

LE CLAIR

SEIT 1982

KUNST

NO. 23





Members of the Vienna Secession inside the Secession building, 1902. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv, Vienna





Gustav Klimt, photograph Moritz Nähr, ca. 1910. Private collection, Vienna

NO. 23

GUSTAV KLIMT

1862 - 1918

Some Early Drawings

Catalogue entries by Dr. Marian Bisanz-Prakken

LE CLAIRE
KUNST SEIT 1982

ELBCHAUSSEE 386 · 22609 HAMBURG · TELEFON: + 49 (0)40 881 06 46 · FAX: + 49 (0)40 880 46 12
LECLAIRE@LECLAIRE-KUNST.DE · WWW.LECLAIRE-KUNST.DE



GIANNA AND THOMAS LE CLAIRE



GERHARD KEHLENBECK

Our first close encounter with the work of Gustav Klimt was on a visit to an exhibition titled *Klimt und die Frauen* staged at the Österreichische Galerie in the Upper Belvedere in Vienna in 2000. We were in the city *en famille* celebrating a birthday. We have always been fascinated by women in art, as our 1996 Catalogue X, *Women Observed*, underlines. The catalogue was published for one of our New York exhibitions.

It gives us particular pleasure to be able to present this small group of five early drawings by Gustav Klimt. It is also the first time that his work has featured in our exhibition programme. Our choice of a very varied group of drawings is designed to illustrate the mastery and versatility of his draughtsmanship. The drawings are: a figure study for his first major commission in 1888 (the interior of the Burgtheater in Vienna), a portrait study of a young woman executed around 1898, a study – *Wollust* – for the magnificent *Beethoven Frieze* for the Secession building in Vienna (1902), a design for the painting titled *Goldfish* (1902), and a sketch for the painting titled *Portrait of Fritza Riedler* (1906) now in the collection of the Österreichische Galerie in Vienna.

We are indebted to all the experts and friends who have contributed so generously with their advice and assistance in the preparation and design of this catalogue: Sue Cubitt, Patrick Gabler, Michael Haider, Gerhard Kehlenbeck, Rebecca Law, Maria and Gundolf Lieber, Gerlinde Römer, and Dr. Hansjörg Krug for his untiring advice both in the preparatory and final stages of this project. Our special thanks go to the noted expert in Klimt drawings, Dr. Marian Bisanz-Prakken, curator at the Albertina in Vienna, for her work in preparing the catalogue entries.

Thomas and Gianna le Claire

A FEW THOUGHTS ON GUSTAV KLIMT

Gustav Klimt's style is unmistakable. Though highly original, it is nonetheless positioned in the mainstream of wide-ranging developments in contemporary art in Europe. These developments, not always concurrent, and specific to a number of important centres, varied both formally and in terms of content. In Vienna, the contemporary artistic and intellectual environment produced the remarkable figure of Klimt¹.

In 1897, a number of groups of artists joined together to found the *Secession*. Klimt was its first president and acted as its spokesman and figurehead until his resignation in 1905. The declared objective of the *Secession* was to align domestic art with international art. This entailed attempting to supersede the received wisdom and provinciality of local artists like Hans Makart and Anton von Romako amongst others by nurturing public appreciation of modern European art. To this end, exhibitions and public events were staged in Vienna and artists like Rodin, Klinger and Hodler invited to take part. This programme proved successful but remained firmly embedded in its Viennese context².

Fin-de-siècle Vienna displayed a marked ambivalence towards artistic achievement. 'The age is opaque, polymorphous, confusing. A concrete thought, a specific feeling, a distinct enthusiasm are never to be had unless fragmented, dislocated and with a distortion of meaning'³. Robert Musil (1880-1942), in his novel *Der Mann ohne Eigenschaften*, discusses modernism in the Viennese context. 'In Vienna at the turn of the century, one was natural but precious, robust but morbid,' he writes, 'and so just as one worshipped the sun, one worshipped consumptive girls.' Hugo von Hofmannsthal, six years older than Musil, and thus more firmly rooted in the ethos of the age, had arrived at much the same diagnosis in 1893: 'Today, two things seem to be modern, the analysis of life and the flight from life. (...) Reflection and fantasy, real images and dreamed images (...). Psychologically, 'modern' is to hear the grass growing and to splash about in the wonderland of pure fantasy (...)'⁴.

Klimt was to emerge from the confusion of the times as a key figure reflecting the era's artificiality, contrived aestheticism and its aberrant melange of contradictions in which the pretentious was never to be had without the glitter and gloss. In all this, Klimt in his fierce masculinity played up to the affected other-worldliness and morbid preoccupations of his female patrons that in practice went far beyond what he captured in his drawings. This in contrast to the scandalous public figure who used his studio as a retreat where models lounged in exotic poses. He found a society whose grandfathers had come up from the country to install themselves in the Ringstrasse. They had passed on the wealth they had amassed to the fathers who in turn enabled their sons to live in luxury and at the height of fashion. They were to see themselves as the victims of double standards. This is well described by Stefan Zweig in his autobiography, *Die Welt von Gestern*. The age was defined by the sexual frustrations of young men who had no option but to escape into socially unacceptable but secretly tolerated liaisons. Frustrations which, for the women and girls involved had far more serious implications. These double standards generated a heterogeneous demi-monde.

¹ Gerbert Frodl, *Gustav Klimt – Maler zwischen den Zeiten*, in: *Klimt und die Frauen*, exhib. cat., Vienna 2000-1, p. 9.

² Marie Herzfeld, essayist and translator, noted the same tendency in 1891 in connection with the Austrian *avant-garde* writer Hermann Bahr (1863-1934): *H. B. bleibt in jeder Verkleidung doch immer der Österreicher (...) Österreicher in der Gabe, sich allem zu assimilieren, mit der jeweiligen Umgebung zu verschmelzen, deutsch mit den Deutschen zu fühlen, französisch mit den Franzosen, russisch mit den Russen und dann plötzlich sich zurückzunehmen und nichts zu sein als der alte Österreicher (...)*. Herzfeld cited in: Gotthard Wunberg, *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981, p. 312.

³ *Die Zeit ist undurchsichtig geworden, vielfältig, verwirrend: Ein bestimmter Gedanke, ein gewisses Gefühl, eine spezielle Begeisterung sind niemals zu haben ohne ihre Aufsplitterung, ihre Facettierung oder gar ihre Umwertung ins Gegenteil:* cited in: Rainer Metzger, *Gustav Klimt – Das Graphische Werk*, Vienna 2005, p. 7.

⁴ *Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein, die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. (...) Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. (...) Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt (...)*. Cited in: Gotthard Wunberg, op. cit., p. 185.

Most of Klimt's figure studies are devoted to women. In the act of drawing he took possession of the female model and transformed her into a graphic, aesthetic metaphor of erotic availability. Although the Viennese upper class – with their bored wives weary of money and emotion – were his patrons, it is exactly this milieu that is strongly reflected in his paintings. He emphasizes the erotic quality of his subjects with remarkable frankness, but with greater sensitivity and subtlety than the stark immediacy later developed by Kokoschka and Schiele.

Klimt's private persona reveals itself in his drawings⁵. In contrast to the sketches of many of his contemporaries, his drawings were not intended to be finished, independent works of art ready for exhibition. They have a more authentic quality and exhibit that variety of realism that depicts the world in its genuine, intrinsic and indefinable form. Hermann Bahr, a tireless champion of Klimt, noted in the magazine *Ver Sacrum* in 1898: 'What we say and what we do is not important; it is only an allegory. What is important is the inexpressible that lies behind our words and deeds.' This statement could well be applied to Klimt's drawings⁶. His fascination with women and his far-reaching thinking on the subject of artistic licence and women were views found objectionable by the contemporary Viennese philosopher Otto Weininger. 'Women are nothing, and that is why, and only why, they can be everything'⁷ is the core argument in his book *Geschlecht und Charakter*. But it was precisely this quality in women that appealed to Klimt and he hinged his draughtsmanship on it to produce countless new ornaments to adorn sexual lust⁸. The objects of his studies – and particularly his nude studies – ranged from pubescent girls to mature women. Throughout his career and especially in his late period he attempted to elaborate a comprehensive typology of the female body. As Marian Bisanz-Prakken writes: 'For all the complexity of postures and perspectives, Klimt remained faithful to visible reality. However, he sublimated his immediate impressions to poetic creations of lines like no other artist; ultimately the female figures in his drawings escape from graspable reality. Klimt was, however, always inspired by the physical presence of female models'⁹.

⁵ Rainer Metzger, op. cit., p. 15.

⁶ *Dass das was wir reden oder tun gar nicht wichtig ist; es ist nur ein Gleichnis, das Wichtige ist hinter unseren Worten und Taten, das Unaussprechliche:* Alice Strobl, *Gustav Klimt – Die Zeichnungen*, I, Salzburg 1980, p. 8.

⁷ *Das Weib ist nichts, und darum, nur darum kann es alles werden:* Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Vienna 1903, p. 78. This book was probably the most controversial book in *fin-de-siècle* Vienna. Otto Weininger fiercely criticized Viennese women and the cult of aestheticism. Probably no other publication of the period has been so hotly debated as this extraordinary work by a tragic genius.

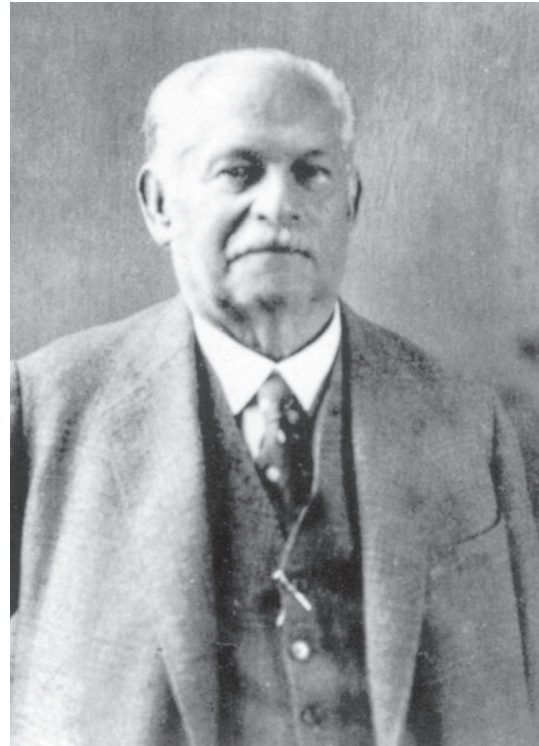
⁸ Werner Hofmann, in: *Experiment Weltuntergang – Wien um 1900*, exhib. cat., Hamburg, Kunsthalle, 1981, p. 27.

⁹ Marian Bisanz-Prakken, in: *Gustav Klimt*, exhib. cat., New York, Neue Galerie 2007, p. 110.

CARL REININGHAUS AND ERICH LEDERER — TWO COLLECTORS IN FIN DE SIÈCLE VIENNA

CARL REININGHAUS, the son of an affluent industrialist, was born on 10 November 1857 in Graz¹. His early artistic interests focussed on painters of the old school like Hans Makart. Makart had executed the ceiling decorations for four rooms in his villa. Over the years he was increasingly drawn to modernism – then in its infancy. He moved to Vienna in 1898, a year after the founding of the Secession. He came into a considerable fortune on the death of his father, the owner of one of Austria's leading breweries and founder of the *Farben-Fabrik und Schlemm-Werke* in Gösting near Graz.

In Vienna, Reininghaus intensified his interests in the arts and forged contacts with the Secessionists. He visited the Third Secessionist Exhibition in the company of Alma Mahler in February 1899. In 1903 he was able, in a spectacular coup, to acquire a major work by Gustav Klimt, the *Beethoven Frieze*². Measuring over twenty-five metres in length and over two metres in height, this monumental fresco was the *pièce de résistance* of the XIV Secessionist Exhibition. The frieze was apparently to be destroyed at the close of the exhibition, but Reininghaus stepped in to buy it at the last moment. Klimt later presented him with a group of preliminary studies and related drawings. The drawing listed as no. 3 in the present catalogue is from this group. All the sheets bear a collector's mark, the initial R inscribed in pencil by Reininghaus himself. Their provenance is thus clearly identifiable. He sold the *Beethoven Frieze* to the collector August Lederer in 1915 with Egon Schiele probably acting as intermediary.



In later life Reininghaus turned his attention to artists like Ferdinand Hodler and, in particular, to Egon Schiele from whom he regularly purchased paintings and drawings. His passion for collecting and enthusiasm for art involved high levels of participation in the development of modernism, both at the intellectual and at the financial levels. He generously supported artists and promoted their works. He was also an active participant in the Vienna debate over issues of quality in art³.

His interests went beyond artists associated with the Vienna Secession. Extended visits to Paris introduced him to and strengthened his interest in French modernism. He bought a large number of important works by artists like Cézanne, Manet, Renoir, Gauguin and van Gogh, forming one of the leading collections of French 19th and early 20th-century art in Austria⁴.

Carl Reininghaus died on 29 October 1929 in Vienna. After his death his collection was dispersed.

¹ For a biography of Carl Reininghaus and details of his collection, see, Ulrike Tropper, *Das Kreative Milieu von Graz um 1900. Ein Beitrag zum Kulturleben der Jahrhundertwende*, Graz 1994, unpubl. Phil. Diss.

² Klimt had executed the frieze as a fresco decoration for the XIV Secessionist Exhibition in 1902. This was probably the most significant of all the Secessionist exhibitions. The frieze – and the exhibition itself – was designed as homage to Ludwig van Beethoven. The exhibition was also intended as homage to the cult of genius and as a celebration of the artists themselves. For further reading, see, Marian Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries*, Vienna 1977 and Stephan Koja, *Gustav Klimt – Der Beethovenfries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, Munich et al. 2006-7.

³ Rudolf Leopold, *Egon Schiele – Gemälde Aquarelle Zeichnungen*, Salzburg 1972, pp. 667-8.

⁴ Tobias G. Natter, *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka – Sammler und Mäzene*, Cologne 2003, p. 168 f.

ERICH LEDERER was born in 1896. One of three children, he was the son of the leading Austrian industrialist August Lederer and his wife Serena. The family was affluent and his family background had much in common with that of Carl Reininghaus. His parents were knowledgeable and prominent collectors. They specialized in fine furniture, antiques and Italian Renaissance bronzes. An entire room in their home was dedicated to the work of Gustav Klimt and they were among his most important patrons⁵.

Like Reininghaus, Lederer too stepped in when destruction threatened a major Klimt painting. He bought *Philosophy*, one of the three large-format mural paintings originally commissioned for the Hall at Vienna University but which were rejected. They were known as the *Fakultätsbilder*. The Lederers also owned one of the largest collections of Klimt drawings including nos. 3 and 4 from the present catalogue.

As a young man, Erich Lederer had little interest in stepping into his father's shoes. But his sensibilities and collecting instincts had been honed by the distinguished collecting activities of his parents. He was well enough off at the age of 15 to afford to have his portrait painted by Egon Schiele. The two were close friends – a friendship interrupted by Schiele's early death⁶. Collecting was his *raison d'être*. He was able to live the life of a collector with few existential worries until political developments forced him to flee Austria for Switzerland in 1938. He was obliged to leave the bulk of the family collection in Vienna. A large number of paintings and drawings by Klimt were destroyed by fire in the final days of the Second World War.

He earned an international reputation in the post-war period as an expert in Renaissance bronzes. He was successful in obtaining restitution of Klimt's most important work, the *Beethoven Frieze*, but sold it in 1973 – after lengthy negotiations – to the Republic of Austria.

Erich Lederer died in Geneva in 1985.



⁵ For further reading on relations between the Lederer family and Gustav Klimt, see, Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*, Berne 1987, p. 11 ff.

⁶ For further reading on relations between Erich Lederer and Egon Schiele, see, T. G. Natter, op. cit., pp. 157-61.

DAS GLÜCK AUF DIESER WELT

Excerpted from: *Erinnerungen*

by Christian M. Nebehay (1909-2003)¹

In 1960 I was able to acquire a group of drawings by Gustav Klimt. I organized an exhibition and published a small catalogue - *Liste 65, vierzig ausgewählte Handzeichnungen von Gustav Klimt*. The most expensive sheet was priced at 2,500 Austrian schillings. As nobody was willing to pay what they considered far too high a price, I bought the drawing for my own collection.

My love of Klimt's work dates back to my earliest childhood. A fine Klimt drawing hung in our playroom. It was in a Josef Hoffmann frame stained black – one of Hoffmann's bizarre ideas. I often recall my father who had been entrusted not only with the dispersal of Klimt's estate but with Egon Schiele's too ...

But my small catalogue did turn out to be a great success. It brought me into contact with Rudolf Zimpel, the son of Johanna Zimpel, one of Klimt's sisters ... 'Would I like to buy a Klimt drawing from him,' he asked. It was all quite simple. We quickly agreed on a price and then fell into conversation which proved highly interesting. I learned that he had inherited the drawings from his mother – drawings that had been left to her when Klimt's estate was settled. He told me he was toying with the idea of selling the drawings. 'Would I be prepared to visit him?' A few days later I went to see him. He and his wife lived comfortably but simply. What they had on their walls had nothing in common with Klimt or *Jugendstil*. This made me all the more curious about the large pile of drawings lying half wrapped on the table before me.

'My dear Mr. and Mrs. Zimpel', I said, 'The problem you have set me is no easy one. I can only solve it if you give me your complete trust. The drawings have to be closely examined, identified and catalogued. May I make the following suggestion: as a start, entrust me with half of the drawings. Let me divide them randomly into two piles. It's entirely up to you which pile you allow me to take.' The Zimpels glanced at each other, she nodded her agreement and that very afternoon I left their home carrying a large package containing well over a hundred Klimt drawings². Their good wishes went with me. To cut a long story short, they had little cause to regret their decision because I was successful in disposing of the drawings relatively quickly.

¹ Vienna 1995.

² The study titled *Portrait of Fritza Riedler* (1906) listed as no. 5 in our catalogue is from this group of drawings.

CATALOGUE

1 *Standing Lady with Theatre Glasses Facing Right*

Black crayon. Bearing the estate stamp lower right.
440 x 300 mm

PROVENANCE: Erich Lederer, Geneva. – Christian M. Nebehay, Vienna. – Thence by descent.

BIBLIOGRAPHY: Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, Vienna 1969, ill. p. 87. – Alice Strobl, *Gustav Klimt, Die Zeichnungen*, vol. 1, Salzburg 1980, fig. p. 70, no. 222 (with different measurement). – Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild*, Vienna 1992, p. 30, fig. 24. – Rainer Metzger, *Gustav Klimt. Das graphische Werk*, Vienna 2005, p. 20, fig. 13.

In 1888, at the pinnacle of his early career, the twenty-six year old Gustav Klimt was commissioned by the City of Vienna to paint a large-scale gouache showing the interior of the Old Burgtheater before it was demolished to be replaced by the New Burgtheater. This demanding work [Fig. 1] was a technical and artistic challenge and he was awarded the Imperial Prize in 1890 for his achievement¹. Not only did he have to find a way of capturing the complex effects of the artificial lighting but also he had to represent in the audience one hundred personalities from public life in such a way that they were easily recognizable but also appeared natural. For his painting in gouache he undoubtedly used photographs or other sources but he drew his studies at the theatre itself, concentrating on the situation before the performance began. He produced spontaneous sketches of individual figures, groups and the interior seen from the stage and it would seem that the lively buzz and bustle suited him. Ladies and gentlemen greet each other, make conversation, look around, take a seat or observe other people in the auditorium².

For the anonymous female figure in the gallery, who is scanning the theatre for anything of interest, Klimt used this study. Characteristic of all the studies for this painting are the lively *chiaroscuro* effects achieved by alternating between boldly hatched sections and illuminated areas. Klimt's assured outlines, anchoring this figure viewed from below on the surface, make this drawing an autonomous artwork and reflect how outline had emerged, even in this early phase, as a characteristic stylistic device for the artist.

A painter of allegories and historical scenes, this subject based on a real setting with anecdotal touches was an exception for Klimt. Although part of the crowd, the figures in the painting in fact also stand

alone. Some figures are in a dream or lost in thought and stand out among the spectators. As this drawing demonstrates, this phenomenon is echoed in the hermetically isolated outlines of Klimt's drawn studies, which anticipate his turn to modernism.



Fig. 1: Gustav Klimt,
*The Auditorium in the Old
Burgtheater*,
watercolour, bodycolour,
gold heightening, on paper,
91.2 x 103.0 cm,
Wien Museum, inv. no. 31813



¹ *The Auditorium in the Old Burgtheater*, watercolour, gouache, heightened with gold, on paper, 91.2 x 103.0 cm, Wien Museum, inv. no. 31813. Strobl, vol. 1, 1980, No. 191.

² *Die Studien*: Strobl, op. cit., vol. 1, 1980, Nos. 192-223.

2 *Portrait of a Young Woman Reclining on a Chaise Longue*

Black chalk on paper. 1897/98.

Signed lower right: *GUSTAV KLIMT*, inscribed 206 in the lower right corner.

455 x 315 mm

PROVENANCE: Private collection, Josefstadt, Vienna (a dealer in musical instruments reputed to have acquired the drawing directly from the artist). – Private collection, Bregenz (granddaughter of the previous owner).

This sensitive portrait by Gustav Klimt has extraordinary immediacy. The drawing depicts a young woman reclining on a chaise longue, her head turned towards the viewer. Her face and shoulders form a diagonal which fills the entire breadth of the vertical sheet. The dark, heavy-lidded eyes of the young woman have a somewhat melancholy expression. Her brows are delicately arched, the ghost of a smile flickers on her face, her lips are slightly parted. Klimt's handling of the medium of black chalk is masterly. His use of line is varied and he creates fine contrasts and delicate tonal gradations. The clothing is lightly sketched in fluid, undulating lines. The white area of the upholstered back of the chair is set against the young woman's finely modelled features, the soft outlines of her face and the more heavily worked area of her hair. A high, pleated collar (or necklace), shown only fragmentarily but defined in precise, semi-diagonal strokes, creates a strong contrast. Amid this harmonious planar interplay, the dark, barely defined area between the neck and the back of the chair assumes something of a decorative role. The young woman's face suggests a sensuous intimacy while the back of the chair acts as an emphatically stylized barrier between her and the viewer. This creates a space – itself a key compositional element – into which Klimt has inserted the characteristic, compact block capitals of his signature.

The sheet is related to a group of female portrait drawings executed by Klimt in 1897/98 – the early years of the Vienna Secession. Two similarities are the truncating of the reclining figure and the use of subtle gradations of black. Some of these sheets were executed in pastel¹. At the time, Klimt was working on his studies for the portrait of Sonja Knips (1898). The work was the first example of a new portrait genre influenced by Symbolism and greatly indebted to the work of Fernand Khnopff in Belgium and James McNeill Whistler in England. The present sheet owes much to the chalk drawings of Khnopff – a master of a mystical *Nähe-Distanz* dialectic with a predilection for subtly worked sfumato effects. His forms are often shrouded and his outlines muffled. Here too, the regular features and smooth contours of the young woman's face recall the stylized blandness of Khnopff's idealized figures.

The young woman's face displays a more private expression than the majority of Klimt's portrait drawings of the period. It has sometimes been suggested that the figure represented is Sonja Knips but there is no firm evidence to support this. Some similarities can be detected in terms of physiognomy, style of hair and style of dress. The young woman does bear a certain resemblance to portrait photographs of Sonja Knips. But there are differences in the shape of the nose – which is somewhat sharper in the present sheet than in the photographs. There are also differences in the shape of the mouth and chin of the young woman. These features are less pronounced than the mouth and chin of Sonja Knips in contemporary photographs and portraits. In the present portrait the facial features appear somewhat stereotyped, reflecting contemporary taste and have a marked softness. The hairstyle and neck-attire link the sheet to other Klimt portraits of the same period. The identity of the young woman is of course of minor significance in the context of the importance of the drawing itself. It is a highly characteristic and fascinating example of Klimt's mastery of the portrait genre in the all-important period of transition heralding the birth of modernism.

The drawing will be included in the forthcoming, fifth supplement to the catalogue raisonné of Klimt's drawings being prepared by Dr. Bisanz-Prakken.



¹ Compare in particular: Alice Strobl, *op. cit.*, I, Salzburg 1980, nos. 388, 391-2 and IV, no. 3323; for the treatment of the eyes, see: *ibid*, I, nos. 385, 406-8; for a similar facial type, see vol. 1, no. 28.

3 *Reclining Nude*

Black crayon.

Inscribed (lower left): R.

447 x 312 mm

PROVENANCE: Carl Reininghaus, Vienna (purchased from the artist in 1903). – August Lederer, Vienna and Győr, Hungary (purchased in 1915 from the former owner). – Erich Lederer, Vienna, Győr and Geneva. – Private collection, Austria (since 1981).

BIBLIOGRAPHY: Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion, Bedeutung*, Salzburg 1977, p. 141, plate 40. – Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, vol. 1, Salzburg 1980, no. 815, ill.

Klimt created this study of a reclining female nude in connection with the Vienna Secession's *Beethoven Exhibition* that was held in 1902. At the heart of this temporary "total work of art", to which twenty-one artists contributed, was the monumental Beethoven sculpture that Max Klinger had just completed. On three walls of the left side room, Klimt painted his innovative *Beethoven Frieze* – a large-scale paraphrase of the Ninth Symphony seen through the eyes of contemporary interpretations of struggling and overcoming, suffering and redemption. In this monumental sequence of frontal and profile figures, the outlines were endowed with a new significance to enhance the subject-matter.

Consequently, Klimt's figure studies in which he concentrates entirely on the outlines express a great deal about the character and role of the figure in question. Thus, his drawings for the figures representing the "Hostile Powers", who are presented as *femmes fatales*, are characterized by curved, undulating lines. This is also true of the studies for the seated figure of *Lust* [Fig. 1] although in the frieze itself her body is largely concealed by her companions *Impurity* and *Excess*. On the wall of the frieze what emerges is her face surrounded by a mane of blonde curling hair, as she smiles to herself with closed eyes.



Fig. 1: Gustav Klimt,
Lust, Impurity and Excess,
Beethoven-Frieze, 1902,
Building of the Secession, Vienna



Of the studies that are known today for the seated figure of *Lust*, this work is an exception as it shows a reclining figure¹. With bold yet sensitive outlines, Klimt has captured the curves of this young, voluptuous model that is lost in her own thoughts and has a smiling, dreamy expression and hair that cascades to form a wide curtain around her face. In contrast to the other “Hostile Powers”, she represents the non-aggressive side of feminine eroticism. The complete opposite of this relatively realistic character can be found in the *Beethoven Frieze* in the largely stylized, idealistic figures representing *Longing for Happiness* or the *Arts*. These figures are characterized by their harmonious, flowing, hermetically sealed heads of hair. The symbolism of this linear, stylized hair can be traced to the important influence of the Dutch Symbolist Jan Toorop and plays a decisive role in the *Beethoven Frieze*, also accounting for the special charm of this study².

¹ The studies representing the model in a seated pose: Strobl, op. cit., vol. 1, 1980, nos. 812-814.

² For recent research on the subject of Toorop and Klimt and the *Beethoven Frieze* see, Marian Bisanz-Prakken, exh. cat., *Toorop, Klimt. Toorop in Wenen. Inspiratie voor Klimt*, Haags Gemeentemuseum, 2006/07, pp. 163-179. – *Idem, Der Beethovenfries und Klimts ‘Gabe der Empfänglichkeit’*, in: Alfred Weidinger, *Gustav Klimt*, Munich 2007, pp. 93-118, with further literature.



GUSTAV
KUNST



4 Two Studies of a Seated Nude with Long Hair, Viewed from the Back

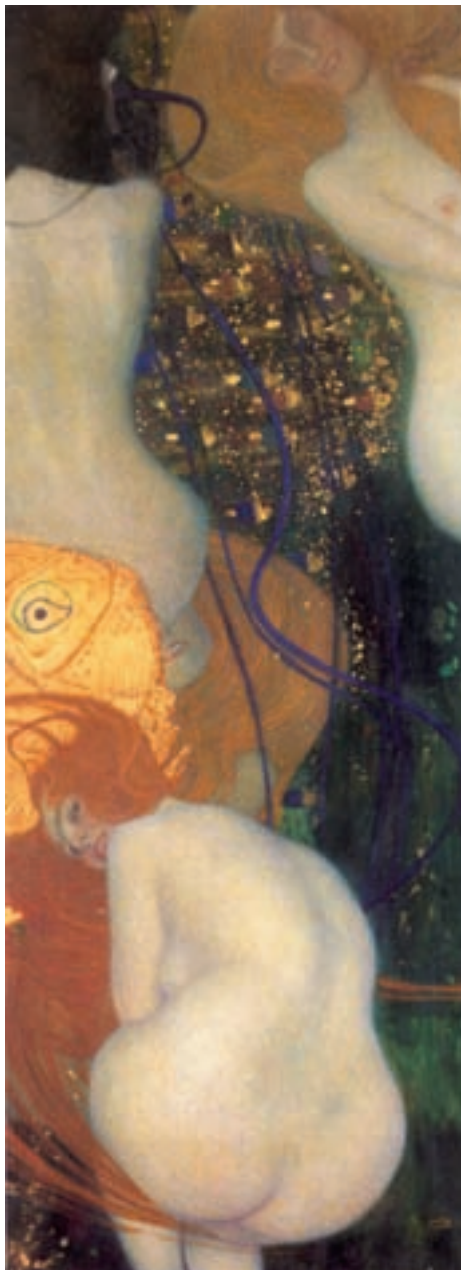
Black chalk.

Signed left of centre: GUSTAV KLIMT.

317 x 452 mm

PROVENANCE: Carl Reininghaus, Vienna (purchased from the artist in 1903). – August Lederer, Vienna and Győr, Hungary (purchased in 1915 from the former owner). – Erich Lederer, Vienna, Győr, and Geneva. – Private collection Austria (since 1985).

BIBLIOGRAPHY: *Ver Sacrum* 5, 1902, 10, fig. p. 159 (the figure on the right). – Exh. cat., *Secession. 99. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Sezession, Klimt Gedächtnis Ausstellung*, Vienna 1928, ill. (detail). – Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, Vienna 1969, ill. on p. 365. – Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg 1970, fig. VI. – Exh. cat., *Gustav Klimt, Zeichnungen aus Albertina- und Privatbesitz*, Museum Folkwang, Essen 1976, ill. – Otto Breicha, *Gustav Klimt. Die Goldene Pforte. Werk, Wesen, Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Salzburg 1978, ill. on p. 26. – Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, vol. 1, Salzburg 1980, no. 862, ill. on p. 251.



Klimt created this study of two female nudes from the back for his life-sized, narrow, vertical format painting called *Goldfishes* that was presented for the first time at the XIII Vienna Secession exhibition (February - March 1902) [Fig.1]¹. In this mysterious underwater world, the monstrous head of a goldfish acts as a stark contrast to the sensual nudity of three water nymphs with whirling waves of hair and stylized aquatic plants swirling around their curvaceous bodies. The bone of contention for the Viennese public was the provocative pose of the figure at the base. Looking tauntingly over her shoulder, her ample hindquarters almost seem to burst out of the canvas. Apparently Klimt gave this erotic and playful the unofficial title *To my critics*, in response to tensions with the conservative press and their fierce attacks on the unsparing realism of the naked figures in *Medicine*. This painting had been presented in the spring of 1901 at the Secession.

The figure on the right, with the bold, stylized curves and long dark hair, was illustrated in the Secession journal *Ver Sacrum* in 1902. In terms of both subject and style, the study as a whole represents a remarkable link between the atmospheric painting *Medicine* and the monumental, stylized *Beethoven Frieze*. The female figure at the base of

Fig. 1: Gustav Klimt,
Goldfishes, 1901-2,
oil on canvas,
Dübi-Müller Stiftung,
Kunstmuseum Solothurn



Medicine is in a similar pose (Klimt painted over this at a later stage). At the same time this drawing can be linked with two studies for *Lust* in the *Beethoven Frieze*² that present the same or a similar model from the front³. Although Klimt concentrated on the extremely voluptuous outline in this double depiction, these charming sketches still convey the illusion of a certain sense of space – also demonstrated in the painting. Three-dimensionality is suggested by a series of soft outlines. In the *Beethoven Frieze* the outlines' sole purpose is then to capture the two-dimensional profile and frontal poses of the figures.

¹ Dübi-Müller-Stiftung, Solothurn. Fritz Novotny and Johannes Dobai, *Gustav Klimt* (Salzburg, 1975) (2nd edition), no. 124; Alfred Weidinger, *op. cit.*, no. 152.

² See comparative illustration under cat. no. 3.

³ Strobl, *op. cit.*, vol. 1, 1980, nos. 812, 813.

5 Seated Lady Facing Left [Study for the Portrait of Fritza Riedler]

Black crayon.
545 x 340 mm

PROVENANCE: Johanna Klimt-Zimpel. – Rudolf Zimpel. – Christian M. Nebehay, Vienna. – Thence by descent.

BIBLIOGRAPHY: Exh. cat., *Gustav Klimt. Eine Nachlese*, Christian M. Nebehay, Vienna 1963, no. 43. – Exh. cat., *Gustav Klimt, Egon Schiele. Zeichnungen und Aquarelle*, Albertina, Vienna 1968, no. 47. – Exh. cat., *Klimt, Schiele, Kokoschka*, Palais des Beaux Arts, Brussels 1981, no. 18, ill. – Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, vol. 2, Salzburg 1982, no. 1239, ill.

Fritza Langer was born in Berlin in 1860 and married Aloys Riedler, a renowned professor at the Technical College in Berlin/Charlottenburg. He had studied and started his career in Graz, Brünn and Vienna. Fritza Riedler often spent time in Vienna but there is no information about the circumstances behind commissioning Gustav Klimt to paint her portrait¹.

Completed in 1906, the painting [Fig. 1] is a masterpiece of the Golden Style and shows the sitter “enthroned” before an abstract backdrop composed of large and small geometric forms in which for



Fig. 1: Gustav Klimt, *Portrait of Fritza Riedler*, oil on canvas, 1906, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, inv. no. 3379

¹ See the exh. cat., *Klimt und die Frauen*, op. cit., pp. 111-114.



the first time the artist used areas of gold². The majestic pose and decorated surface surrounding the face clearly reflect the inspiration of Velázquez's portrait of the Infanta Teresa. As is well known, Klimt highly revered this great Spanish painter³. These monumental design principles are also echoed in the studies that, in addition to their preparatory function, appear as autonomous compositions⁴. The present study for the portrait of Fritza Riedler is also dominated by the tension between decorative contrasts; the layering of space has created effective, overlapped forms. In this way, the negative form of the sturdy armchair, cropped by the right edge of the picture, appears like a barrier between the aristocratic, aloof figure and the outside world. The static calm and pale emptiness of this foreground section are juxtaposed with the lively structure of the diagonal cascade of lines that define the layers of clothing of the model who is settled in her armchair. The diagonal outline showing the left side of the sitter divides the picture space into two halves – an empty and a vibrantly patterned triangle. It is the tension between these two halves that is the key element of this study. Form and non-form are interdependent – in works like this, Klimt's linear art becomes spatial art. His tendency to use geometric forms, which was characteristic of his drawings in the Golden Style, clearly emerges in this drawing in the angular and stylized hands (with the right hand repeated) and the bold parallel strokes on the wrists⁵.

Although the main functions of the artist's studies of society ladies were to experiment with poses and find the fashionable attire that suited them most, Klimt – for all his formal discipline – often added individual touches. In this work the personal, momentary element is strikingly conveyed by the cursorily indicated glance and slightly open mouth. This study again reflects the fundamental role of line that the artist used in his own, unsurpassed way to separate, structure, position, characterize, differentiate and breathe life into his images.

² When devising this portrait Klimt was inspired by the painting of the *Infanta Maria Teresa* by Diego Velázquez at the Kunsthistorisches Museum. See, Strobl, op. cit., vol. 2, 1982, p. 27.

³ Twenty years prior to this, Klimt had studied this portrait by Velázquez at the Kunsthistorisches Museum (see, exh. cat., *Klimt und die Frauen*, op. cit., [note 1], p. 111, 152/53). Velázquez's popularity in the world of Viennese modernism is also demonstrated by the pantomime *The Birthday of the Infanta*, based on the story by Oscar Wilde, which was performed in the garden theatre at the Vienna Kunstschau in 1908. This was staged in the style of Velázquez and Klimt's portrait of Fritza Riedler was displayed in a place of honour (ibid.).

⁴ The studies for the Portrait of Fritza Riedler: Strobl, op. cit., vol. 2, pp. 27-33, nos. 1226-1246; vol. 4, 1989, nos. 3542-3543b.

⁵ On this subject see, Marian Bisanz-Prakken, *Klimt Studien für die Porträtmalerei*, in: exh. cat. *Klimt und die Frauen*, op. cit., pp. 198-219; p. 202 focuses on the studies for the Portrait of Fritza Riedler.

*DEUTSCHE
ZUSAMMENFASSUNG*

Unsere erste ausgiebige Begegnung mit dem Werk Gustav Klimts fand statt anlässlich eines Besuches der Ausstellung *Klimt und die Frauen* in der Österreichischen Galerie im Oberen Belvedere in Wien im Jahre 2000. Unsere Familie hielt sich damals anlässlich der Begehung eines runden Geburtstages in dieser Stadt auf. Schon immer hatte uns das Thema der Frau in der Bildenden Kunst fasziniert, dokumentiert auch durch unseren Katalog *X Women Observed*, den wir 1996 anlässlich einer unserer New Yorker Ausstellungen publiziert hatten.

Wenn wir jetzt mit diesem Katalog eine kleine Gruppe von fünf frühen Zeichnungen Gustav Klimts präsentieren können, erfüllt uns das mit großer Freude. Zumal dieser bedeutende Künstler bisher nicht in unserem Programm vertreten war. Mit diesen Blättern haben wir versucht, eine Auswahl des zeichnerischen Werkes Klimts unter jeweils unterschiedlichen Gesichtspunkten zu treffen: Von der Figurenstudie für sein erstes bedeutendes Auftragswerk von 1888 (Interieur des Wiener Burgtheaters), über ein um 1898 zu

datierendes autonomes Mädchenportrait, einer Studie (*Wollust*, 1902) zum berühmten *Beethovenfries* für das Secessionsgebäude in Wien, dem Entwurf zu den *Goldfischen* von 1902, bis zu einer Skizze zum *Bildnis Fritza Riedlers* von 1906 im Besitz der Österreichischen Galerie im Belvedere in Wien.

Bei der Gestaltung und Erstellung dieses Kataloges konnten wir wiederum auf die kenntnisreiche Unterstützung und Hilfe zahlreicher Freunde und Wissenschaftler zurückgreifen: Sue Cubitt, Patrick Gabler, Michael Haider, Gerhard Kehlenbeck, Rebecca Law, Maria und Gundolf Lieber, Gerlinde Römer und Dr. Hansjörg Krug, der uns bei der Vorbereitung und Ausführung dieses Projektes in zahllosen Gesprächen mit Rat und Tat zur Seite stand. Unser besonderer Dank gilt Dr. Marian Bisanz-Prakken, Kuratorin der Albertina in Wien, und Expertin für das zeichnerische Werk Gustav Klimts, die als Autorin der einzelnen Beschreibungen der fünf Zeichnungen verantwortlich war.

Thomas und Gianna le Claire



EINIGE GEDANKEN ZU GUSTAV KLIMT

Die Kunst Gustav Klimts ist unverwechselbar. Bei aller Originalität ist sie Teil einer umfassenden europäischen Entwicklung, die in den verschiedenen Zentren – mitunter zeitversetzt – zu unterschiedlichen formalen und inhaltlichen Schwerpunkten führte. Wien brachte aufgrund spezieller Umstände malerische Phänomene hervor, die von Gustav Klimt als einsamer Künstlerpersönlichkeit überragt wurden¹.

Im Jahr 1897 wurde die Künstlervereinigung *Secession*, deren erster Präsident Gustav Klimt und deren Wortführer und „Galionsfigur“ er bis zu seinem Austritt 1905 war, gegründet. Ihr erklärtes und deutlich formuliertes Ziel war es, die österreichische Kunst näher an das internationale Kunstleben heran zu führen. Damit sollte versucht werden, den überkommenen „Provinzialismus“ der einheimischen Künstler zu überwinden und das Publikum an die zeitgenössische Kunst Europas heranzuführen. Künstler wie Rodin, Klinger, Hodler u.a. wurden nach Wien geholt, verbunden mit zahlreichen Ausstellungen und anderen Aktivitäten. Sie trugen diesem Ansinnen eindrucksvoll Rechnung, wenn auch

das Ergebnis dieser Auseinandersetzung unverwechselbar Wienerisch blieb².

Das Wien dieser Zeit war von eben diesem Sowohl-als-auch geprägt. *Die Zeit ist undurchsichtig geworden, vielfältig, verwirrend: Ein bestimmter Gedanke, ein gewisses Gefühl, eine spezielle Begeisterung sind niemals zu haben ohne ihre Aufsplitterung, ihre Facettierung oder gar ihre Umwertung ins Gegenteil*³. In seinem *Mann ohne Eigenschaften* schrieb Robert Musil (Jahrgang 1880) von der Moderne und siedelte sie in Wien an. Naturalistisch und preziös, sagte Musil, war man in Wien um 1900, robust und morbid, und ebenso wie man die Sonne anbetete, verehrte man schwindsüchtige Mädchen. Hugo von Hofmannsthal, sechs Jahre älter als Musil und damit noch deutlicher mitten in dieser Zeit stehend, sagte es schon 1893 kaum anders: *Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein, die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. (...) Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. (...) Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt (...)*⁴.

Gerade auch in der Widersprüchlichkeit der Zeit war Klimt eine der Schlüsselfiguren mit seiner

Kunst um 1900. Nicht nur im Hinblick auf das Artificielle und Ästhetische, sondern auch für das Hybride, die Gemengelage, in der das Prätentiose niemals ohne das Prunkende zu haben ist, und das strotzende Mannsbild Klimts auf die gezierte, mit der Verfallenheit kokettierende Antikörperlichkeit seiner Auftraggeberinnen trifft – oder die öffentliche Skandalfigur sich im Atelier einen Rückzugsort hält, in dem die Modelle sich in allen Posen räkeln –, die über das Gezeichnetwerden weit hinausgeht. Der Künstler traf dabei auf eine Gesellschaft, deren Großväter, gemäß ihrer Ringstrassen-Tradition, aus der Provinz in die Stadt kamen und den erworbenen Reichtum an die Väter weitergaben, damit die Söhne in Luxus und höchster Verfeinerung schwelgen konnten. Dabei sahen diese sich einer Doppelmoral ausgesetzt, wie sie uns Stefan Zweig in seiner Autobiographie *Die Welt von Gestern* überliefert hat. Die Zeit wurde bestimmt durch die Nöte der jungen Männer, die nichts anderes konnten, als sich in ebenso unsittliche wie unter der Hand tolerierte Verhältnisse zu flüchten – Nöte, die für die betroffenen Mädchen und Frauen noch weitaus gravierender waren. Diese Doppelmoral gebar eine Halbwelt mit vielerlei Existenzformen.

Das Werk von Gustav Klimts ist im Wesentlichen, soweit es Menschen zeigt, den Frauen gewidmet. Indem er von der Frau zeichnend Besitz ergreift, macht er sie zur anschaulichen Metapher der ästhetischen wie erotischen Verfügbarkeit. Und bei aller Malerei für die Wiener Oberschicht und die von Geld und Gefühlen gelangweilten Gattinnen findet sich vielfältig gerade jenes Milieu in seinen Bildern. Dabei ist sein Stil von einer auffallenden Offenheit, mit der er den erotischen Aspekt seines jeweiligen Themas hervorhebt, jedoch feinsinniger, sensibler als die

unmittelbar wirkende Direktheit, die Kokoschka und Schiele später praktizierten.

Der persönliche und individuelle Gustav Klimt wird in seinen Zeichnungen fassbar⁵. Deutlicher als bei vielen seiner Zeitgenossen sind seine Skizzen weniger auf die vollgültige, ausstellbare Autonomie hin angelegt. Sie sind vielmehr authentischer Natur und zeigen jenen Realismus, der die Welt in ihrer viel wahrhaftigeren, inneren und ungreifbaren Realität zeigt. Hermann Bahr, unermüdlicher Streiter für Klimt, wies im *Ver Sacrum* 1898 schon darauf hin, wenn er sagte, *das das was wir reden oder tun gar nicht wichtig ist; es ist nur ein Gleichnis, das Wichtige ist hinter unseren Worten und Taten, das Unaussprechliche*, ein Charakteristikum, das als künstlerisches Motiv eben auch für Klimts Zeichnungen gilt⁶. Was ihn dabei an der Frau faszinierte und worin er die Ausschweifungen seiner künstlerischen Freiheit vorweggenommen sah, stieß zur gleichen Zeit den Wiener Philosophen Otto Weininger ab: *Das Weib ist nichts, und darum, nur darum kann es alles werden*⁷, schrieb er als Fazit in seinem bekannten Werk *Geschlecht und Charakter*. Genau diese Formbarkeit hatte es Klimt aber angetan, und im Bündnis mit ihr erfand seine zeichnerische Hand immer neue Ornamente der Geschlechtslust⁸. Das Spektrum seiner Studien und speziell seiner Akte reicht dabei vom mädchenhaften Typus bis zur vollreifen Frau. Immer wieder und bis in sein Spätwerk hinein war Klimt bemüht, sich eine möglichst umfassende und differenzierte Typologie des weiblichen Erscheinungsbildes zu erarbeiten: *Bei aller Komplexität der Stellungen und der perspektivischen Ansichten bleibt er der sichtbaren Wirklichkeit treu. Seine unmittelbaren Eindrücke sublimiert er aber wie kein anderer zu poetischen Linienkreationen; letztendlich entziehen sich die Frauengestalten in seinen Zeichnungen der greifbaren Wirklichkeit. Angeregt wird Klimt jedoch immer von der körperlichen Präsenz der weiblichen Modelle*⁹.

¹ Gerbert Frodl, *Gustav Klimt – Maler zwischen den Zeiten*, in: Ausst. Kat., *Klimt und die Frauen*, Wien 2000-1, S. 9.

² Marie Herzfeld, Essayistin und Übersetzerin, schrieb in diesem Zusammenhang 1891 treffend über Hermann Bahr: *H. B. bleibt in jeder Verkleidung doch immer der Österreicher (...)* Österreicher in der Gabe, sich allem zu assimilieren, mit der jeweiligen Umgebung zu verschmelzen, deutsch mit den Deutschen zu fühlen, französisch mit den Franzosen, russisch mit den Russen und dann plötzlich sich zurückzunehmen und nichts zu sein als der alte Österreicher, ..., Herzfeld zitiert nach Gotthard Wunberg, *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981, S. 312.

³ Zitiert nach Rainer Metzger, op. cit., Wien 2005, S. 7.

⁴ Zitiert nach Gotthard Wunberg, op. cit., S. 185.

⁵ Rainer Metzger, op. cit., S. 15.

⁶ Alice Strobl, *Gustav Klimt – Die Zeichnungen*, Band 1, Salzburg 1980, S. 8.

⁷ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wien 1903, S. 78. Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* ist wohl das umstrittenste Werk aus dem Wien des *Fin de siècle*, die brennendste Anklage gegen den Wiener Ästhetizismus und seine Frauen. Wahrscheinlich hat kein Buch aus dem Wien des *Fin de siècle* so heftige Kontroversen nach sich gezogen wie dieses erstaunliche Werk eines tragisch-genialen jungen Menschen.

⁸ Werner Hofmann, in: Ausst. Kat., *Experiment Weltuntergang – Wien um 1900*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1981, S. 27.

⁹ Marian Bisanz-Prakken, in: Ausst. Kat., *Gustav Klimt*, Neue Galerie, New York 2007, S. 110.

CARL REININGHAUS UND ERICH LEDERER — ZWEI SAMMLER DES WIENER FIN DE SIÈCLE

CARL REININGHAUS wurde am 10. November 1857 als Sohn eines begüterten Industriellen in Graz geboren¹. Ursprünglich hatten ihn noch die „alten“ Maler wie Hans Makart interessiert, von dem vier Deckengemälde sein Wohnhaus zierten; in mittleren Jahren wandte er sich jedoch der sich neu formierenden Moderne zu und siedelte 1898, ein Jahr nach Gründung der Secession, nach Wien über. Durch Erbteilung nach dem Tode seines Vaters, der eines der größten Brauerei-Unternehmen Österreichs besaß, gelangte er in den Besitz der ebenfalls vom Vater gegründeten *Farben-Fabrik und Schlemm-Werke* in Gösting bei Graz und hatte ein beträchtliches Vermögen zur Verfügung.

In Wien suchte der kunstbegeisterte Reininghaus Zugang zu den Secessionisten. Gemeinsam mit Alma Mahler besuchte er im Februar 1899 die III. Secessionisten-Ausstellung, und bereits im Jahre 1902 erwarb er unter spektakulären Umständen eines der Hauptwerke von Gustav Klimt, den *Beethovenfries*². Dieser immerhin mehr als 25 Meter lange und über zwei Meter hohe Fries war das Kernstück der XIV. Secessionisten-Ausstellung und drohte Gerüchten zufolge nach dem Ende der Ausstellung durch Abschlagen verloren zu gehen. Reininghaus rettete im letzten Moment durch seinen beherzten Ankauf das Werk vor der Zerstörung und bekam in der Folge von Gustav Klimt ein Konvolut von dazugehörigen Vorstudien und Zeichnungen, zu dem auch das Blatt Nr. 3 im vorliegenden Katalog gehörte. Noch heute sind diese Blätter mit der vom Sammler selbst angebrachten Bleistift-Initiale R eindeutig als solche aus Reininghaus' Besitz stammend zu identifizieren. Vermutlich durch Vermittlung Egon Schieles verkaufte er den *Beethovenfries* von Gustav Klimt im Jahre 1915 an den Sammler August Lederer.

In späteren Jahren wandte sich Reininghaus anderen Künstlern wie etwa Ferdinand Hodler und insbesondere Egon Schiele zu, von dem er immer wieder Gemälde und Zeichnungen erwarb.

Reininghaus war eine jener passionierten, sammelerischen Persönlichkeiten, die nicht nur durch großzügigen finanziellen Einsatz die Entwicklung von Künstlern ihrer Zeit förderten, sondern sich auch intellektuell an der Diskussion um künstlerische Qualität beteiligten³.

Über das Interesse an den Wiener Secessionisten hinaus entwickelte Reininghaus durch längere Aufenthalte in Paris auch ein Gespür für die zeitgenössische Malerei und Kunst Frankreichs. Er erwarb zahlreiche bedeutende Werke u. a. von Cezanne, Manet, Renoir, Gauguin, van Gogh und begründete damit eine der wohl wichtigsten Sammlungen französischer Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Österreich⁴.

Am 29. Oktober 1929 starb Carl Reininghaus in Wien. Seine Sammlung wurde nach seinem Tod aufgelöst.

ERICH LEDERER, 1896 geboren, wuchs als eines von drei Kindern des Großindustriellen August Lederer und seiner Frau Serena in ähnlich großbürgerlichen Verhältnissen auf, wie Carl Reininghaus. Jedoch waren bereits die Eltern Lederers bedeutende und kenntnisreiche Sammler. Neben kostbarem Mobiliar und italienischen Renaissance-Bronzen gab es in ihrer Wohnung in Wien einen Raum, der allein der Kunst Gustav Klimts gewidmet war. August und Serena Lederer gehörten zu den wichtigsten Mäzenen des Künstlers⁵.

Wie Reininghaus war auch Lederer eingetreten, als es galt, ein Hauptwerk Klimts zu retten: er kaufte die *Philosophie*, eines der drei von Klimt für die Aula der Wiener Universität gemalten, aber dann doch abgelehnten sogenannten *Fakultätsbilder*. Außerdem besaß die Familie eine der bedeutend-

¹ Zu Biographie und Sammlung Carl Reininghaus siehe Ulrike Tropper, *Das Kreative Milieu von Graz um 1900. Ein Beitrag zum Kulturleben der Jahrhundertwende*, Graz 1994, unpubl. Phil. Diss.

² Klimt hatte den Fries 1902 als Wanddekoration der XIV. Secessionsausstellung geschaffen, der vielleicht bedeutendsten Präsentation der Secession überhaupt. Er war gedacht als Hommage an den großen Komponisten, aber zugleich feierten die Künstler sich selbst und zelebrierten den Geniekult. Zum *Beethovenfries* siehe, Marian Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries*, Wien 1977, und Stephan Kojas, *Gustav Klimt – Der Beethovenfries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, München et al., 2006-7.

³ Rudolf Leopold, *Egon Schiele – Gemälde Aquarelle Zeichnungen*, Salzburg, SS. 667-8.

⁴ Tobias G. Natter, *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka – Sammler und Mäzene*, Köln 2003, S. 168 f.

⁵ Zur Beziehung der Familie Lederer und Gustav Klimt siehe, Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*, Bern 1987, S. 11 ff.

⁶ Zur Beziehung zwischen Erich Lederer und Egon Schiele siehe, Tobias G. Natter, op. cit., SS. 157-161.

sten Zeichnungs-Sammlungen Gustav Klimts, zu der auch die beiden Blätter Nrn. 3 und 4 unseres Kataloges gehörten.

Der junge Erich Lederer, an der Fortführung der Geschäfte seines Vaters kaum interessiert, dafür aber höchst feinsinnig und durch die sammlerische Qualität seiner Eltern geprägt, hatte bereits in jungen Jahren soviel Geld zur Verfügung, dass er sich mit 15 Jahren von Egon Schiele portraituren lassen konnte. Mit dem Künstler verband ihn eine intensive Freundschaft, die bis zum frühen Tod Schieles dauerte⁶. Sein ganz von der Sammelleidenschaft geprägtes, relativ sorgloses Dasein endete abrupt durch die bedrohlicher werdenden politischen Verhältnisse, die ihn schließlich 1938 zur Flucht in die Schweiz

zwangen. Den größten Teil der familiären Kunstschätze musste er in Wien zurücklassen. In der Folge gingen zahlreiche Gemälde und Zeichnungen von Gustav Klimt in den letzten Tagen des zweiten Weltkrieges in Flammen auf.

Nach Kriegsende versuchte er, die Rückgabe des elterlichen Vermögens zu bewirken und erwarb sich einen Ruf als international geschätzter Experte für Bronzen der italienischen Renaissance. Im Jahre 1973 verkaufte er den *Beethovenfries*, das wichtigste Werk von Gustav Klimt, das an ihn nach Ende des 2. Weltkrieges restituiert worden war, nach langwierigen Verhandlungen an den österreichischen Staat.

Erich Lederer starb 1985 in Genf.



DAS GLÜCK AUF DIESER WELT Christian M. Nebehay (1909-2003)¹

Es war mir im Jahre 1960 gelungen, eine Anzahl Zeichnungen von Gustav Klimt zu erwerben. Ich veranstaltete eine Ausstellung und veröffentlichte einen kleinen Katalog: *Liste 65, vierzig ausgewählte Handzeichnungen von Gustav Klimt*. Das teuerste Blatt kostete damals 2500.- Schilling. Da sich niemand fand, der diesen exorbitant empfundenen Preis bezahlen wollte, erwarb ich das Blatt für mich privat.

Meine Liebe zu Gustav Klimt war schon in meiner Kindheit geweckt worden. Hing doch in unserem Spielzimmer am Himmelhof, in eine schwarz gebeizte Josef Hoffmann-Leiste gerahmt (was eine von Hoffmanns merkwürdigen Ideen war), eine schöne Zeichnung Klimts. Oftmals muß ich daran denken, daß meinem Vater nicht nur Klimts Nachlaß zur Verwertung anvertraut gewesen war, sondern auch der Nachlaß von Egon Schiele ...

Unvermutet war meinem kleinen Katalog aber doch ein beachtlicher Erfolg beschieden. Er sollte mich mit Rudolf Zimpel zusammenbringen, dem Sohn von Johanna Zimpel, einer der Schwestern Klimts ... Ob ich wohl Lust hätte, ihm eine Klimt-Zeichnung abzukaufen, fragte er. Es gab keine Schwierigkeiten, wir waren im Nu handelseinig und kamen nachher in ein mehr als interessantes Gespräch. Er habe von seiner Mutter her

jenen Teil der Klimt-Zeichnungen erhalten, die ihr nach der Erbteilung nach Klimts Tod zugefallen seien. Er spiele nun mit dem Gedanken, diese Blätter, oder vielleicht auch nur einen Teil davon, zu Geld zu machen. Würde ich bereit sein, ihn zu besuchen? Tags darauf suchte ich ihn und seine Frau auf. Seine Wohnung war gutbürgerlich, aber eher bescheiden eingerichtet. Was an den Wänden hing, hatte nichts mit Klimt oder dem Jugendstil zu tun. Umso gespannter war ich, mir den großen Stoß von Zeichnungen Klimts durchzusehen, die in einem bereits geöffneten Paket auf dem Tisch vor mir lagen.

„Liebes Ehepaar Zimpel“, sagte ich, „Sie stellen mich vor keine leichte Aufgabe und diese ist nur zu lösen, wenn Sie mir ihr volles Vertrauen schenken. Geht es doch darum, diese Blätter zu bestimmen, zu bearbeiten, zu sortieren. Ich mache Ihnen einen Vorschlag: Vertrauen Sie mir zunächst einmal die Hälfte aller Blätter an. Erlauben Sie mir, ohne etwas zu wählen, zwei Stöße zu machen. Es bleibt Ihnen überlassen, welchen Sie mir übergeben wollen“. Das Ehepaar blickte einander an, sie nickte ihm ihr Einverständnis zu, und ich ging an diesem Nachmittag mit einem großen Paket (es waren weit über hundert Klimt-Zeichnungen) begleitet von ihrem guten Wunsch, von dannen². Um es kurz zu machen: sie hatten ihre Zustimmung nicht zu bereuen, denn es gelang mir innerhalb von relativ kurzer Zeit, die Blätter zu verkaufen.

¹ Aus den *Erinnerungen*, Wien 1995.

² Aus diesem Konvolut stammt auch die von uns als Nr. 5 angebotene Studie Klimts zu dem Bildnis Fritza Riedler von 1906.

1 Stehende Dame mit Theaterglas nach rechts



Schwarze Kreide auf Packpapier.

Auf der Rückseite die Zählnummer 1869 in Bleistift. Unten rechts mit dem Nachlass-Stempel (1888/89).

452 x 316 mm

PROVENIENZ: Erich Lederer, Genf. – Christian M. Nebehay, Wien. – Privatsammlung Wien.

LITERATUR: Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, Wien 1969, Abb. S. 87. – Alice Strobl, *Gustav Klimt, Die Zeichnungen*, Bd. 1, Salzburg 1980, Nr. 222 (Maße ungenau). – Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild*, Wien 1992, S. 30, Abb. 24. – Rainer Metzger, *Gustav Klimt. Das graphische Werk*, Wien 2005, S. 20, Abb. 13.

Auf dem Höhepunkt seiner frühen Karriere erhielt der 26-jährige Gustav Klimt 1888 von der Stadt Wien den Auftrag, das Interieur des Alten Burgtheaters, dessen Demolierung aufgrund der Errichtung des Neuen Burgtheaters bevorstand, in einer großformatigen Gouache detailliert festzuhalten [Fig. 1]¹. Diese anspruchsvolle Arbeit, für die der Künstler 1890 den Kaiserpreis erhielt, war eine technische und künstlerische Herausforderung². Zu bewältigen waren nicht nur die komplexen Effekte des Kunstlichts; Klimt hatte auch die Aufgabe, inmitten des von der Bühne aus gesehenen Publikums einhundert Personen des öffentlichen Lebens gut erkennbar und quasi zwanglos darzustellen. Bei der Ausführung der

Gouache machte er zweifellos von Fotos oder anderen Vorlagen Gebrauch, aber seine Studien zeichnete er unmittelbar vor Ort, wobei er sich auf die Situation vor der Vorstellung konzentrierte. Von der Bühne aus fertigte er spontane Skizzen von einzelnen Figuren, Figurengruppen und von der Inneneinrichtung an, wobei ihm das lebhaft durcheinander offenbar gelegen kam: Damen und Herren begrüßen einander, machen Konversation, schauen um sich, nehmen Platz oder beobachten ihre Mitmenschen³.

Für die anonyme Frauengestalt auf der Galerie, die mit ihrem Theaterglas nach interessanten Motiven Ausschau hält, zog Klimt die hier präsentierte Studie heran. Charakteristisch für die ganze Studiengruppe sind die intensiven Hell-dunkel-Wirkungen, bei einem lebhaften Wechsel von kräftig schraffierten Feldern und beleuchteten Stellen. Die treffsicheren Umrisslinien, mit denen Klimt die von unten gesehene Gestalt in der Fläche fixiert, erheben das Blatt zur autonomen Arbeit und verweisen auf die Tatsache, dass die Konturlinie als für Klimt charakteristisches Stilmittel auch in dieser frühen Phase bereits zur Geltung gelangt.

Als Maler von Allegorien und historisierenden Szenen befasste Klimt sich im Rahmen dieses Auftrags ausnahmsweise mit wirklichkeitsbezogenen, anekdotischen Motiven. Trotz ihres Eingebunden-Seins in der Menge stehen die Figuren der Gouache allerdings isoliert für sich; zwischen den porträtierten Theaterbesuchern zeichnet sich manche gedankenverlorene oder verträumte Gestalt ab. In den hermetisch isolierenden Konturlinien der gezeichneten Studien – so auch im hier gezeigten Blatt findet dieses Phänomen, das auf Klimts bevorstehende Wende zur „Moderne“ vorausweist, ihre kongeniale Entsprechung.

¹ Siehe Vgl. Abb. im englischen Text unter Kat.-Nr. 1.

² *Zuschauerraum im Alten Burgtheater*, Aquarell, Deckfarben, gold gehöht, auf Papier, 91,2 x 103,0 cm, Wien Museum, Inv. Nr. 31813. Strobl, Bd. 1, 1980, Nr. 191.

³ *Die Studien*: Strobl, op. cit., Bd. 1, 1980, Nrn. 192-223.

2 *Bildnis eines Mädchens im Lehnstuhl*



Schwarze Kreide. 1897/98.

Rechts unten signiert: *GUSTAV KLIMT*, in der rechten Ecke mit 206 bezeichnet.

455 x 315 mm

PROVENIENZ: Privatbesitz, Wien, Josefstadt (Musikinstrumentenhändler – nach der Überlieferung soll dieser die Zeichnung direkt von Gustav Klimt bekommen haben). – Privatbesitz, Bregenz (Enkelin des Musikinstrumentenhändlers).

In dieser unmittelbar ansprechenden Bildniszeichnung von Gustav Klimt wendet eine junge, in einem Lehnstuhl ausgestreckte Frau ihr Gesicht dem Betrachter zu. Ihr Gesicht und ihre Schulterpartie bilden eine Diagonale und füllen die ganze Breite des vertikalen Blattformates aus. Im Focus der Darstellung stehen die dunklen, melancholisch blickenden Augen und die geschwungenen Brauen; der leicht lächelnde Mund gibt die nur zart angedeuteten Zähne frei. Sehr souverän spielt Klimt die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der schwarzen Kreide gegeneinander aus. Zu den flüchtigen, gewellten Linien der Bekleidung und der Sessellehne stehen die subtil schattierten Züge des weich konturierten Gesichtes und die malerisch gewischte Haarpartie in einem effektvollen Kontrast. Eine markante Note bildet das Fragment des hoch geschlossenen, durch scharfe Querstriche definierten Kragens (oder Halsschmucks). Innerhalb dieser ausgewogenen Flächenkonstellation erhält sogar das dunkle Niemandsland zwischen Hals und Lehne ein eigenes, dekoratives Gewicht. Das Gesicht der Frau ist von einer suggestiven,

sinnlichen Nähe; zwischen ihr und dem Betrachter bildet die Sessellehne aber eine schwungvoll stilisierte Barriere. In diesen so erzielten Leerraum – auch ein wesentliches Element der Komposition – integriert Klimt wirkungsvoll seine in Blockbuchstaben gesetzte Signatur.

Sowohl im Motiv der vom Blattrand fragmentierten, im Lehnstuhl liegenden Frau als auch in den subtilen Abstufungen der schwarzen Kreide ist das Blatt mit einer Gruppe von weiblichen Bildniszeichnungen verbunden, die um 1897/98 – in der Gründungszeit der Wiener Secession – entstanden sind; einige dieser Blätter wurden in Pastell ausgeführt¹. Gleichzeitig schuf Klimt die Studien für das Bildnis von Sonja Knips (1898), das erste in der Reihe eines modernen, vom Symbolismus geprägten Porträttypus, bei dem vor allem der Belgier Fernand Khnopff und der Engländer James McNeill Whistler eine wegweisende Rolle spielten. Auch unsere Zeichnung ist von der subtil verschleiernnden Kreidetechnik wie von der rätselhaften Nähe-Distanz-Dialektik des belgischen Symbolisten geprägt; sogar in den ebenmäßigen Zügen und der Außenform erinnert das Gesicht an den für Khnopff charakteristischen, rund stilisierten Idealtypus.

Im Ausdruck wirkt dieses Frauenantlitz etwas privater als die meisten anderen Bildniszeichnungen dieser Phase. In Bezug auf die gelegentlich geäußerte Vermutung, dass hier Sonja Knips dargestellt sei, erscheint jedoch Vorsicht angebracht. Gewisse Ähnlichkeiten in der Physiognomie, der Frisur und der Wiedergabe der Bekleidung sind tatsächlich vorhanden; auch den Porträtphotos von Sonja Knips ist das von Klimt gezeichnete Modell nicht unähnlich. Wesentlich anders ist in der Zeichnung jedoch die gebogene, eher spitze Form der Nase; auch die Mund- und Kinnpartie erscheint hier viel weniger ausgeprägt als in den uns bekannten Photos und Darstellungen von Sonja Knips. Das vorliegende Bildnis weist weich fließende Formen und eher stereotype Gesichtszüge auf, die dem Zeitgeschmack weitgehend Rechnung tragen; in der Frisur und Halsbedeckung verbindet es sich auch mit anderen Bildniszeichnungen aus dieser Phase. Die Frage, wer hier dargestellt wurde, ist letztendlich weniger relevant als die Feststellung, dass hier ein für die Übergangszeit zur „Moderne“ sehr charakteristisches und faszinierendes Beispiel von Klimts Porträtkunst vorliegt.

¹ Vergleiche insbesondere: Alice Strobl, op. cit., Bd. 1, Salzburg 1980, Nrn. 388, 391 und 392 sowie Bd 4, Nr. 3323, und in Bezug auf die Augen: Ebenda, Bd. 1, Nrn. 385, 406-408 und für den Gesichtstypus: Bd. 1, Nr. 28.

3 Aufgestützt liegender Akt



Schwarze Kreide. 1902.

Bezeichnet in der linken unteren Bildecke: R.
447 x 312 mm

PROVENIENZ: Carl Reininghaus, Wien (1903 vom Künstler erworben). – August Lederer, Wien und Győr, Ungarn (1915 vom vormaligen Besitzer erworben). – Erich Lederer, Wien, Győr und Genf. – Privatbesitz Österreich (seit 1981).

LITERATUR: Marian Bisanz-Prakken, *Gustav Klimt. Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*, Salzburg, 1977, SS. 54 u. 141, Abb. 30. – Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878-1903*. Band I. Salzburg, 1980, S. 240 f., WV 815 mit Abb.

Klimts Studie einer aufgestützt liegenden weiblichen Aktfigur mit ausgebreiteten Haaren entstand im Zusammenhang mit der 1902 veranstalteten „Beethovenausstellung“ der Wiener Sezession. Im Mittelpunkt dieses temporären Gesamtkunstwerks, an dem 21 Künstler beteiligt waren, stand die gerade vollendete, monumentale Beethovenplastik von Max Klinger. Auf drei Wänden des linken Seitensaales malte Klimt seinen innovativen *Beethovenfries* – eine großangelegte Paraphrase der Neunten Symphonie, die im Sinne zeitgenössischer Interpretationen im Zeichen von Kampf und Überwindung, Leid und Erlösung stand.

In diesem monumentalen Figurenzyklus kam den Umrisslinien der in Frontal- oder Profilstel-

lungen auftretenden Gestalten eine neue, inhaltsbetonende Bedeutung zu. Dementsprechend sagen die Figurenstudien, in denen Klimt sich ausschließlich auf die Konturlinien konzentrierte, über Charakter und Funktion der jeweiligen Gestalt viel aus. So sind die Zeichnungen für die Figuren der *Feindlichen Gewalten*, die sich als *femmes fatales* präsentieren, von einer sinnlich-schwungvollen Linienführung geprägt. Dies gilt auch für die Studien für die sitzende Figur der *Wollust*, deren Körperformen in der Friesfassung allerdings zum Großteil von ihren Gefährtinnen *Unkeuschheit* und *Unmäßigkeit* überdeckt werden; auf der Frieswand ist vor allem ihr von blonden Haarmassen umwalltes Gesicht zu sehen, das mit geschlossenen Augen selig in sich hinein lächelt [Fig. 1]¹.

Unter den heute bekannten Studien für die aufrecht sitzende *Wollust* bildet die hier gezeigte Arbeit aufgrund ihrer liegenden Stellung eine Ausnahme². Mit kräftigen und zugleich sensiblen Umrisslinien fixierte Klimt die rundlichen Körperformen des jungen, fülligen Modells, das mit ihrem lächelnden, verträumten Gesichtsausdruck und ihren offen fallenden, weit ausgebreiteten Haaren ganz in sich ruht; im Gegensatz zu den übrigen *feindlichen Gewalten* vertritt sie die nicht-aggressive weibliche Erotik. Als Gegenpol zu dieser relativ wirklichkeitsnahen Personifikation geben sich im *Beethovenfries* die weitgehend stilisierten Idealgestalten der „Sehnsucht nach Glück“ oder der „Künste“ zu erkennen, die durch harmonisch fließende, hermetisch geschlossene Haarpartien charakterisiert werden. Die Symbolik der linear stilisierten Haarmassen, die auf den wichtigen Einfluss des niederländischen Symbolisten Jan Toorop zurückzuführen ist, spielt im *Beethovenfries* eine überragende Rolle und macht den besonderen Reiz dieser Studie aus³.

¹ Siehe Vgl. Abb. im englischen Text unter Kat.-Nr. 3.

² Die Studien, die das Modell sitzend wiedergeben: Strobl, Bd. 1, 1980, Nrn. 812-814.

³ Vgl. Marian Bisanz-Prakken, in: Ausstellungskatalog, *Toorop | Klimt. Toorop in Wenen. Inspiratie voor Klimt*, Haags Gemeentemuseum 2006/07, SS. 163-179; – dieselbe, *Der Beethovenfries und Klimts ‚Gabe der Empfänglichkeit‘*, in: Alfred Weidinger, op. cit., SS. 93-118, mit weiterführender Literatur.

4 Zwei Studien eines sitzenden Rückenaktes mit langem Haar



Schwarze Kreide.

Signiert links von der Mitte: GUSTAV KLIMT.

317 x 452 mm

PROVENIENZ: Carl Reininghaus, Wien (1903 vom Künstler erworben). – August Lederer, Wien und Győr, Ungarn (1915 vom vormaligen Besitzer erworben). – Erich Lederer, Wien, Győr und Genf. – Privatbesitz Österreich (seit 1985).

LITERATUR: *Ver Sacrum* 5, 1902, 10, Abb. S. 159 (die rechte Gestalt). – Ausst. Kat., *Secession – 99. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Sezession, Klimt Gedächtnis Ausstellung*, Wien 1928, Abb. eines Details. – Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt Dokumentation*, Wien 1969, Abb. S. 365. – Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg 1970, Abb. VI. – Ausst. Kat., *Gustav Klimt, Zeichnungen aus Albertina- und Privatbesitz*, Museum Folkwang, Essen 1976, Abb. – Otto Breicha, *Gustav Klimt. Die Goldene Pforte. Werk, Wesen, Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Salzburg 1978, Abb. S. 26. – Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. 1, Salzburg 1980, Nr. 862, Abb. S. 251.

Klimts Studie zweier weiblicher Rückenakte entstand für sein lebensgroßes, in schmalem Hochformat ausgeführtes Gemälde *Goldfische*, das in der XIII. Ausstellung der Wiener Secession (Februar – März 1902) erstmals präsentiert wurde [Fig. 1]¹. In dieser geheimnisvollen Unterwasserszene bildet der monströse Kopf eines Goldfisches einen emphatischen Kontrast zur sinnlichen Nacktheit dreier Wassernixen, deren rundliche Körperfor-

men von wallenden Haarmassen und stilisierten Wasserpflanzen umspielt werden. Stein des Anstoßes für das Wiener Publikum war die herausfordernde Pose der unteren, spöttisch über ihre Schulter blickenden Rückenfigur, deren nahsichtig dargestellte Gesäßpartie die Leinwand zu sprengen scheint. Angeblich nannte Klimt das erotisch verspielte Bild inoffiziell „an meine Kritiker“? in Anspielung auf sein gespanntes Verhältnis zur konservativen Presse, die ihn wegen der schonungslos realistischen Wiedergabe der nackten Figuren in *Medizin* heftig angegriffen hatte. Dieses Bild war im Frühjahr 1901 in der Secession präsentiert worden.

Das hier gezeigte Studienblatt, dessen rechte Figur mit den schwungvoll stilisierten Kurven und den langen, dunklen Haaren 1902 in der Secessionszeitschrift *Ver Sacrum* abgebildet wurde, ist stilistisch wie auch motivisch als ein bemerkenswertes Bindeglied zwischen der stimmungsvollen *Medizin* und dem von monumentalen Stilidealen geprägten *Beethovenfries* anzusehen. Eine durchaus ähnliche Pose zeigt einerseits die am unteren Bildrand befindliche Frauengestalt in *Medizin* (die in einem späteren Stadium übermalt wurde); gleichzeitig lässt sich die vorliegende Zeichnung mit zwei Studien für die *Wollust* im *Beethovenfries*² verbinden, die das gleiche oder ein ähnliches Modell von vorne präsentieren³.

Obwohl Klimt sich in der zweifachen Wiedergabe der Rückenfigur weitgehend auf die äußerst schwungvollen Konturen beschränkt, vermitteln diese reizvollen Skizzen – in Analogie zum Gemälde – immer noch die Illusion einer gewissen Räumlichkeit, wobei plastische Werte durch weiche, mehrfach angesetzte Umrisslinien suggeriert werden. Im *Beethovenfries* dienen die Konturlinien dann der kompromisslosen Wiedergabe von Profil- und Frontalstellungen.

¹ Dübi-Müller-Stiftung, Solothurn. Fritz Novotny und Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburg 1975, (2. Aufl.), Nr. 124; Alfred Weidinger, *Gustav Klimt*, München 2007, Nr. 152, s. Vgl. Abb. im englischen Text unter Kat.-Nr. 4.

² Zum Vergleich siehe Fig. 1 unter Kat.-Nr. 3.

³ Alice Strobl, op. cit., Bd. 1, 1980, Nrn. 812, 813.

5 *Sitzende Dame nach links* [Studie Fritza Riedler]



Schwarze Kreide.
545 x 340 mm

PROVENIENZ:
Johanna Klimt-
Zimpel. –
Rudolf Zimpel. –
Christian M.
Nebehay, Wien. –
Privatsammlung
Wien.

LITERATUR: Ausst. Kat., *Gustav Klimt. Eine Nachlese*, Christian M. Nebehay, Wien 1963, Nr. 43. – Ausst. Kat., *Gustav Klimt. Egon Schiele. Zeichnungen und Aquarelle*, Albertina, Wien 1968, Nr. 47. – Ausst. Kat., *Klimt, Schiele, Kokoschka*, Palais des Beaux Arts, Brüssel 1981, Nr. 18, Abb. – Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, Bd. 2, Salzburg 1982, Nr. 1239, Abb.

Die 1860 in Berlin geborene Fritza Langer war die Gattin von Aloys Riedler, einem angesehenen Professor an der Technischen Hochschule Berlin/Charlottenburg, der seine Studien- und Assistenzzeit in Graz, Brünn und Wien verbracht hatte. Fritza Riedler hielt sich oft in Wien auf; über die Umstände ihres Porträtauftrags an Gustav Klimt liegen allerdings keine Informationen vor¹. In dem 1906 vollendeten Gemälde², einem Hauptwerk des Goldenen Stils, thront die Dargestellte vor einer abstrakten, aus geometrischen Groß- und Kleinformen gebildeten Kulisse, in der erstmals goldene Felder zur Anwendung kamen³. In der majestätischen Haltung und in der Ornamentik um die Gesichtspartie herum zeigt sich Klimt deutlich vom Velázquez-Gemälde der Infantin Teresa inspiriert; diesen großen spanischen Maler hat er bekanntlich sehr verehrt⁴. Die monumentalen Gestaltungsprinzipien des

Gemäldes finden auch in den Studienblättern ihren Niederschlag, die sich – über ihren Verwendungszweck hinaus – als autonome, in sich geschlossene Kompositionen präsentieren⁵. Auch in der hier gezeigten Studie für das Bildnis Fritza Riedler dominiert das Spannungsfeld zwischen dekorativen Kontrasten; im System der einander überlagernden Raumschichten ergeben sich effektvolle Formüberschneidungen. Dementsprechend wirkt die Negativ-Form des massiven, vom rechten Blattrand überschrittenen Lehnssessels als Barriere zwischen der aristokratisch abgehobenen Sitzgestalt und der Außenwelt. Der statischen Ruhe und hellen Leere der vorderen Raumkulisse steht der lebhaft strukturierte, diagonale Linienfluss gegenüber, durch den sich die Bekleidungsschichten des in ihrem Lehnssessel verankerten Modells definieren. Die linke, schräg angelegte Kontur der Sitzenden trennt die Bildfläche in zwei Hälften – in eine leere und eine belebte Dreieckform – deren Spannungsverhältnis das tragende Element der Studie bildet. Form und Nicht-Form bedingen einander gegenseitig: In Blättern wie diesen wird Klimts Zeichenkunst zur Raumkunst. Sein Hang zum Geometrischen, charakteristisch für die Zeichnungen des Goldenen Stils, zeigt sich hier besonders in den eckig stilisierten, abgewinkelten Händen (von denen die rechte wiederholt wurde) und in den kräftigen Parallelstrichen an den Handgelenken⁶.

Obwohl die Studien der vor ihm posierenden Damen der Gesellschaft vor allem der Erforschung ihrer Stellungen und der Wahl der jeweils passenden modischen Toilette dienten, setzte Klimt – bei aller formalen Disziplin – immer wieder individuelle Akzente. In der vorliegenden Arbeit hob er das persönliche, augenblicksbezogene Element durch einen summarisch ange deuteten Augenaufschlag und durch den leicht geöffneten Mund prägnant hervor. Auch in dieser Studie offenbart sich die tragende Rolle der Linie, mit dem der Künstler auf der ihm eigenen, unübertroffenen Weise abgrenzt, gliedert, positioniert, charakterisiert, differenziert und belebt.

¹ Siehe den Ausstellungskatalog *Klimt und die Frauen*, op. cit., SS. 111-114.

² Siehe Vgl. Abb. im englischen Text unter Kat.-Nr. 5.

³ Für die Konzeption des Porträtbildes wurde Klimt von dem im Kunsthistorischen Museum befindlichen Gemälde *Infantin Maria Teresa* von Diego Velázquez inspiriert. Siehe: Strobl, Bd. 2, 1982, S. 27.

⁴ Schon zwanzig Jahre zuvor hatte Klimt dieses Bildnis von Velázquez im Kunsthistorischen Museum studiert (siehe den Ausstellungskatalog *Klimt und die Frauen*, wie Anm. 1, SS. 111, 152/53). Die Popularität von Velázquez im Milieu der Wiener Moderne geht auch aus der 1908 im Gartenbau der Wiener Kunstschau ausgeführten Pantomime *Der Geburtstag der Infantin* nach Oscar Wilde hervor. Die Inszenierung war ganz im Velázquez-Stil gehalten, und in einem Ehrenraum hing Klimts Bildnis von Fritza Riedler (ebenda).

⁵ Die Studien für das Bildnis Fritza Riedler: Strobl, Bd. 2, Salzburg 1982, SS. 27-33, Nrn. 1226-1246; Bd. 4, 1989, Nrn. 3542-3543b.

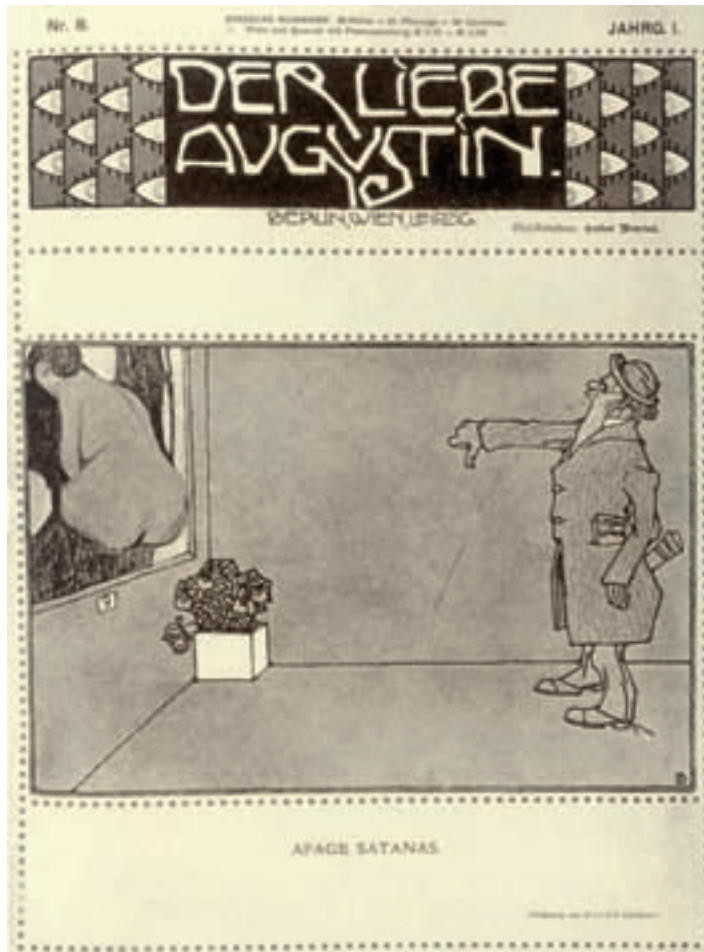
⁶ Marian Bisanz-Prakken, *Klimt Studien für die Porträtmalerei*, in: Ausstellungskatalog, *Klimt und die Frauen*, op. cit., SS. 198-219; zu den Studien für das Bildnis Fritza Riedler insbesondere S. 202.

LITERATURE

- Ver Sacrum, Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Jg. V, 1902
- Ausst. Kat., *99. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession, Klimt Gedächtnis Ausstellung*, Secession, Wien 1928
- Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969
- Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg 1970
- Alfred Werner, *Gustav Klimt. One Hundred Drawings*, New York 1972
- Fritz Novotny und Johannes Dobai, *Gustav Klimt* (Euvrekatalog der Gemälde von J. Dobai), Salzburg 1975
- Alice Strobl, *Gustav Klimt. Zeichnungen aus Albertina- und Privatbesitz*, Ausst. Kat., Museum Folkwang, Essen 1976
- Marian Bisanz-Prakken, *Der Beethovenfries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*, Salzburg 1977
- Otto Breicha (Hg.), *Gustav Klimt. Die Goldene Pforte. Werk, Wesen, Wirkung. Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Salzburg 1978
- Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen*, 4 Bde., Salzburg 1980-89
- Werner Hofmann, *Gustav Klimt*, in: Ausst. Kat., *Experiment Weltuntergang. Wien um 1900*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1981
- Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Das Skizzenbuch aus dem Besitz von Sonja Knips*, Wien 1987
- Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt, Egon Schiele und die Familie Lederer*, Bern 1987
- Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Von der Zeichnung zum Bild*, Wien 1992
- Tobias G. Natter und Gerbert Frodl (Hg.), *Klimt und die Frauen*, Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2000
- Colin B. Bailey (Hg.), *Gustav Klimt. Modernism in the Making*, Ausst. Kat., National Gallery of Canada, Ottawa 2001
- Tobias G. Natter, *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene*, Köln 2003
- Manu von Miller, *Sonja Knips und die Wiener Moderne. Gustav Klimt, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte gestalten eine Lebenswelt*, Wien 2004
- Rainer Metzger, *Gustav Klimt. Das graphische Werk*, Wien 2005
- Tobias G. Natter und Max Hollein, *Die nackte Wahrheit – Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale*, Ausst. Kat., Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main et al., 2005
- Marian Bisanz-Prakken und Hans Janssen, *Torop/Klimt. Toorop in Wenen: Inspiratie voor Klimt*, Ausst. Kat., Gemeentemuseum, Den Haag 2006
- Stephan Koja (Hg.), *Der Beethoven-Fries und die Kontroverse um die Freiheit der Kunst*, München 2006
- Renée Price (Hg.), *Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, Ausst. Kat., Neue Galerie, New York, München 2007
- Otmar Rychlik, *Gustav Klimt, Franz Matsch und Ernst Klimt im Burgtheater*, Wien 2007
- Alfred Weidinger, *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München 2007
- Tobias G. Natter und Christoph Grunenberg (Hg.), *Gustav Klimt. Painting, Design and Modern Life in Vienna 1900*, Ausst. Kat. Tate Liverpool, London 2008

INDEX

| | |
|--|---|
| <i>Standing Lady with Theatre Glasses Facing Right</i> | 1 |
| <i>Portrait of a Young Woman Reclining on a Chaise Longue</i> | 2 |
| <i>Reclining Nude</i> | 3 |
| <i>Two Studies of a Seated Nude with Long Hair, Viewed from the Back</i> | 4 |
| <i>Seated Lady Facing Left [Portrait of Fritza Riedler]</i> | 5 |



Berthold Löffler, *Caricature of the 'Goldfische'*
after Gustav Klimt, published in,
Der Liebe Augustin, I., no. 8, Vienna 1904

© LE CLAIRE
KUNST SEIT 1982

Text editors: Marian Bisanz-Prakken,
Hansjörg Krug,
Gianna le Claire,
Thomas le Claire

Photographs: Gerhard Kehlenbeck

Printed by Heigener Europrint GmbH
Hamburg 2009

ISBN 978-3-00-027297-4

Prices on application



Gustav Klimt, *Selfportrait* (detail), ca. 1902, Strobl 887

LE CLAIRE
KUNST SEIT 1982

www.leclaire-kunst.de

ISBN 978-3-00-027297-4