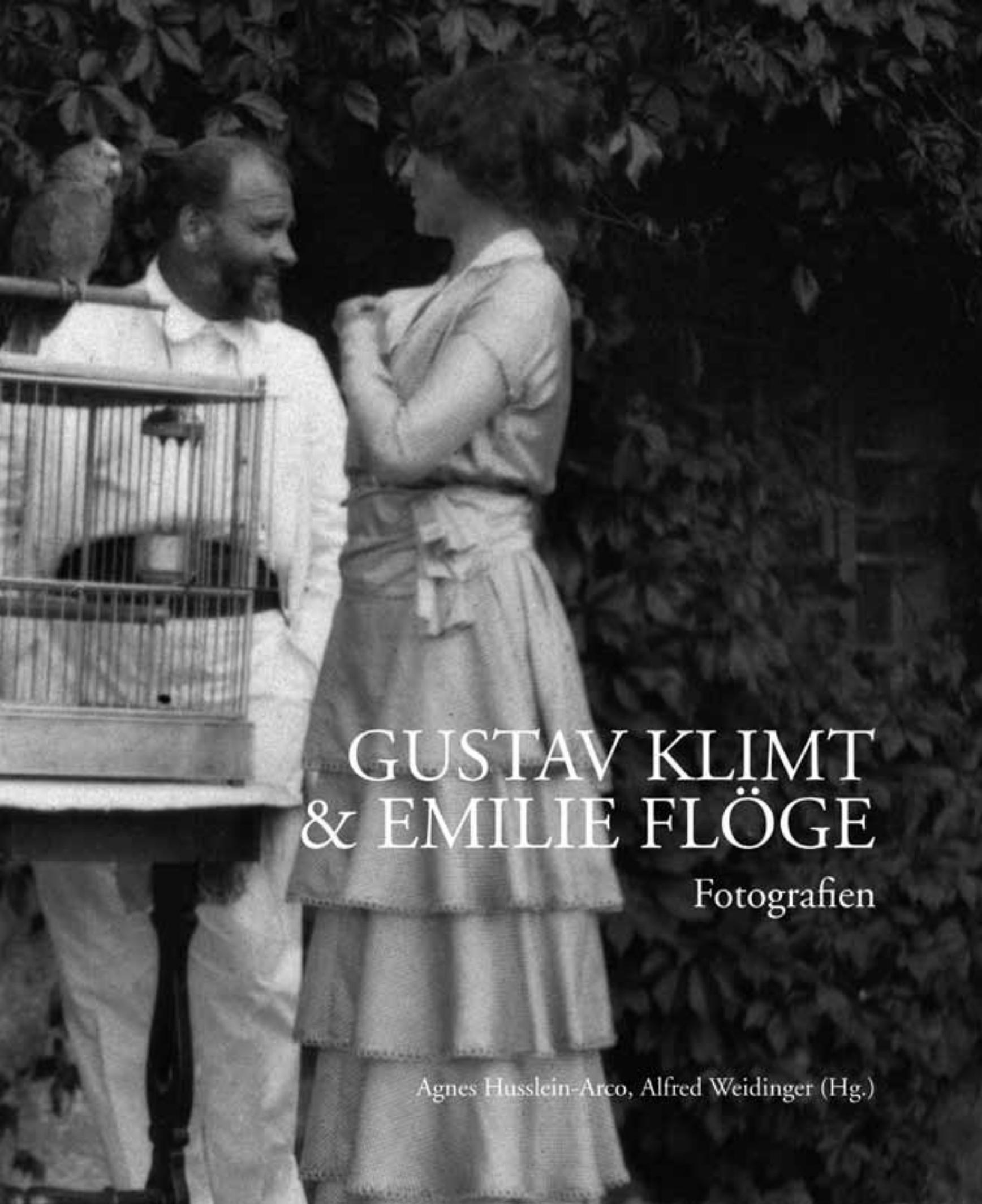


GUSTAV KLIMT
& EMILIE FLÖGE

Fotografien



PRESTEL
München · London · New York



GUSTAV KLIMT
& EMILIE FLÖGE

Fotografien

Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.)

S. 2–3
Emilie Flöge und Gustav Klimt im Garten der Villa Oleander
in Kammerl (Gemeinde Schörfling) am Attersee, 1910 (Ausschnitt)
Silbergelatine
Privatbesitz

Agnes Husslein-Arco Fotografie und bildende Kunst in Wien um 1900	7
Alfred Weidinger Gustav Klimt und die Fotografie	11
Fotografien	18
Stefan Lehner Biografien	231
Impressum	240



Agnes Husslein-Arco

Fotografie und bildende Kunst in Wien um 1900

Vor weniger als zehn Jahren begannen die Museen in Wien sich mit ihren bislang weitgehend vernachlässigten fotografischen Beständen auseinanderzusetzen. Das parallel mit der fortschreitenden Aufarbeitung einhergehende steigende Bewusstsein um die hohe kunsthistorische Bedeutung dieser Sammlungen führte zu ersten monografischen Aufarbeitungen einzelner Fotografen wie etwa Heinrich Kühn¹ und Anton Josef Trčka (Antios)² sowie zur Organisation von Fotoausstellungen. Auf der Basis dieser Grundlagen ist es nunmehr möglich geworden, ein annähernd konsistentes Bild des um 1900 herrschenden wechselseitigen, gleichwohl auch spannungsvollen Verhältnisses zwischen dem Medium der Fotografie und der bildenden Kunst nachzuzeichnen.

Für das Belvedere als Zentrum der österreichischen Kunst im internationalen Kontext ist dieses Thema ein außerordentlich wichtiges, es wird daher in nächster Zeit in einer Ausstellung mit dem Titel *Bildrauschen* behandelt. Ein besonderer Fokus wird dabei auf die Standortbestimmung der künstlerischen Fotografie in Wien um 1900 gelegt sowie auf die Frage, wie dieses Medium den bildenden Künstlern als Stimulans und Hilfsmittel gedient hat. Genauso werden aber auch die unterschiedlichen Entwicklungsstufen der fotografischen Kunstformen wie z. B. des Piktorialismus untersucht und mit relevanten Gemälden in Bezug gesetzt. Die malerische Wirkung der Fotografie etwa wurde damals vor allem durch chemische Entwicklungstechniken herbeigeführt. Bromöldruck, Gummidruck, Ölumdruk, Platinotypie etc. verdeutlichen das Bemühen der Fotografen, in den damals doch sehr scharf abgegrenzten Bereich der bildenden Kunst einzudringen. Zu den bedeutendsten Protagonisten dieser Bewegung zählten etwa Hugo Henneberg, Heinrich Kühn und Hans Watzek. Der Großteil der damals bekannten Fotografen und Fotokünstler verkehrte im selben künstlerischen Umfeld wie Gustav Klimt, und einige waren mit dem bekannten Maler auch befreundet.

Im Bemühen um die Erforschung der Grundlagen und die interdisziplinäre Kontextualisierung des gesamten Schaffens von Gustav Klimt im Belvedere entstand der Wunsch nach einer Publikation mit sämtlichen Gustav Klimt und seine Lebenspartnerin Emilie Flöge darstellenden Fotografien. Das chronologisch aus Studiofotografien und Schnappschüssen zusammengestellte Produkt veranschaulicht ein biografisches Panoptikum dieser beiden die Kunstwelt der Jahrhundertwende so prägenden Persönlichkeiten. Die Autoren der Fotografien sind Karl Schuster, Friedrich Victor Spitzer, Friedrich G. Walker, Moriz Nähr, Dora Kallmus, Arthur Benda, Heinrich Böhler, Pauline Kruger Hamilton, Emma Bacher, Gustav Klimt, Anton Josef Trčka sowie zahlreiche bislang nicht identifizierbare Fotografen aus dem persönlichen Umfeld von Gustav Klimt und Emilie Flöge. Einzelne von Moriz Nähr aufgenommene Reproduktionen von Gemälden Gustav Klimts vervollständigen den fotografischen Kosmos, der Klimt damals unmittelbar umgab.

Obwohl der Künstler einen ironischen Kommentar zu einem nicht existierenden Selbstporträt verfasste³ und überraschenderweise auch keinem seiner Kollegen je erlaubte, ein Bildnis von ihm zu malen, zeigen die in diesem Buch versammelten Porträtfotografien einen vor der Kamera selbstbewusst posierenden und in gewisser Hinsicht durchaus auch als eitel zu charakterisierenden Künstler.

Über Klimts Verhältnis zur Fotografie und die Anwendung derselben in seinem künstlerischen Schaffen gibt der folgende Beitrag von Alfred Weidinger Auskunft.⁴

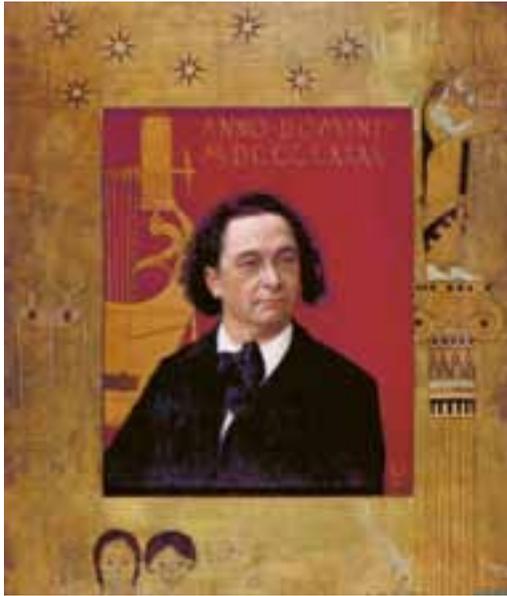
- 1 Monika Faber, Astrid Mahler, Albertina (Hg.): *Heinrich Kübn*, Ostfildern 2010.
- 2 Monika Faber: *Anton Josef Trčka 1893–1940*, Wien 1999.
- 3 „Malen und zeichnen kann ich: Das glaube ich selbst und auch einige Leute sagen, dass sie das glauben. Aber ich bin nicht sicher, ob es wahr ist. Sicher ist bloß zweierlei:
 1. Von mir gibt es kein Selbstporträt. Ich interessiere mich nicht für die eigene Person als ‚Gegenstand eines Bildes‘, eher für andere Menschen, vor allem weibliche, noch mehr jedoch für andere Erscheinungen. Ich bin überzeugt davon, dass ich als Person nicht extra interessant bin. An mir ist weiter nichts Besonderes zu sehen. Ich bin ein Maler, der Tag um Tag vom Morgen bis in den späten Abend malt. Figurenbilder und Landschaften, seltener Porträts.
 2. Das gesprochene wie das geschriebene Wort ist mir nicht geläufig, schon gar nicht dann, wenn ich mich über mich oder meine Arbeit etwas äußern soll. Schon wenn ich einen einfachen Brief schreiben soll, wird mir Angst und bang wie vor drohender Seekrankheit. Auf ein artistisches oder literarisches Selbstporträt von mir wird man aus diesem Grund verzichten müssen. Was nicht weiter zu bedauern ist. Wer über mich – als Künstler, der allein beachtenswert ist – etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus erkennen suchen, was ich bin und was ich will.“ (Bibliothek der Stadt Wien)
- 4 Obwohl bereits Christian Nebehay 1969 in seiner Klimt-Dokumentation auf die Bedeutung der Fotografie für Klimts Werk hingewiesen hat, erschien erst 2000 mit dem Aufsatz „Klimt und die Fotografie“ von Franz Eder eine ausführlichere Auseinandersetzung mit diesem Medium. (Franz Eder: „Klimt und die Fotografie“. In: Tobias G. Natter (Hg.), *Klimt und die Frauen*, Köln 2000, S. 50–56).
Uwe Schögl, Kurator für Fotografie und Vizedirektor im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, hat sich in einem jüngst veröffentlichten Beitrag vorwiegend mit Klimt darstellenden Fotografien beschäftigt. (Uwe Schögl: „Klimt in zeitgenössischen Fotografien“. In: Leopold Museum-Privatstiftung (Hg), *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke*, Wien 2012, S. 84–97).



Alfred Weidinger

Gustav Klimt und die Fotografie

Gustav Klimt machte sich bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt mit dem Medium der Fotografie vertraut. Es ist bekannt, dass Klimt schon während seiner Ausbildung in der k. k. Kunstgewerbeschule in Wien Porträtminiaturen nach Fotografien malte, um mit den damit erzielten Erträgen seine Familie zu unterstützen. Wenig später rühmte sich die von ihm, seinem Bruder Ernst und Franz Matsch 1883 gegründete Künstler-Compagnie für die besonders rasche Umsetzung von Aufträgen.¹ Abgesehen vom jugendlichen Elan des Künstlerkollektivs war es vor allem die Verwendung von fotografischen Vorlagen, die sehr wesentlich zur zeitökonomischen Umsetzung der oftmals vielfigurigen und monumentalen Szenen beitrug. In Wien, damals eine Hochburg für die wissenschaftliche Ergründung und Weiterentwicklung der Fotografie,² war der Malerfürst Hans Makart unter den Künstlern einer der frühesten und prominentesten Anwender dieses Mediums.³ Er überraschte ab den 1870er-Jahren immer wieder mit seinen charakteristischen fotografischen Selbstinszenierungen und nutzte das Medium ungeniert als Hilfsmittel genauso wie als Vorlage für die zu malenden Bilder. Da die Mitglieder der Künstler-Compagnie für Makart zu arbeiten begannen, sind den heranreifenden Künstlern die Anwendungsmöglichkeiten der Fotografie bestimmt nicht verborgen geblieben. Einerseits bot die Fotografie die Möglichkeit der nahezu perfekten Übertragung von wesentlichen Elementen des Bildmotivs, andererseits vereinfachte und beschleunigte sie bei entsprechender Anwendung den aufwändigen Entstehungsprozess und reduzierte die Kosten schließlich ganz erheblich. Diese Vorzüge waren in der Zeit der Errichtung der Ringstraßenbauten – in der die Verfügbarkeit von Künstlern aufgrund der dichten Auftragslage besonders eingeschränkt war – von erheblichem Vorteil. Aus der Notwendigkeit heraus entstanden in diesen Jahren etliche fotografische Musterbücher für Künstler. Als einer der größten Produzenten von künstlerischen Vorlagewerken in Wien um 1900 galt der in Gotha geborene Kunstgewerbeschüler, Fotograf und Maler Otto Schmidt, der in Mariahilf u. a. den erfolgreichen Photographischen Kunstverlag betrieb. Unter dem Begriff „Akademien“ veräußerte er ab etwa 1880 Aktfotografien an Künstler und gab als Studienmaterial gedachte, teils großformatige Vorlagewerke heraus.⁴



Gustav Klimt
Joseph Pembaur, 1890
 Tiroler Landesmuseum
 Ferdinandeum, Innsbruck
 Inv. Nr. 1213

Friedrich Bopp
Joseph Pembaur d. Ä., vor 1884
 Tiroler Landesmuseum
 Ferdinandeum, Innsbruck
 Inv. Nr. W 4146

Das Medium der Fotografie konnte Klimt vor allem beim Fotografen Karl Schuster, der ab 1892 in der Josefstädter Straße 23 im Nebenhaus von Klimts Atelier ein fotografisches Atelier betrieb,⁵ eingehend studieren und erproben. Neben der klassischen Porträtaufnahme warb Klimts Nachbar mit sämtlichen fotografischen Genres und gab Interessierten Anleitungen zum Fotografieren. Einen weiteren Hinweis auf Klimts bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt erfolgte Auseinandersetzung mit der Fotografie verdanken wir einer von Alma Schindler am 28. Juni 1899 in ihr Tagebuch niedergeschriebenen Schilderung von Klimts schwieriger Zeit als Jugendlicher. In diesem Zusammenhang schrieb Alma, dass Klimt zu malen begonnen hatte, „indem er Photographien vergrößerte und colorierte“⁶. Den *Tagebuch-Suiten* von Alma Schindler ist weiters zu entnehmen, dass die Fotografen Hugo Henneberg und Friedrich Victor Spitzer damals zu Klimts engstem Freundeskreis zählten. Henneberg, der sich wie Spitzer von Josef Hoffmann eine Villa auf der Hohen Warte errichten ließ, betätigte sich ab 1887 als Amateurfotograf und wandte sich spätestens nach seinem Beitritt zum Club der Amateur-Photographen in Wien gänzlich der Fotografie zu. Er gründete mit Heinrich Kühn und Hans Watzek nahezu zeitgleich mit der Inaugurierung der ersten Ausstellung der Secession die Arbeitsgemeinschaft Trifolium und setzte sich bald intensiv mit den kunsttheoretischen Bestrebungen und Ausstellungen der Münchner und der Wiener Secession auseinander. Abgesehen von einer gemeinsam mit Klimt und anderen Künstlerkollegen unternommenen Reise nach Venedig 1899 ist im Kontext dieses Beitrags zu erwähnen, dass Gustav Klimt 1901/02 Hennebergs Ehefrau Marie porträtierte und dass dieses Werk erstmals zusammen mit Gummidrucken von Henneberg und Kühn 1902 in einer Ausstellung der Secession gezeigt wurde. Der Rezensent der *Neuen Freien Presse* bemerkte dazu, dass einige „hochinteressante Gummidrucke hervorragender Amateurs (Henneberg, Kühne [sic!], Spitzer, Watzel) [...] sich durch die Aufnahme in diese Ausstellung die Geltung von Kunstwerken erworben“ hätten.⁷ Klimt war nicht nur ein eifriger Ausstellungsbesucher, sondern auch ein besonders aufmerksamer Betrachter der damals herausgegebenen Kunstmagazine. Die ab 1887 erscheinende *Photographische Rundschau* zählte ebenso zu den von ihm rezipierten Magazinen wie das in London herausgegebene *The Studio*, das 1905 den Sonderband *Art in Photography* (mit einem eigenen Beitrag über den österreichischen und deutschen Piktorialismus)⁸ und 1908 einen ebensolchen über *Colour Photography*⁹ auflegte. An weiteren zum engeren Freundes- und Bekanntenkreis von

Josef Lewinsky als Carlos in Clavigo,
1894/95
Belvedere, Wien, Bildarchiv, Inv. Nr. BA7

Gustav Klimt
Josef Lewinsky als Carlos in Clavigo, 1895
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 494



Gustav Klimt zählenden Fotografen sind noch Heinrich Böhler, Pauline Kruger Hamilton, Dora Kallmus (Madame d'Ora), Arthur Benda, Friedrich Victor Spitzer, Moriz Nähr und der Fotokünstler Anton Josef Trčka zu erwähnen. Es verwundert daher nicht, dass Klimt Fotografien als Vorlagen für seine Gemälde (wie auch für Zeichnungen) nutzte, ihm darüber hinaus die technische Kenntnis um die Funktionsweise der Kamera und die Linse für die Komposition seiner Landschaftsgemälde sehr zugute kam und er schließlich auch noch selbst fotografierte, wenn auch nicht mit dem Anspruch eines Fotokünstlers. Im Folgenden werden kurz einige wesentliche Aspekte von Klimts Umgang mit Fotografie und Kamera skizziert.

Figurenbilder, Porträts und mythologische Darstellungen

Einer der ersten Aufträge, für den Klimt eine Vielzahl von Porträtfotografien als Vorlagen heranzog, war die 1888 gemalte Bestandsaufnahme des alten Burgtheaters am Michaelerplatz in Wien. Da das Gebäude kurz vor dem Abbruch stand (die letzte Vorstellung fand am 12. Oktober 1888 statt), sollte sein Zustand dokumentiert werden, und man beauftragte Gustav Klimt und Franz Matsch mit zwei unterschiedlichen Ansichten des voll besetzten Zuschauerraums. Klimt hatte dafür etwa 200 identifizierbare Personen zu malen, ein Vorhaben, das ohne die Verwendung von Fotografien in der kurzen vorhandenen Zeit nicht zu bewältigen gewesen wäre. Ein ähnliches Vorgehen gilt für den 1893 gemalten Innenraum des am Öreg-tó gelegenen und später abgerissenen Theaters vor dem Schloss Esterházy in Tata. Nahezu gleichzeitig mit der Fertigstellung der Darstellung des alten Burgtheaters beendete Klimt den der Künstler-Compagnie erteilten Auftrag für die malerische Ausstattung der Decken der beiden Treppenhäuser im neuen Burgtheater am Ring. Wie Christian Nebehay 1969 in seiner Klimt-Dokumentation durch Vergleiche von aus dem Nachlass von Klimt stammenden Fotos mit den gemalten Deckenbildern bereits eindrucksvoll nachgewiesen hat, wurden von Freunden und Familienmitgliedern eingenommene Posen zuerst vor der Kamera erprobt, bevor das abgelichtete Resultat in Form von Übertragungskartons auf die dafür vorgesehenen Deckenflächen übertragen wurde.¹⁰ Angesichts der 1890/91 für ein Treppenhaus des k. k. Kunsthistorischen Hofmuseums entstandenen überzeichneten fotorealistischen Darstellungen der personifizierten Künste ist dasselbe Vorgehen für die Genese dieser Staffeleibilder anzunehmen.



Gustav Klimt
Salome, 1909
Ca' Pesaro – Galleria Internazionale d'Arte
Moderna, Fondazione Musei Civici di Venezia,
Venedig
Inv. Nr. 0446

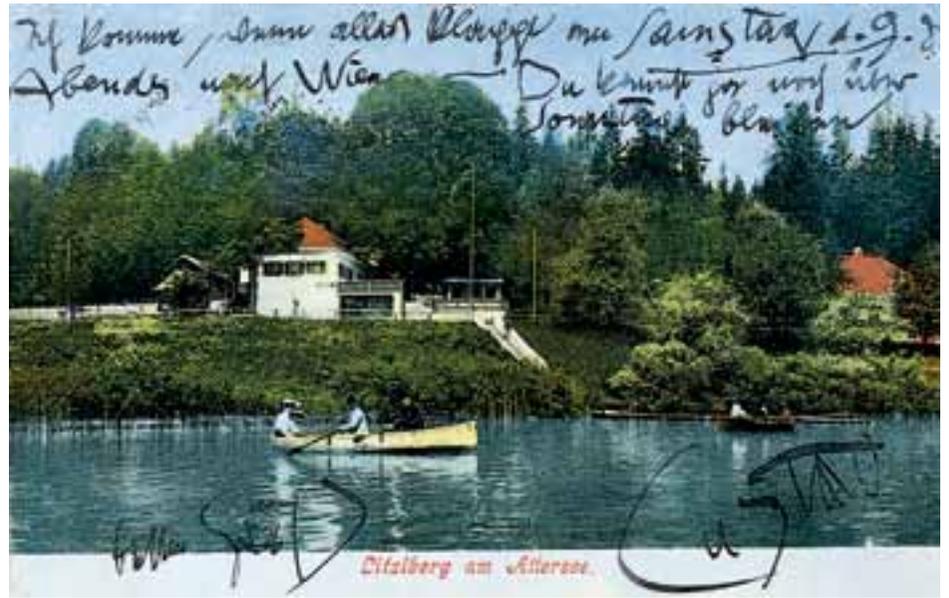
Mary oder Franz von Stuck (zugeschrieben)
Lili Marberg als Salome, um 1905
Privatbesitz

Ebenso verwendete Klimt Fotografien als Vorlagen für seine frühen Porträts, etwa für das 1890 entstandene Bildnis des Pianisten und Komponisten Joseph Pembaur d. Ä. (Abb. S. 12 links), den Klimt möglicherweise selbst niemals persönlich kennengelernt hatte (Abb. S. 12 rechts), wie für das fünf Jahre später nach einer ebensolchen Aufnahme (Abb. S. 13 links) – allerdings gespiegelt – entstandene Porträt des k. k. Hofschauspielers Joseph Lewinsky in seiner Rolle als Carlos in Goethes Trauerspiel *Clavigo* (Abb. S. 13 rechts).¹¹

Arbeitete Klimt bis etwa 1895 nahezu ausnahmslos in einer durchaus als fotorealistisch zu beschreibenden Manier, verunklärte er ab etwa 1898, wie bei den fotografischen Werken des Piktorialismus, malerisch den Hintergrund. Die Kleider wurden dabei in ihrer Stofflichkeit besonders herausgestellt. Die Hautpartien, wie Hände und Gesichter, wurden weiterhin nach Porträtfotografien gemalt. Das gilt für das Bildnis der Sonja Knips genauso wie für die Porträts von Marie Henneberg, Emilie Flöge, Margarethe Stonborough-Wittgenstein, Fritza Riedler, Adele Bloch-Bauer und viele andere mehr. Alle angesprochenen Gemälde vereint der spannungsvolle Dialog zwischen der fotorealistischen Ausführung von Gesicht und Händen und der damit kontrastierenden malerischen Durchbildung des Hintergrunds und der Kleidung. Klimt setzte die Möglichkeiten der Fotografie ganz gezielt als einen stilprägenden Gestaltungsfaktor ein. Erst vor Kurzem war es möglich geworden, eine der bedeutendsten mythologischen Darstellungen von Klimt, die 1909 gemalte *Salome* (Abb. oben links), ebenfalls mit einer fotografischen Vorlage in Verbindung zu bringen. Wie Klimt malte auch der von ihm geschätzte deutsche Künstler Franz von Stuck häufig nach Fotografien (er besaß eine Studiokamera und verfügte in seiner Villa über eine Dunkelkammer) und ließ gerne Modelle für diesbezügliche Aufnahmen posieren.¹² Sein Nachlass verzeichnet etwas mehr als 250 Fotografien, darunter drei kleinformatige Fotos der als Salome posierenden österreichischen Schauspielerin Lili Marberg.¹³ Stuck verarbeitete zwei davon in den 1906 entstandenen Gemälden mit der Darstellung der tanzenden Salome.¹⁴ Drei Jahre später verwendete Klimt das dritte Foto dieser Serie (Abb. oben rechts) als Vorlage für seine Version der Salome. Dabei gab er entsprechend der Fotografie nicht nur das Modell mit deutlich vorgebeugtem Oberkörper wieder, sondern er übersetzte die im Hintergrund vom Fotografen als Kontrast gewählte oblonge (die Gestalt der Salome rahmende) helle Wandbespannung in das für ihn eher unübliche schmale Bildformat. Ob Gustav Klimt die Fotografie direkt von Stuck, von der österreichischen



Gustav Klimt
Litzbergkeller, 1915/16
 Privatbesitz



Litzbergkeller, 1908
 Bildpostkarte von Gustav Klimt
 an seine Mutter Anna
 Privatbesitz

Schauspielerinnen oder, gesetzt den Fall es handelte sich um käufliche Fotopostkarten,¹⁵ anderswo erworben hat, kann gegenwärtig noch nicht hinreichend beantwortet werden.¹⁶

Landschaftsgemälde

Es ist inzwischen hinlänglich nachgewiesen, dass Gustav Klimt zeitgenössische Fotografien und in Form von Postkarten reproduzierte Landschaftsaufnahmen benutzte, um seine am Attersee begonnenen und dort meist nicht vollständig fertiggestellten Landschaftsbilder in seinem Wiener Atelier zu vollenden.¹⁷ Ein sehr gutes Beispiel dafür ist eines der wenigen Auftragswerke, das Gemälde *Litzbergkeller* (Abb. oben links), das Klimt nach einer Abbildung der beliebten Jausenstation auf einer Korrespondenzkarte (Abb. oben rechts) in seinem Wiener Atelier fertigstellte. Ähnlich wie die Mattscheibe eines Fotoapparats, die zumindest damals noch einen tiefenräumlich unveränderbaren Naturausschnitt wiedergab, arbeitete der von Klimt verwendete Motivsucher aus Karton. 1903 beschrieb Klimt in einem Brief an seine damalige Geliebte Marie Zimmermann den erwähnten Sucher und illustrierte das Schreiben mit einer kleinen Skizze: „[...] habe am frühen Morgen, am Tage und Abend, mit meinem Sucher, das ist ein in Pappendeckel geschnittenes Loch, nach Motiven für meine zu malenden Landschaften gesucht und vieles, wenn man will auch – nichts, gefunden.“¹⁸ Um seinem spezifischen „Natursehen“ entsprechende Bildmotive zu ermitteln, hielt Klimt den Sucher in der Hand und blickte dabei durch eine kleine quadratische Öffnung. Von vornherein war durch dieses Vorgehen ein Naturausschnitt gegeben. Je näher sich das Sucherfenster am Auge des Betrachters befindet, desto größer wird der Landschaftsausschnitt. Er erscheint umso eingengter, je weiter weg der Sucher vom Auge gehalten wird. Der Vergleich einer zeitgenössischen Fotografie aus Litzberg mit Klimts 1900 entstandenem Bild *Junge Birken* zeigt durchaus ähnliche Gestaltungsbestandteile.¹⁹ Sowohl der Blick durch den Sucher als auch der Blick auf die Mattscheibe der Kamera im Verein mit der leicht nach unten geneigten Linse ergeben im unmittelbaren Vordergrund eine verhältnismäßig starke Draufsicht, was letztlich eine der Fotografie sehr ähnliche, überzeichnete Nähe der Bildgegenstände verursacht. Besonders auffallend ist dieses optische Phänomen in Klimts Gemälden *Blühender Mohn*, *Blühende Wiese* und *Gartenlandschaft*. Lange hatte man gerade aufgrund dieser nahsichtigen Details irrtümlich angenommen, die Bilder seien vom Balkon des Bräuhauses Litzberg aus gemalt worden. Anders erscheint

die Raumlösung bei den mittels optischer Hilfen wie Opernglas und Fernrohr gemalten Landschaften. In einer Karte vom August 1915 an seine Schwester Hermine gab Klimt selbst einen Hinweis auf diese von ihm verwendeten Hilfsmittel: „Operngucker vergessen – brauche notwendig.“²⁰ Das im Sommer 1908 entstandene Gemälde *Schloss Kammer am Attersee I (Wasserschloss)* ist ein typisches Beispiel für die mittels optischer Hilfsmittel komponierten Landschaftsbilder. Nur von der Sonnenterrasse des Bootshauses der Villa Oleander in Kammerl aus war es möglich, die Landschaft und die Gebäude in dieser Konstellation zu sehen. Klimt blickte über den See auf das durch das diffuse und schattenlose Licht flächenhaft wirkende Schloss Kammer, das selbst wie ein Naturgebilde aus dem Grüngürtel zu wachsen scheint. Niemand würde ahnen, dass sich zwischen dem Schloss und dem Kirchturm von Seewalchen im Hintergrund eine Wasserfläche befindet, die eine Raamtiefe von etwa 800 Metern einnimmt. Der Grüngürtel, der das Schloss wie ein Ornamentraster umgibt, geht mit jenem des gegenüberliegenden Seeufers eine so unmittelbare Verbindung ein, dass er das natürliche Raumgefüge gleichsam aufhebt. Die durch den Sucher bedingte Sehweise unterstützt diese Tendenz der Enträumlichung. Das Fehlen oder das sehr hohe Ansetzen des Horizonts ermöglicht im Verein mit Schattenlosigkeit, Bildflächenparallelität, Silhouettenform und kleinteiliger Farbtextur ein Höchstmaß an flächenhafter Wirkung bei Aufrechterhaltung der realistisch-illusionistischen Bildauffassung.

Klimt als Fotograf

Ein Hinweis auf Gustav Klimt als Autor der im Band 19 des in Darmstadt 1906/07 herausgegebenen Magazins *Deutsche Kunst und Dekoration* reproduzierten Modeaufnahmen von Emilie Flöge in Litzlberg am Attersee ist bislang das einzige Indiz, das den Künstler auch als Fotografen ausweist. Explizit betrifft es nicht nur die zehn reproduzierten Fotografien, sondern auch noch weitere elf ca. 11 x 9 cm große Modeaufnahmen, die in einem Album der Wiener Werkstätte zusammengefasst im Nachlass von Emilie Flöge aufgefunden wurden.²¹ Ein Großteil der Fotografien weist Klimts charakteristisches Kompositionsprinzip auf, nämlich das Haupt der Dargestellten sehr nahe am oberen Bildrand zu positionieren oder dieses den Rand gelegentlich überschneiden zu lassen. Selbst die eingenommenen Posen von Emilie Flöge legen die Autorschaft von Klimt als Fotograf der Aufnahmen nahe.

Die hier nur kurz skizzierten Hinweise auf Klimts Auseinandersetzung mit der Fotografie sollen einen ersten Einblick in ein bisher vernachlässigtes Gebiet der Klimt-Forschung bieten und zugleich verdeutlichen, wie wichtig dieses Medium dem Künstler war. Die Fotografie wurde gerade im Zeitalter von Klimt einer breiten Bürgerschicht zugeführt, und Wien war ein besonders guter Nährboden für die Anwendung und Weiterentwicklung dieses damals verhältnismäßig jungen Mediums. Die noch immer im Bewusstsein vieler Rezensenten verankerten Bedenken, dem Ansehen des Künstlers zu schaden, wenn man Einblick in dessen Methode gewährt, führten

oftmals zu fehlgeleiteten Interpretationen. Es ist davon auszugehen, dass Klimt eine verhältnismäßig große Anzahl von Fotografien besaß, allerdings haben sich nur wenige Aufnahmen in seinem Nachlass erhalten.

- 1 In einem am 2. Februar 1884 verfassten Bewerbungsschreiben an Rudolf von Eitelberger schrieben die jungen Künstler diesbezüglich u. a., „[...] dass eben unser gemeinschaftliches Wirken von entschiedenem Vorteil ist, weil vermöge der größeren Schaffenskraft eine rasche Erledigung des Auftrags herbeigeführt wird und die Summe der Erfahrungen wächst“. Zitiert nach Alfred Weidinger: „Ernst Klimt – Aspekte eines kurzen Künstlerlebens“. In: Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt und die Künstler-Compagnie*, Weitra 2007, S. 90–121, Zitat S. 97.
- 2 So wurde bereits 20 Jahre nach der Erfindung der Fotografie am 22. März 1861 in Wien die Photographische Gesellschaft gegründet, die sich der technischen, kommerziellen und künstlerischen Weiterentwicklung der Fotografie widmete. Dem Engagement des Vereins ist es zu verdanken, dass 1888 die k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren gegründet wurde, die weltweit erste Institution dieser Art. Der Gründungsdirektor war kein Geringerer als Josef Maria Eder, das Zentralgestirn der österreichischen Fotogeschichte. Siehe dazu Michael Ponstingl (Hg.): *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien. 1861–1945*, Wien 2011.
- 3 Das Mitgliederverzeichnis der Photographischen Gesellschaft weist im ersten Bestandsjahr 1861 wenigstens sieben Mitglieder auf, die als Berufsbezeichnung Maler und Fotograf angaben.
- 4 Siehe u. a. Otto Schmidt, Ernst Schneider (Hg.): *Die Gestalt des Menschen und ihre Schönheit. Vorlagen zum Studium des nackten menschlichen Körpers*, Berlin 1907; Sabine Paukner: *Populäre Aktfotografie in Wien um 1900. Am Beispiel des Fotografen Otto Schmidt*, Diplomarbeit Universität Wien 2009.
- 5 *Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- und Gewerbe-Adressbuch für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Umgebung*, Bd. 1, 1892, S. 1639.
- 6 Antony Beaumont, Susanne Rode-Breyman (Hg.): *Alma Mahler-Werfel. Tagebuch-Suiten. 1898–1902*, Frankfurt am Main 2007, S. 244.
- 7 „Dreizehnte Ausstellung der Secession. Kleine Chronik, 31. Januar 1902“. In: *Neue Freie Presse*, 1. Februar 1902, S. 6.
- 8 *The Studio: Art in Photography*, Special Summer Number, London 1905.
- 9 *The Studio: Colour Photography*, Special Summer Number, London 1908.
- 10 Christian Nebehay: *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969, S. 92–94.
- 11 Einer im Nachlass von Klimt erhaltenen Fotografie verdanken wir den Hinweis auf dessen Vorlage für eine 1898 für *Ver Sacrum* gezeichnete Studie zu einem Porträt des Schauspielers Karl Blasel (*Ver Sacrum*, 1. Jg., Heft 3, März 1898, Abb. S. 21).
- 12 Siehe dazu Jo-Anne Birnie Danzker, Ulrich Pohlmann, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.): *Franz von Stuck und die Photographie. Inszenierung und Dokumentation*, München, New York 1996.
- 13 Lili Marberg spielte 1905 in Oscar Wildes Einakter *Salomé* die Titelpartie.
- 14 Eines der Gemälde befindet sich in der Galerie Neue Meister in Dresden, ein weiteres in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München, während das überlieferte dritte Bild seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen gilt.
- 15 Das Format der Fotografien mit 13,4 x 9 cm spricht für die damals üblichen Fotopostkarten. Obwohl der Hintergrund an die Ausstattung seiner Villa in München denken lässt, sind diese schließlich doch nicht diesbezüglich zu verorten.
- 16 Siehe dazu Alfred Weidinger: „Gustav Klimt – Giuditte e Salomé“. In: *Gustav Klimt nel segno di Hoffmann e della Secessione*, Mailand 2012.
- 17 Zu den Landschaftsgemälden von Gustav Klimt und zum Einfluss der Fotografie siehe Alfred Weidinger: *Neues zu den Landschaftsbildern Gustav Klimts*, Diplomarbeit Universität Salzburg 1992; Alfred Weidinger: „Man begriff nicht dass etwas Grau und Grün Seidenäpfel heißen kann“. In: Ders. (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes*, München, Berlin, London, New York 2007, S. 140–173.
- 18 Brief von Gustav Klimt an Marie Zimmermann, 1903. Zitiert nach Alfred Weidinger: „Wasserrosen am See. Über Gustav Klimts Atterseelandschaften“. In: Erich Bernard, Judith Eiblmayr, Barbara Rosenberger-Bernard, Elisabeth Zimmermann (Hg.), *Der Attersee. Die Kultur der Sommerfrische*, Wien 2008, S. 208–221, 215.
- 19 Weidinger 1992.
- 20 Korrespondenzkarte von Gustav Klimt an seine Schwester Hermine, 1915. Zitiert nach Alfred Weidinger: „Gustav und Emilie. Bekanntschaft und Aufenthalte am Attersee“. In: Vereinigung Secession LXXXVIII (Hg.), *Inselräume. Teschner, Klimt und Flöge am Attersee*, Seewalchen 1988, S. 5–27, Zitat S. 26.
- 21 Siehe dazu *Gustav Klimt & Emilie Flöge: Artist & Muse. Property from the Estate of Emilie Flöge*, Sotheby's London, 6. Oktober 1999, Lot 11, S. 20–23.



1
 Moriz Nähr
 Geburtshaus von Gustav Klimt in der Linzer Straße 254 in Wien, 1918
 Negativ
 ÖNB/Wien, Inv. Nr. 94.879 E

Die Wohnung der Familie von Ernst Klimt sen. (1834–1892) befand sich rechts vom großen Eingangstor. Das Gebäude, an dem später eine Gedenktafel an den Geburtsort von Gustav Klimt erinnerte, wurde 1966/67 abgerissen. Die Aufnahme entstand nach dem Tod von Gustav Klimt im Jahr 1918. Moriz Nähr hatte damals sowohl Klimts letztes Atelier in der Feldmühlgasse (Nr. 243) als auch dessen Geburtshaus (das die Familie Klimt bis 1864 bewohnte) fotografiert. Später logierte die Familie Klimt in einem Haus mit einer Gastwirtschaft in Penzing (bis 1864), ab 1867 im *Haus zum goldenen Löwen* in der Lerchenfelder Straße, noch im selben Jahr erfolgte die Übersiedlung in das *Haus zur blauen Flasche* in der Neubaugasse 51. Ab 1873 wohnten die Klimts in der Märzstraße, zwischen 1880 und 1884 in der Mariahilfer Straße und von 1893 bis 1897 in der Burggasse (Gustav Klimt ist unter dieser Adresse bereits ab 1891 nachweisbar). Schließlich fand die Familie 1898 in der Westbahnstraße eine Wohnung, in der Klimt mit seiner Mutter Anna (1836–1915) und seinen Schwestern Klara (1860–1937) und Hermine (1865–1938) bis zu seinem Lebensende residierte.



2
Studenten der Klasse von Ferdinand Laufberger an der k. k. Kunstgewerbeschule
des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, um 1880
Erste Reihe v. l. n. r.: Ferdinand Laufberger, Gustav Klimt, Ernst Klimt
Letzte Reihe links: Franz Matsch
Silbergelatine
Privatbesitz

Seine künstlerische Ausbildung erhielt Gustav Klimt gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Ernst (1864–1892) und dem Studienkollegen Franz Matsch (1861–1942) in der Kunstgewerbeschule in Wien. Nach dem Tod von Professor Ferdinand Laufberger, der die jungen Künstler mit kleineren Aufträgen unterstützt hatte, im Juli 1881 gründete das Trio – sowohl der Not als auch dem eigenen Antrieb gehorchend – mehr als eine Ateliergemeinschaft: Man bildete ein Kreativkollektiv, das repräsentative Dekorationsaufgaben prompt und zuverlässig zu erledigen versprach. Die Zusammenarbeit begann mit der Gestaltung eines Festzugs, den Hans Makart 1879 für das Kaiserpaar in Wien ausstattete. Die jungen Maler erhielten bald Dekorationsaufträge für Palais und öffentliche Bauten. Ihr gemeinsames Atelier unterhielten sie vorerst in der Stuckgasse 6, dann in der Sandwirthgasse 8 und ab 1891 in der Josefstädter Straße 21.



3
Der 28-jährige Gustav Klimt, 1890
(Repr. aus Pirchan 1942, Abb. 127)

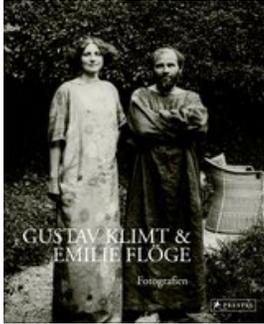


4
 Karl Schuster
 Gustav Klimt mit Gehstock und Girardihut, 1892
 Silbergelatine
 Wien Museum, Inv. Nr. 75.253/5



5
 Karl Schuster
 Gustav Klimt mit Girardihut und Gehstock, 1892
 Silbergelatine
 Privatbesitz

Mit der Gestaltung der prunkvollen Treppenhäuser des (Hof-)Burgtheaters und des k. k. Kunsthistorischen Hofmuseums gelang es den Mitgliedern der Künstler-Compagnie, sich als „Ringstraßenmaler“ zu etablieren. Die folgenden, vornehmlich vom Fotografen Karl Schuster stammenden Aufnahmen – Schuster hatte sein Fotostudio in der Josefstädter Straße 23, unmittelbar neben dem Atelier der Künstler-Compagnie – zeigen einen selbstbewussten Künstler, der sich zum Zwecke repräsentativer Porträts in unterschiedlichen Posen ablichten ließ. Gleichzeitig entstanden fotografische Bildnisse von Ernst Klimt und dem Compagnie-Kollegen Franz Matsch. Nach fast 20-jährigem Bestehen endete die Atelieregemeinschaft, Auslöser waren der Tod Ernst Klimts 1892 und anhaltende Diskussionen um die *Fakultätsbilder* für die Aula der Wiener Universität.



Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger

Gustav Klimt & Emilie Flöge

Fotografien

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 240 Seiten, 23x28

253 s/w Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-5254-1

Prestel

Erscheinungstermin: Juni 2012

Leben, Liebe, Kunst – der Fotoband über ein legendäres Künstlerpaar

Die Wiener Modeschöpferin Emilie Flöge war nicht nur Gustav Klimts langjährige Geliebte, sondern auch Muse und Modell für einige seiner schönsten Gemälde. Das Paar stand im Zentrum jenes legendären Künstlerkreises, der um die Jahrhundertwende von Wien aus die Kunst in ganz Europa beeinflusste. Zu diesem Kreis gehörten auch zahlreiche Fotografen, die die rasante Entwicklung der modernen Technik nutzten und das Leben der Künstler und Bohemiens dokumentierten. Der vom Wiener Belvedere herausgegebene Band präsentiert erstmals sämtliche Fotografien von Klimt mit Flöge und zeichnet damit nicht nur ein faszinierendes Bild vom Leben dieses Paares und seiner Zeit, sondern spürt auch dem Einfluss nach, den bildende Kunst und Fotografie wechselseitig aufeinander ausübten.