 190 (Abb. 2), 201 (Abb. 2); © bpk | Scala: S. 207, 274; © bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Elke Estel | Hans-Peter Klut: S. 182; © Bristol City Museum and Art Gallery, UK / The Bridgeman Art Library: S. 215, © Delaware Art Museum, Wilmington, USA / Samuel and Mary R. Bancroft Memorial / The Bridgeman Art Library: S. 77 (Abb. 2); © IMAGNO/Austrian Archives: S. 146 (Abb. 1), 214 (Abb. 10), 230, ; © Kunsthaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm: S. 264; © Kunsthistorisches Museum, Wien: S. 77 (Abb. 3), 184; © Kunstmuseum Bern: S. 156; © Leopold Museum, Wien: S. 127, 280; © Lentos Kunstmuseum, Linz, S. 187 (Abb. 2); © Lessing Photo Archive: S. 228 (Abb. 1); © Museum Georg Schäfer, Schweinfurt: S. 206; © Museum of Art and History, Lavra, Sergiyev Posad, Russia / Vadim Gippeneiter / The Bridgeman Art Library: S. 202; © Museum of Art Tel Aviv, Mizne-Blumenthal collection: S. 231; © Museum of Fine Arts Budapest: S. 65; © Národní galerie, Prag: S. 222 (Abb. 2), 278; © Norton Simon Collection, Pasadena, CA, USA / The Bridgeman Art Library: S. 252; © Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv: S. 196 (Abb. 2), 209; © Österreichisches Theatermuseum, Wien: S. 135; © Privatbesitz: S. 2, 32 (Abb. 2), 34, 35, 48 (Abb. 1), 62, 64 (Abb. 3), 69, 72, 83, 114 (Abb. 1), 115 (Abb.4), 120, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 144, 146 (Abb.2), 155, 156 (Abb. 1), 174 (Abb. 8), 183, 190 (Abb. 2), 192, 194, 210, 213, 218, 222 (Abb. 3), 223, 246 (Abb. 2), 250, 251, 256, 258, 260, 263, 270, 274 (Abb. 1), 284; © Privatbesitz, Courtesy Galerie St. Etienne, New York: S. 54; © Private Collection / The Bridgeman Art Library: S. 201 (Abb. 3); © Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Netherlands / The Bridgeman Art Library: S. 170; © Rheinisches Bildarchiv: S. 174 (Abb. 9); © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels: S. 133 (Abb. 6); © San Francisco Museum of Modern Art: S. 228 (Abb. 2); © Serge Sebarsky Collection, New York: S. 32 (Abb. 1); DIGITAL IMAGE © 2012, The Museum of Modern Art/Scala, Florence: S. 214 (Abb. 11); © The Phillips Collection, Washington, D.C., USA / Acquired 1949 / The Bridgeman Art Library: S. 248; © The Trustees of the British Museum: S. 132 (Abb. 4); © Wien Museum : S. 44 (Abb. 2), S. 50 (Abb. 4), 82, 119, 197, 281

Das Copyright der Abbildungen im Werkkatalog liegt bei den jeweils angegebenen Besitzern, bzw. beim Belvedere. Falls trotz unserer intensiven Recherchen nicht alle Inhaber von Bildrechten korrekt genannt wurden, bitten wir Sie, mit uns in Kontakt zu treten.



Austria's No. 1 for Digital Cameras, iPads & MacBooks

Stiftgasse 21
1070 Wien
www.digitalstore.at