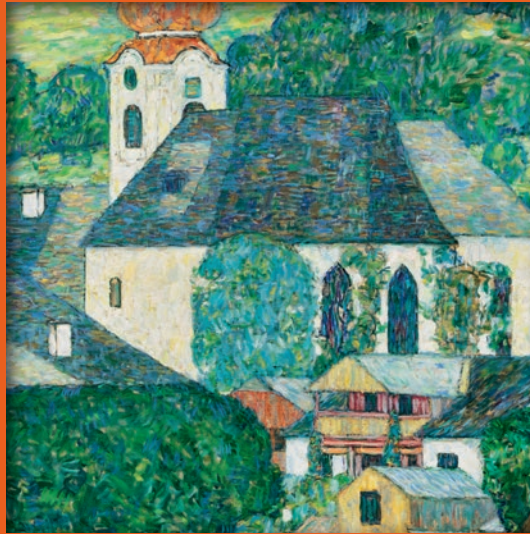


# FOCUS

HEIDIHORTENCOLLECTION



**Gustav Klimt**  
Kirche in Unterach  
am Attersee

# FOCUS

HEIDIHORTENCOLLECTION



Schriftenreihe *Focus*  
Herausgegeben von  
**Agnes Husslein-Arco**

# FOCUS



1

**Gustav Klimt**  
Kirche in Unterach  
am Attersee

Mit Beiträgen von  
**Agnes Husslein-Arco, Tobias G. Natter**  
und **Rolf H. Johannsen**

# INHALT



Friedrich Viktor Spitzer  
*Gustav Klimt*, 1905  
Lichtdruck auf Papier,  
14,3 × 13,9 cm,  
Privatbesitz

Vorwort	
<b>Agnes Husslein-Arco</b>	<b>6</b>
Das Gemälde <i>Kirche in Unterach am Attersee</i> von Gustav Klimt. Zur Biografie eines Meisterwerks	
<b>Tobias G. Natter</b>	<b>14</b>
Das Quadrat	
<b>Rolf H. Johannsen</b>	<b>42</b>
Gustav Klimt – Sommerfrische, Attersee und das Quadrat	
<b>Rolf H. Johannsen</b>	<b>66</b>
Impressum	<b>80</b>



*„Wer über mich – als Künstler, der allein beachtenswert ist – etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus zu erkennen suchen, was ich bin und was ich will.“*

Gustav Klimt

Gustav Klimt beginnt sich relativ spät mit der Landschaftsmalerei zu befassen. Nach vergleichsweise konventionellen Anfängen in den 1890er-Jahren setzt die eigentliche, intensive Beschäftigung mit dem Thema zu Beginn des neuen Jahrhunderts an. Auslöser waren mit Sicherheit die Sommerfrischen, die Klimt von 1900 bis 1916 mit seiner ehemaligen Geliebten und nachmaligen „Lebensfrau“ und Muse Emilie Flöge am Attersee verbringt. Meist ist das Paar für einige Wochen dort, zumeist August bis Anfang September. Zumindest zeitweise sind weitere Mitglieder der Familie Flöge, insbesondere Emilies Mutter, ebenfalls am See. Die ersten Jahre nehmen Klimt und Emilie Flöge Quartier im Litzlberger Brauhof. Danach logiert das Paar in der Villa Oleander in Kammer, die letzten drei Jahre schließlich im Forsthaus Weißenbach. In Sichtweite von Weißenbach, am Seeufer gegenüber, liegt Unterach.

Mit gewissem Recht lässt sich sagen, dass es der Attersee war, der Klimt zum Landschaftsmaler macht. Er genießt die Ruhe am See, meidet gesellschaftliche Veranstaltungen, ohne dabei ungesellig zu sein, wie Fotos belegen, die ihn mit Freunden auf Ruder- und Wanderpartien zeigen. Es ist ein relativ zwangloses Leben, das er und Emilie Flöge am Attersee führen – Klimt im bequemen Kaftan, Emilie Flöge in selbst entworfenen, weit geschnittenen Reformkleidern. Zu Klimts Entspannung trägt auch das Malen in der Sommerfrische bei. Hier, in der Landschaftsmalerei, ist er sein eigener Herr, sein eigener „Auftraggeber“, auch wenn er in seinen Briefen häufig über schlechtes Wetter klagt und ein guter Teil seiner Attersee-Bilder erst im Wiener Atelier vollendet wird. Seine Malutensilien hat Klimt stets dabei, sodass es fast natürlich erscheint, dass er auch Unterach im Bild festhält – selbstverständlich von der Seeseite.

*Kirche in Unterach am Attersee* zählt zu Klimts besonders bezaubernden späten Landschaften. Seine Meisterschaft zeigt sich bereits in der Malweise. Alla prima, das heißt ohne nachträgliche Korrekturen, setzt er die Farbe auf die Leinwand. Jeder Pinselstrich bleibt sichtbar, steht für sich und ist zugleich Teil des Ganzen. Zu dieser technischen Brillanz kommt Klimts

Empfinden für das Licht und die Eigenarten des Attersees, die ihn zum bedeutendsten Landschaftsmaler des österreichischen Jugendstils machen. Klimts Landschaften berühren unmittelbar. Eine fast meditative Ruhe und Gelassenheit gehen von ihnen aus und übertragen sich unmittelbar auf die Betrachtenden. Mit anderen Worten, es gelingt Klimt in *Kirche in Unterach am Attersee* „Sommer“ festzuhalten – Sommer, wie ihn sicher ein jeder schon einmal erlebt hat: die drückende Mittagshitze, unter der alles zur Ruhe kommt und sich die Schritte verlangsamen; dazu der See, in dem sich die Pfarrkirche, die Häuser und Bäume am Ufer spiegeln, schließlich die Wiesen und Hecken am Hang.

Heidi Horten erwarb Klimts *Kirche in Unterach am Attersee* relativ spät. Ihre Sammlungstätigkeit war von Beginn an auf internationale Künstler und Künstlerinnen ausgerichtet. Sie zeigte also kein großes Interesse, als ihr Klimts herausragende späte Landschaft Anfang der 2000er-Jahre angeboten wurde. 2012 ergab sich dann nochmals die Möglichkeit eines Ankaufs. Diesmal zögerte Heidi Horten nicht. *Kirche in Unterach am Attersee* wurde sogar zu einem ihrer Lieblingsbilder. Durch Heidi Hortens freigiebige Entscheidung, ihre Sammlung in eine Stiftung einzubringen und dafür ein Museum – die Heidi Horten Collection – zu errichten, hat sie Klimts einzigartige Attersee-Landschaft für Österreich „gerettet“ und sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. *Kirche in Unterach am Attersee* gehört damit zu den wenigen in Österreich verbliebenen Landschaften Klimts – der generösen philanthropischen Haltung der Stifterin zum Dank.

Dies und die jüngst erfolgte Restaurierung des Bildes durch den Gemälderestaurator Manfred Siems sind uns Anlass, dem Bild unsere erste Ausstellung im neuen *Focus*-Format zu widmen. Die Bildoberfläche war verschmutzt, der Firnis vergilbt. Hinzu kam im rechten oberen Bereich ein etwa neun Zentimeter langer verklebter Riss in der Leinwand. In einem ersten Schritt wurde die verschmutzte Oberfläche gereinigt, danach der vergilbte Firnis partiell abgenommen, desgleichen alte Kittungen und Retuschen. Anschließend wurde der Riss neu verkittet, die Leinwandstruktur neu aufgebaut und retuschiert. Abschließend erfolgte an diesen Stellen die Aufbringung eines neuen Firnis und dessen Angleichung an den alten, sodass das Bild nun in neu-altem Glanz erstrahlt.

Für die Idee zur Ausstellung gebührt mein ausdrücklicher Dank Tobias G. Natter, der *Kirche in Unterach am Attersee*

über die Grafik der Zeit in „Wien um 1900“ verortet – neben Barock und Biedermeier eine der bedeutendsten Epochen der österreichischen, speziell Wiener Kunstgeschichte. Sein profunder Beitrag im vorliegenden Katalog, eine Biografie des Bildes und seiner Besitzerinnen und Besitzer bis heute, unterstreicht nicht zuletzt die Bedeutung der Provenienzforschung für die Kunstgeschichte. Er zeigt, dass Forschung nicht langweilig und trocken sein muss, sondern über weite Strecken an die Qualität eines Krimis heranreichen kann. Spürsinn und Kombinationsgabe sind hier ebenso gefragt wie ein detailliertes Wissen der politischen, Wirtschafts- und Sozialgeschichte und nicht zuletzt der handelnden Personen, vom Erstbesitzer, dem Industriekapitän Fritz Redlich, bis hin zum Ankauf durch Heidi Horten. Rolf H. Johannsen danke ich für seine „Reise in die Sommerfrische“ an den Attersee, die er auf den Spuren Klimts und des Quadrats unternommen hat. Das Quadrat ist Klimts bevorzugtes Format für seine Landschaften, wie es überhaupt als „Leitmotiv“ der Wiener Moderne bezeichnet werden kann. Doch ist er nicht der Einzige, der es nutzt, sondern es wird von zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern ebenfalls aufgegriffen, wie die Auswahl an Werken der Heidi Horten Collection von Josef Albers bis Sylvie Fleury zeigt, die Tobias G. Natter und Rolf H. Johannsen für die Schau rund um Klimt und das Quadrat getroffen haben. Mein weiterer und ganz besonderer Dank gilt den Leihgebern – an dieser Stelle auch nochmals Tobias G. Natter für die Vermittlung –, die uns die wunderbaren Arbeiten von Hugo Henneberg, Broncia Koller-Pinell, Carl Moll und Emil Pirchan für die Ausstellung zur Verfügung gestellt haben.

Mit vorliegendem Buch startet die Heidi Horten Collection ihre Reihe an *Focus*-Publikationen, in denen herausragende Werke und Werkgruppen der Sammlung in kleineren, konzentrierten Präsentationen in loser Folge dem Publikum vorgestellt werden. Wie im Fall von Klimts *Kirche in Unterach am Attersee* können sie dabei um Leihgaben ergänzt werden, die das jeweilige Werk in einen ganz eigenen, mitunter überraschenden Dialog mit Arbeiten anderer, auch zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler stellt. So wird vermeintlich Altbekanntes aus seiner Nische geholt, wird in ungewohnte, spannende Kontexte gesetzt, öffnet sich der Gegenwart und zeigt seine Aktualität bis heute.



Höllengebirge

Salzberg  
1604

Madlschneid 1004  
Gartenzink 1556

Leonskogel 1743

Schalberg 1780

Hochg. 1074

Mondsee

Weissenbach

Burgau

Loser

Unt. Ach

Steinbach

Alexenau

Weyeregg

Attersee

Nussdorf

St. Georgen

Attersee

Buchberg

Illing

Kammer

Insel

Litzelberg

Seewalchen



11. Sept. 1909  
 &  
 Rüste gut  
~~ein~~ ein fahrts  
 ein wasser  
 in Wien  
 zugrunde geht  
 Klimt

Gustav Klimt und Emilie Flöge  
 im Ruderboot am Attersee, 1909  
 (von Klimt eigenhändig beschriftet,  
 datiert „11. September 1909“ und  
 signiert), Fotografie, 13,7 x 8,7 cm,  
 Privatbesitz



# Das Gemälde *Kirche in Unterach am Attersee* von Gustav Klimt. Zur Biografie eines Meisterwerks **Tobias G. Natter**



Die Ausstellung in der Heidi Horten Collection präsentiert mit dem Gemälde *Kirche in Unterach am Attersee* ein Werk von Gustav Klimt, das in den letzten zwanzig Jahren nur selten zu sehen war. Das quadratische Bild gehört zu den schönsten Landschaften im Spätwerk des Malers. Neben der herausragenden künstlerischen Qualität fesselt aber auch seine Biografie. Sie erzählt von den Entstehungsumständen des großformatigen Werkes und berichtet von zahlreichen Ausstellungenbeteiligungen, die besonders für die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg von der Standardliteratur oft übersehen wurden. Die hier erstmals rekonstruierte Provenienz des Gemäldes liest sich wie ein Krimi, auch wenn Lücken bleiben. Vor allem aber spiegeln sich darin Geschichte und Kultur des österreichischen 20. und 21. Jahrhunderts so exemplarisch wider wie in kaum einem anderen Landschaftsgemälde.

## **Zur Entstehung**

Als Egon Schiele um 1915/16 von einem Besuch in Klimts Atelier (**Abb. 1**), das nicht weit von Schloss Schönbrunn lag, zurückkehrte, berichtete er von „einer großen Anzahl der besten Landschaften vom Atter- und Gardasee, welche Wien noch nicht kennt“.<sup>1</sup> Möglicherweise war unter den neuen Landschaften auch die *Kirche in Unterach am Attersee*. Gleichwohl kann von einer „großen Anzahl“ an Landschaftsbildern nur mit Abstrichen die Rede sein. Am Beginn seiner Karriere hatte Klimt für sich mit dem Versprechen Werbung gemacht, Malarbeiten rasch zu erledigen. Doch Elan und jugendliche Unbekümmertheit schwanden rasch und verkehrten sich bald ins Gegenteil: Klimt wurde mit zunehmendem Alter an der Staffelei zu einem ungewöhnlich bedächtigen und notorisch zögerlich arbeitenden Maler.

Das besonnene Herantasten an die gestalterische Form gilt auch für seine Landschaftsbilder, deren Motive er beginnend ab 1898/99 vor allem während der Sommeraufenthalte im Salzkammergut fand. Im August 1900 berichtete Klimt, am Attersee weilend, hochmotiviert von „sechs Bildern“, die „mit Ach und Krach fertig werden“.<sup>2</sup> Im Jahr darauf ließ der Maler sogar wissen: „Vier Landschaften habe ich bislang angefangen die fünfte gedenke ich morgen zu beginnen – fertig ist keine – 6–7 Stück hoffe ich nach Wien mitzubringen – obwol [sic!] ich in circa 14 Tagen bereits an die Heimreise denken muß – es eilt die Zeit [...]“.<sup>3</sup>

Demnach entstanden allein in diesen zwei Jahren fast ein Dutzend Landschaftsbilder. Und trotzdem existierten in Summe bis zum Tod des Malers kaum fünfzig Landschaftsbilder. Wenngleich diese Landschaftsdarstellungen heute dank der millionenfachen Vermarktung zu Klimts bekanntesten und beliebtesten Werken zählen, täuscht ihre Popularität darüber hinweg, wie gering ihre Anzahl im Verhältnis zum Gesamtwerk ist.<sup>4</sup>

Im Verhältnis von zwölf Gemälden in zwei Lebensjahren zu rund fünfzig in den zwanzig Schaffensjahren des Malers deutet sich eine Unverhältnismäßigkeit an, die bislang noch nicht explizit thematisiert wurde. Sie führt aber auch zu Fragen, auf die wir bislang nicht immer eine Antwort finden. Wo Klimts Landschaften entstanden, scheint fraglos zu beantworten zu sein, nämlich vor Ort, im Salzkammergut und meist am Attersee. Die beiden eben zitierten Briefe, die Klimt von der Sommerfrische nach Wien schickte, lesen sich wie eine Bestätigung.

Was aber meinte Klimt (**Abb. 2**) mit „fertig ist keine“? Welcher Teil entstand wirklich vor Ort, was war bei der Abreise unfertig und woran malte er nach der Rückkehr im Wiener Atelier? Bei der *Kirche in Unterach am Attersee* ergeben sich Fragen wie diese schon allein wegen des Bildformats. Bereits ein kurzer Rückblick zeigt: Zu Beginn seiner Landschaftsmalerei setzte Klimt auf handliche Kleinformate. Anfänglich sind es Formate von 80 × 40 Zentimetern, ab 1900 das charakteristische Quadrat, zunächst 80 × 80 Zentimeter und rasch 90 × 90 Zentimeter. Solche Bildformate mögen ihre Fertigstellung tatsächlich vor Ort in der Natur erlebt haben. Aber wie sehr änderte sich der Malvorgang, als Klimt ab 1902/03 auf Großformate von 100 × 100 umschwenkte, und erst recht bei 110 × 110 Zentimetern wie beim Gemälde *Kirche in Unterach am Attersee*?

Sicher ist nur, dass die Handhabung von derart großen Leinwandflächen in der freien Natur schnell problematisch werden kann. Angefangen beim Transport, und mehr noch mit Blick auf die wechselhaften Wetterverhältnisse, wegen des Windes und der Regenfälle im Salzkammergut, die Klimts Arbeit wiederholt „verpatzten“. Erhard Stöbe, dem ehemaligen Chefrestaurator der Österreichischen Galerie in Wien, der die Klimt-Landschaftsgemälde in der Sammlung des Museums untersuchte, verdanken wir die interessante Beobachtung: „Die Landschaften, die angeblich im Freien vor dem Motiv gemalt wurden, tragen keine Spuren der Natur in ihrer Malfarbe“.

Daraus folgte er, dass die „Oberfläche, die heute zu sehen ist, [...] also im Atelier entstanden sein“ müsse.<sup>5</sup>

Auch diese Beobachtung decouviert die Vorstellung, dass ein Gemälde wie *Kirche in Unterach am Attersee* direkt vor dem Motiv entstanden und fertiggestellt wurde, als Klischee. Nach herrschender Meinung wird das Bild auf „1915/16“ datiert.<sup>6</sup> Dabei zeigt schon die Datierung, dass im Grunde offenbleibt, ob Klimt das Gemälde im Sommer 1915 malte oder doch erst 1916 – oder es vielleicht im Sommer 1915 begann und erst 1916 in Wien vollendete.

Solche rein akademisch anmutenden Datierungsfragen konfrontieren uns mit einem großen weißen Fleck auf der Klimt-Landkarte. Klimt war ein begnadeter Zeichner und schuf als solcher Tausende Zeichnungen auf Papier in Kohle oder Bleistift, die in Sammlungen weltweit als kostbare Schätze gehütet werden. Ihr Thema ist ausschließlich der Mensch. Was aber ist mit den Landschaften? Für diesen Bereich existiert eigenartigerweise nichts, das auch nur annähernd mit der Fülle an Vorarbeiten für Allegorien und Porträts direkt vergleichbar wäre. In einem Brief schrieb Klimt im August 1901 zwar, dass er „zur Erholung [...] einige landschaftliche Studien malen“ wolle.<sup>7</sup> Was er damit jedoch meinte, bleibt Interpretationssache.

Technisch gesehen ist die *Kirche in Unterach am Attersee* das Ergebnis einer klassischen Alla-prima-Malerei. Eine Malerei also, die bei einem Köhler – und Klimt war ganz sicher ein solcher – in eigentlich kurzer Zeit entsteht. Klimts Farbauftrag wirkt spontan, der Malduktus strebt zügig das fertige Bild an. Es ist eine Malerei, die vom Maler verlangt, die einzelnen Elemente – Farbton, Position, Größe, Form, Modellierung, Licht und Schatten – im selben Augenblick zu bedenken. Hinzu kommen eine faszinierende Souveränität und Freiheit, im Ganzen und besonders in den Details, wie bei dem Kirchenfenster (**Abb. 3**). Was die Komposition angeht, scheint es selbst für einen Meister wie Klimt schier undenkbar, eine derart austarierte Bildordnung wie im Fall der *Kirche in Unterach am Attersee* ganz ohne Vorstudien zu bewältigen. Dazu ist der Bildaufbau, der einen realen Naturausschnitt (**Abb. 4**) unter den Bedingungen der Wiener Stilkunst in eine hochartifizielle Ordnung umsetzt, viel zu komplex.

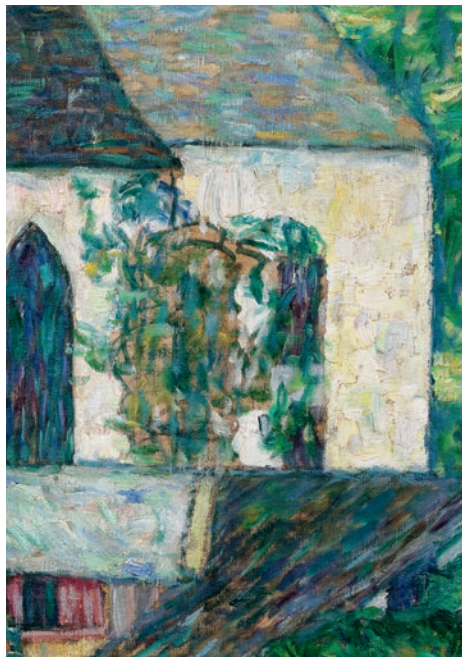
Marie José Liechtenstein war es, die sich 1955 erstmals ausführlich mit dem Bildaufbau der *Kirche in Unterach am Attersee* auseinandersetzte und die verschachtelte Anordnung der Häuser beschrieb: „Der große Gasthof, Bootshäuser und die



**Abb. 1** Moritz Nähr, *Der Empfangsraum im Atelier von Gustav Klimt in der Feldmühlgasse 11, Wien XIII, 1918*, Fotografie, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv



**Abb. 2** Gustav Klimt mit Emilie und Helene Flöge auf einem Bootssteg am Attersee, 1906, Fotografie



**Abb. 3** Gustav Klimt, *Kirche in Unterach am Attersee*, Detailfoto, Heidi Horten Collection



**Abb. 4** *Unterach am Attersee*, um 1960, Fotografie, Natter Fine Arts, Wien

Kirche sind an dem Steilufer zusammengedrängt. [...] Parallel zum Bildrand verlaufen die Uferlinie, die Firstlinie [...] und die waagrechten Konturen.“<sup>8</sup> Sie analysierte die zahlreichen Einzelmotive, die in der Natur schräg zueinander stehen, die Klimt jedoch in strenger Vorderansicht wiedergibt, die Verzahnung der einzelnen kubistischen Blöcke, wie der Maler raumperspektivische Einzelheiten verschleiert, räumliches Hintereinander gemäß der Wiener Stil- und Flächenkunst amalgamiert, wie Licht- und Schattenzonen sich verselbstständigen.

Wenn Klimts Komposition und die raffinierte Bildordnung also nach vorbereitenden Studien und Skizzen verlangen, wieso kennt die Klimt-Forschung dann diese Vorarbeiten nicht? In welchem Umfang gab es sie, und wo sind sie geblieben? Waren sie vielleicht in den Skizzenbüchern enthalten, die der Maler ständig bei sich trug? Das könnte jedenfalls erklären, warum so gut wie nichts von diesen Studien die Zeit überdauert hat, da die Skizzenbücher, von wenigen Ausnahmen abgesehen, angeblich 1945 bei der Bombardierung der Wohnung von Klimts Lebensgefährtin Emilie Flöge untergegangen sind. Die *Kirche in Unterach am Attersee* ist also auch eine Einladung, sich noch einmal eingehender mit Fragen wie diesen zu beschäftigen.

#### **Die Ausstellungspremiere:**

##### **1917 unterwegs in politischer Mission**

Wenn wir zu den Anfängen der *Kirche in Unterach am Attersee* zurückkehren, dann spielt das Jahr 1917 eine große Rolle. Die Ausstellungsgeschichte des Gemäldes begann nämlich, anders als in den Klimt-Werkverzeichnissen dargestellt, nicht mit dem Jahr 1937,<sup>9</sup> sondern zwanzig Jahre früher, als das Gemälde für eine Ausstellung nach Schweden reiste.

Die Ausstellungsbeteiligung 1917 wurde lange übersehen, aber nicht deshalb, weil Schweden außerhalb des gängigen Radius der Klimt-Forschung liegt, sondern primär, weil der Ausstellungskatalog bei den damals ausgestellten vier Klimt-Landschaftsgemälden nur zusammenfassend von „Landskap I–IV“<sup>10</sup> sprach. So war es erst Elizabeth Clegg, die 2012 anhand historischer Archivfotos der Ausstellungsräume nachweisen konnte, dass eines der vier Landschaftsbilder die *Kirche in Unterach am Attersee* war.<sup>11</sup>

Der Zeitpunkt 1917, drei Jahre nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs, ist bemerkenswert. Denn Initiator der Ausstellung war das k.u.k. Kriegspressequartier. Es war kurz nach

Kriegsbeginn als Abteilung des Armeeeoberkommandos zur Koordination aller Presseinformationen und Propagandatätigkeiten eingerichtet worden. Ab 1915 erkannte es die Bedeutung, künstlerische Veranstaltungen im neutralen Ausland anzuregen, so auch die *Österrikiska Konstutställningen 1917* in der Liljevalchs Konsthall in Stockholm mit einer anschließenden zweiten Station in Norwegen.

Als Ausstellungskurator wurde Josef Hoffmann gewonnen, der mit Klimt diesbezüglich Kontakt aufnahm.<sup>12</sup> Am 8. August 1917 schrieb Klimt seinem Neffen von seiner Kur in Bad Gastein: „Muß auf einige Tage nach Wien um dort zu arbeiten für eine schwedische Ausstellung.“<sup>13</sup>

Klimt sollte in der Schau laut Mitteilung des Ausstellungskurators Josef Hoffmann möglichst mit zwölf Werken vertreten sein.<sup>14</sup> Doch woher nehmen? In gedrückter Stimmung notierte Klimt: „Aus Privatbesitz schwer zu haben“ – es war Sommer, es war Krieg, die Ausstellung sollte im Ausland stattfinden; und weiter: „Ich selbst [habe] nur 5 Bilder höchstens 6“.<sup>15</sup> Letztlich aber kamen dann doch neun von den insgesamt dreizehn ausgestellten Gemälden des Malers von Klimt persönlich, darunter die *Kirche in Unterach am Attersee*.<sup>16</sup>

Als die Ausstellung anschließend in Teilen weiter nach Oslo reiste, wo sie als *Østrigsk Kunstudstilling* von Dezember 1917 bis Januar 1918 präsentiert wurde, waren von den ursprünglich vier Klimt-Landschaftsbildern nur noch zwei mit von der Partie. Ob auch die *Kirche in Unterach am Attersee* dabei war oder das Gemälde von Stockholm direkt nach Wien zurückgegangen war, muss offenbleiben.<sup>17</sup>

### Der Erstbesitzer Fritz Redlich

Leihgeber der *Kirche in Unterach am Attersee* für Stockholm war offensichtlich Gustav Klimt selbst. Von ihm stammte der Großteil der Ölgemälde, und wenn sie aus anderen Privatsammlungen kamen, dann war dies im Katalog eigens vermerkt. Der Kunsthistoriker Johannes Dobai, der damals noch mit wichtigen Zeitzeugen sprechen konnte, legte in seiner Klimt-Dissertation von 1958 eine folgenreiche Spur zum weiteren Verbleib der *Kirche in Unterach am Attersee* und zum Erstbesitzer, indem er diesen als „Fritz Redlich, Wien“ identifizierte.<sup>18</sup>

In welchem Jahr Fritz (Friedrich) Redlich *Kirche in Unterach am Attersee* erwarb, ist nicht bekannt. Der Kauf kann aber frühestens während der Ausstellung in Stockholm Ende

1917 erfolgt sein und vor dem 21. November 1921, als Fritz Redlich im Alter von 53 Jahren verstarb. Die Identifizierung von Fritz Redlich als Erstbesitzer durch Dobai 1958 erhält durch einen kürzlich bekannt gewordenen Brief zusätzliches Gewicht. In diesem Schriftstück von 1954, auf das ich in noch ausführlicher eingehen werde, nannte Fritz Redlichs Tochter Elisabeth ihren verstorbenen Vater ebenfalls als Besitzer.

Die von Johannes Dobai ins Spiel gebrachte Eigentümerschaft von Fritz Redlich erscheint auch deswegen plausibel, weil Redlich ein Klimt-Sammler war, was aus einem Briefwechsel zwischen seinem Bruder Joseph Redlich (1869–1936) und dem Schriftsteller Hermann Bahr (1863–1934) hervorgeht: In einem Brief von 1918 schätzte sich Joseph Redlich glücklich, dass er im Haus seines Bruders und seiner Schwester „immer wieder einige wunderschöne Bilder Klimts sehen“ könne.<sup>19</sup>

Fritz Redlich war ein bedeutender Wirtschaftskapitän (Abb. 5). Er ist einer jener typischen Repräsentanten des jüdisch-assimilierten Großbürgertums, das den Werdegang von Gustav Klimt ebenso mitprägte wie das Mäzenatentum der Zeit und die Entwicklung der modernen Kunst. Vor allem in der Musikgeschichte ist sein freundschaftliches Verhältnis zu Gustav Mahler bekannt. Redlich wurde am 18. Juli 1868 in Göding [Hodonín]/Mähren geboren.<sup>20</sup> Von seinem Vater, der einst als Gastwirt mit dem Erwerb der Gödinger Mühle den Grundstein des Vermögens gelegt hatte, erbte er mit 28 Jahren große Ziegelwerke. Selbst engagierte er sich besonders in der Zuckerindustrie und war maßgeblich beteiligt an der Gründung der Gödinger Zuckerfabriksgesellschaft AG 1910, deren Miteigentümer und Präsident er war. In dieser Funktion wurde Redlich zu einer vielbeachteten Figur in einer der Schlüsselindustrien der späten Habsburgermonarchie. Er engagierte sich aber auch politisch und hatte von 1913 bis 1918 das Bürgermeisteramt von Göding inne, womit er der letzte deutschstämmige Gemeindevorsteher seiner Heimatstadt war. Gödings Entwicklung zur Industriestadt konnte er wesentlich prägen, wenn auch Konflikte mit der Arbeiterschaft nicht ausblieben.

Zugang zur Wiener Gesellschaft erhielt Redlich namentlich durch seine Eheschließung 1897 mit Emilie von Taussig (1876–1962), der Tochter des Gouverneurs der Österreichischen Boden-Credit-Anstalt, einer der reichsten Männer der Monarchie. Acht Jahre später erwarb Redlich 1905 als Wiener Wohnsitz das Palais Vrints zu Falkenstein in der Argentinierstraße 14 (Abb. 6).

Mutmaßlich hing hier wohl auch Klimts *Kirche in Unterach am Attersee*, und eher nicht in Göding. Mit dem noblen Stadtpalais residierte die Familie Redlich fast vis-à-vis vom Palais Wittgenstein und kaum zweihundert Meter entfernt von der Wohnung der Klimt-Sammler Hermine und Moritz Gallia in der Wohllebengasse 4.

Gustav Klimt und Fritz Redlich dürften spätestens zu jener Zeit aufeinandergetroffen sein. Belegt ist eine gemeinsame Anwesenheit bei der Vernissage der Goya-Ausstellung 1908 im Wiener Kunstsalon H. O. Miethke, der Klimt exklusiv vertrat.<sup>21</sup> Zu seinen engen beruflichen Kontakten zählte der Ehemann von Adele Bloch-Bauer, Ferdinand, der wie Fritz Redlich eine Schlüsselrolle in der Zuckerindustrie einnahm und Redlich nach dessen Tod 1921 als Präsident der Zuckerfabriksgesellschaft unmittelbar nachfolgen sollte.

Gestützt auf die wenigen heute bekannten Quellen bleibt unklar, welche Klimt-Gemälde Fritz Redlich noch besaß und was mit den „wunderschönen Bildern“ geschah, nachdem er am 15. November 1921 gestorben war.

Die Rekonstruktion der Kunstsammlung<sup>22</sup> bleibt also vorerst ein Desiderat, ebenso wie die noch nicht abschließend zu klärende Frage, ob Fritz' Bruder Joseph Redlich tatsächlich irgendwann ebenfalls Eigentümer der *Kirche in Unterach am Attersee* war, wie es in den drei Klimt-Werkverzeichnissen dargestellt wird, ohne dass dafür Belege genannt werden.<sup>23</sup>

Joseph Redlich wurde am 18. Juni 1869 wie sein Bruder in Göding geboren. Anders als dieser schlug er eine juristische Laufbahn ein und habilitierte sich 1901 in Staats- und Verwaltungsrecht. Ab 1907 lehrte er als Professor zunächst an der Universität Wien, ab 1908 bis 1918 an der Technischen Hochschule Wien, und errang vor allem mit Standardwerken zum englischen Parlamentarismus und zum britischen Kommunalrecht international großes Ansehen. Der breiten Öffentlichkeit in Wien hingegen wurde er vor allem als Politiker bekannt: als Reichsratsabgeordneter, kurzzeitig österreichisch-ungarischer und Jahre später noch einmal als österreichischer Finanzminister.<sup>24</sup>

Folgt man den Angaben in den Klimt-Werkverzeichnissen, so wäre Joseph Redlich der Erstbesitzer gewesen, also noch vor seinem bereits 1921 verstorbenen Bruder Fritz. Doch nach heutigem Kenntnisstand halte ich das für ausgeschlossen und beziehe mich noch einmal auf den bereits zitierten Brief Joseph Redlichs.

Redlich schrieb am 11. Februar 1918, unmittelbar unter dem Eindruck des einige Tage zuvor, am 6. Februar, verstorbenen Malers: „Ich habe Klimt sehr wenig gekannt, habe mit ihm nur zwei- oder dreimal gesprochen: aber solange ich lebe, werde ich seinen wundervollen Kopf nicht vergessen und nie werde ich den Eindruck verlieren, den mir seine ‚Medizin‘ gemacht hat. An Klimts Bildern habe ich erst verstehen gelernt, was für Menschen unserer Zeit Kunst ist: und ich bin glücklich, daß ich im Hause meines Bruders und meiner Schwester immer wieder einige wunderschöne Bilder Klimts sehen kann“.<sup>25</sup>

Aus dem Brief geht explizit hervor, dass er Klimt selbst kaum kannte, und insbesondere verwies Joseph Redlich auf die Klimt-Gemälde bei seinen Geschwistern. Mit Sicherheit hätte er auch Werke in seinem Besitz erwähnt, wenn er denn damals solche besessen hätte.

#### **Die Secessionsausstellung 1928 und Stephan Gotthilf**

1928 war die *Kirche in Unterach am Attersee* in der großen Klimt-Ausstellung der Wiener Secession zu sehen. Die prominente Veranstaltung stand sogar unter dem Ehrenschutz des Wiener Bürgermeisters Karl Seitz und wurde zu einer wichtigen Station in der Biografie des Gemäldes, das in der Ausstellung als „Kirche am Attersee“ betitelt war.<sup>26</sup> Aber auch für Klimt selbst entpuppte sich die Schau als ein wichtiger Gradmesser für den Stellenwert des Malers zehn Jahr nach seinem Tod.

Die goldenen Zeiten der Wiener Secession waren damals längst Vergangenheit. Der Jugendstil erschien vielen als veraltet, an seiner statt dominierten jetzt Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Im Katalogvorwort hieß es dazu: „Wenn wir heute und gestern aneinander messen, so sehen wir, wie arm wir damals waren, und – wie reich – durch Klimt; zugleich aber sehen wir, um wie vieles reicher die heutige Malergeneration ist, und doch – wie arm – ohne Klimt. Es fehlt der, der unsere Liebe hat, es fehlt ein Gustav Klimt.“<sup>27</sup>

Über den Leihgeber oder die Leihgeberin der *Kirche in Unterach am Attersee* 1928 können wir derzeit nur spekulieren. Der Katalog gab als Nachweis nur „Privatbesitz“ an, und die Akten im Secessions-Archiv, die Auskunft geben könnten, sind heute nicht mehr greifbar.<sup>28</sup>

Aber drei Jahre später lüftet sich der Vorhang etwas, indem 1931 mit „Stephan Gotthilf“ erstmals in einer zeitgenössischen

Quelle ein Eigentümername auftaucht. Bei der Quelle, die Stephan Gotthilf als Eigentümer des Gemäldes *Kirche in Unterach am Attersee* nannte, handelt es sich um die 1931 von der Österreichischen Staatsdruckerei publizierte Mappe *Gustav Klimt. Eine Nachlese*. Die heute bei Sammler:innen sehr gesuchte Mappe gilt als eine der schönsten und aufwendigsten Klimt-Publikationen, die je veröffentlicht wurde. Sie umfasst dreißig Tafeln nach Klimt-Gemälden, darunter als Tafel Nr. 29 die *Kirche in Unterach am Attersee*, wobei das Bild irrtümlich unter dem Titel „Kirche am Wolfgangsee“ geführt wird (Abb. 7).

Biografische Eckdaten zu dem 1894 geborenen Stephan Eduard Gotthilf (de Miskolcz) finden sich rasch, immerhin war er der Sohn des vielbeschäftigten Wiener Architekten und Bauunternehmers Ernst Donath Gotthilf (de Miskolcz).<sup>29</sup> Beruflich stieg der Sohn in das österreichische Finanz- und Versicherungswesen ein und erschien 1920 als Prokurist der Wiener Kommerzbank.<sup>30</sup> Ab 1922 war er einer der Direktoren der Allgemeinen Verkehrsbank,<sup>31</sup> erhielt 1928 weitgehende Vertretungsvollmachten bei der Allgemeinen Oesterreichischen Bodenkreditanstalt<sup>32</sup> und 1930 die Kollektivprokura bei der Wiener Riunione Adriatica di Sicurtà.<sup>33</sup> 1924 trat er mit Elisabeth Redlich vor den Traualtar; er war bereits 1913 und sie 1921 aus der jüdischen Kultusgemeinde ausgetreten, um sich christlich taufen zu lassen.<sup>34</sup> Für die weitere Besitzergeschichte der *Kirche in Unterach am Attersee* besonders wichtig ist, dass Elisabeth die Tochter des drei Jahre zuvor verstorbenen Fritz Redlich war, dem wahrscheinlichen Erstbesitzer des Gemäldes.

Wenn wir an dieser Stelle zu den Angaben in den Klimt-Werkverzeichnissen zurückkehren, so wäre das Gemälde *Die Kirche in Unterach am Attersee* über die Brüder Fritz und Joseph Redlich spätestens 1931 an Stephan Gotthilf gelangt. Eine solche Besitzerkette ist zwar nicht ausgeschlossen, doch viel wahrscheinlicher erscheint mir die Annahme, dass nicht der Schwiegersohn Stephan Gotthilf 1931 Eigentümer war, sondern seine Gattin Elisabeth, die Tochter des vermutlichen Erstbesitzers Fritz Redlich. Im Detail muss dieser Punkt jedoch mangels Quellen einstweilen offenbleiben.

Gerade deswegen ist es umso entscheidender darauf hinzuweisen, dass die Nennung von Stephan Gotthilf als Eigentümer nur von kurzer Dauer war. Zwar wurde er nach der erstmaligen Nennung 1931 noch in einer weiteren Quellen 1946 und dann noch einmal 1952 als Bildeigentümer geführt, doch das lässt

sich unschwer als irrelevant aufklären. Die Nennung Gotthilfs 1946 erfolgte in einer nur scheinbar neuen Klimt-Mappe, die faktisch nichts anderes darstellte als die Restauflage der Mappe von 1931.<sup>35</sup> Auch die Eigentümergebung bei Emil Pirchan 1956 ist substanzlos, da Pirchan sich in seiner Klimt-Monografie offenkundig auf die Angaben der Mappen des Künstlers von 1931 und 1946 stützte.<sup>36</sup>

#### **Neuerlich im Dienst der Kulturpolitik – Werbung für ein unabhängiges Österreich**

Mag Stephan Gotthilf im Jahr 1931 vielleicht in eigenem Namen, vielleicht aber auch nur als Vertreter seiner Gattin nach außen als Eigentümer dokumentiert sein, ab 1937 trat Elisabeth Gotthilf zweifelsfrei selbst als Eigentümerin in Erscheinung. Im Jahr 1937 war Klimts *Kirche in Unterach am Attersee* – wie schon zwanzig Jahre zuvor, 1917 in Stockholm – erneut in kulturpolitischer Mission für Österreich unterwegs. Im Frühjahr 1937 wurde das Gemälde in der *Exposition d'Art Autrichien* im Pariser Musée du Jeu de Paume in den Tuileries ausgestellt. Als Leihgeberin firmierte Elisabeth Gotthilf, Ehefrau von Stephan Gotthilf und Tochter des Erstbesitzers Fritz Redlich, die im Katalog als „Vienne, Coll. Mme Gotthilf“ gelistet wurde.<sup>37</sup>

Unter welchen Umständen und wann Elisabeth Gotthilf in den Besitz des Werkes kam – gut denkbar etwa im Erbgang –, lässt sich nach heutigem Kenntnisstand nicht belegen.<sup>38</sup> Zwei Dokumente sind in diesem Zusammenhang allerdings von besonderer Bedeutung: Zum einen hielt Elisabeth Gotthilf in dem bereits genannten Schreiben aus dem Jahr 1954 fest: „Das Bild stammt aus der Sammlung meines Vaters Dr. Fritz Redlich“.<sup>39</sup> Zum anderen existiert eine Empfangsbestätigung von Elisabeth Gotthilf, aus der sich ihre Eigentümerschaft bereits für das Jahr 1928 andeutet (Abb. 8). Am 30. August 1928 quittierte sie eigenhändig, dass sie „1 Bild von Gustav Klimt“ nach Ende der Klimt-Gedächtnisausstellung in der Wiener Secession „in tadellosem Zustand übernommen“ habe.<sup>40</sup> Nach Abgleich der damals ausgestellten Werke kann es sich dabei mit allergrößter Wahrscheinlichkeit nur um die *Kirche in Unterach am Attersee* gehandelt haben. Damit wäre die Nennung ihres Ehemannes Stephan Gotthilf als Eigentümer 1931 auch in Hinblick auf dieses Dokument äußerst zweifelhaft.

Die Ausstellung in Paris war höchst ungewöhnlich: Zu sehen war eine atemberaubende Zusammenschau von



**Abb. 5** Atelier d'Ora Benda, Wien, Dr. Fritz (Friedrich) Redlich, um 1920, Fotografie, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv



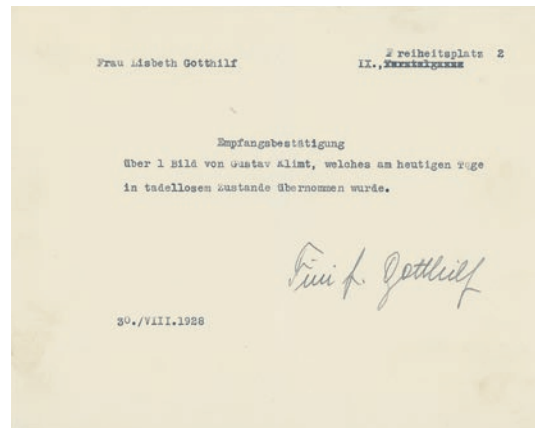
**Abb. 6** Hans Siegenfeld, *Das Palais Vrints zu Falkenstein, Argentinerstraße 14, Wien IV*, Wohnsitz von Fritz Redlich und seiner Familie von 1905 bis zu seinem Tod 1921, 1968, Fotografie, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Bildarchiv

österreichischer Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, die in dieser Vielfalt, Dichte und Qualität nie wieder zusammengestellt wurde. Möglich wurde das durch das massive Interesse der politisch Verantwortlichen in Österreich. Vom bedrohlichen Agieren Hitlers und des Deutschen Reiches zunehmend in die Ecke gedrängt, sollte die Großveranstaltung in Frankreich die tief wurzelnden Traditionen Österreichs manifestieren, den kulturellen Reichtum zeigen und die Eigenständigkeit des Landes demonstrieren. Die prominent besetzte moderne Abteilung war auch der Versuch „einer propagandistischen Abgrenzung zur NS-Kunstpolitik“.<sup>41</sup>

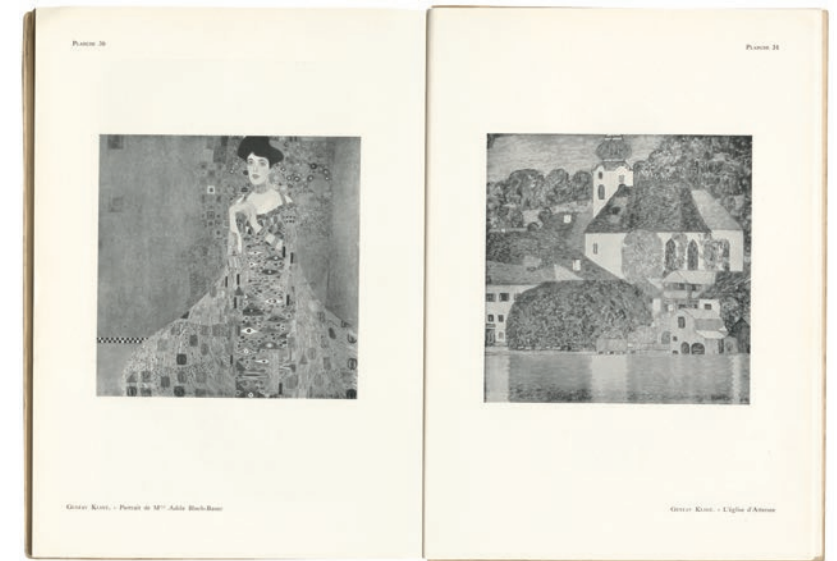
Nach der Ausstellung im Pariser Jeu de Paume übernahmen Museumsleute in der Schweiz die Ausstellung für kurze Zeit. Für die Präsentation der modernen Werke von August bis September in der Kunsthalle Bern sagte Elisabeth Gotthilf ihre Leihgabe neuerlich zu. Versichern ließ sie die *Kirche in Unterach am Attersee* auf 25.000 Schilling – und damit erstaunlich deutlich über dem Versicherungswert von 20.000 Schilling für das goldene *Bildnis Adele Bloch-Bauer I*.<sup>42</sup> Im Katalog ist sie als Leihgeberin namentlich genannt: „Wien, Frau Gotthilf“.<sup>43</sup> Mit Ausstellungsende am 19. September 1937 kehrten alle Leihgaben nach Österreich zurück (Abb. 9).<sup>44</sup>



**Abb. 7** Gustav Klimt, *Kirche in Unterach am Attersee*, Farbtafel aus Mappe: Gustav Klimt. *Eine Nachlese*, Wien 1931, MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien



**Abb. 8** Empfangsbestätigung nach Ende der Klimt-Gedächtnisausstellung in der Wiener Secession von Elisabeth (Lisbeth) Gotthilf, 1928, Künstlerhaus Wien, Archiv



**Abb. 9** Katalog der Ausstellung *Exposition d'Art Autrichien*, Musée du Jeu de Paume, Paris 1937, Bibliothek des Belvedere, Wien

### Die dunkle Zeit: 1938 bis 1954

Die großen Hoffnungen, die mit der französisch-schweizerischen Ausstellungstournee verbunden waren, erfüllten sich jedoch kaum. Die Besucherzahlen waren weniger groß als erhofft. Noch ernüchternder war der Fortgang der politischen Dinge. Wenige Monate nach Ende der Ausstellungen marschierten im März 1938 Hitlers Truppen in Österreich ein. Für Elisabeth Gotthilf und ihre Familie begann eine Zeit der Verfolgung.

Elisabeth (Lisbeth) Maria Anna Redlich, die am 12. Juni 1901 in Göding [Hodonín] geboren und in sicheren und finanziell unbeschwertem Verhältnissen aufgewachsen war,<sup>45</sup> war erst zwanzig Jahre alt, als ihr Vater Fritz Redlich 1921 starb. Drei Jahre später hatte sie am 25. März 1924 in der Wiener Schottenkirche Stephan Gotthilf geheiratet. Doch weder die gesellschaftliche Position noch der finanzielle Freiraum und auch nicht die Tatsache, dass Elisabeth Redlich längst römisch-katholisch getauft war, schützten sie nach dem „Anschluss“ vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten. Es ist das typische Schicksal einer zuvor hochgestellten Familie, der jedoch immerhin die Flucht gelang.

28 Die Wohnung von Elisabeth und Stephan Gotthilf in der Falkestraße 1, Wien I., wurde wohl schon im Mai 1938 von den neuen Machthabern konfisziert.<sup>46</sup> Am 15. Juli 1938 erstellte Elisabeth Gotthilf das von den NS-Behörden geforderte „Verzeichnis über das Vermögen von Juden“. Auch den Punkt IV g „Kunstbesitz und Schmuck“ füllte sie aus, allerdings nannte sie dort nur summarisch „Silber und die Kunstgegenstände“ und taxierte diese schätzungsweise. Laut Umzugsmeldung verließ das Ehepaar Gotthilf mit seinen Kindern Ernst und Marietta Österreich vor dem 23. Dezember 1938 und emigrierte mutmaßlich über Zürich nach England. In London änderte die Familie den Familiennamen von Gotthilf in Glanville.

Am 8. Februar 1939 fand das Interesse der Kunstkommission der NS-Vermögensverkehrsstelle für den Besitz der Familie Gotthilf einen aktenmäßigen Niederschlag. Die NS-Kommission konnte aber anscheinend zu diesem Zeitpunkt in der Wohnung Falkestraße 1 nichts mehr vorfinden. Weitere Nachforschungen der NS-Vermögensverkehrsstelle ergaben als Aktenvermerk: „In das Ausland verzogen Unbekannt“.

Als Elisabeth Glanville nach Kriegsende begann, Nachforschungen über das Schicksal von Freunden und Verwandtschaft anzustellen, waren die Nachrichten niederschmetternd.

Ihre 1904 geborene Schwester Alma Redlich, geschiedene Eisenberger, war in Prag von den NS-Behörden angehalten, deportiert und in Litzmannstadt [Łódź] ermordet worden.<sup>47</sup> Ihre Tante Irene Hellmann wurde 1944 in Auschwitz ermordet;<sup>48</sup> deren Sohn Bernhard war bereits 1943 nach Sobibor [Sobibór] verschleppt und im April 1943 umgebracht worden.

Elisabeth Glanville machte sich von London aus auch auf die Suche nach dem Kunstbesitz, der ihr oder ihrer Familie entzogen worden war. Konkret ist das an einem Werk von Leopold von Kalckreuth, ein Hauptvertreter des deutschen Realismus, nachvollziehbar. Wie Ilse von zur Mühlen nachweist, die den Fall ausführlich recherchiert hat, stellte Elisabeth Glanville ab 1948 wiederholte Nachforschungen an und ersuchte am 6. Februar 1948 auch das Österreichische Bundesdenkmalamt um Hilfe.<sup>49</sup> 1952 wendete sie sich sogar an Interpol. Elisabeth Glanville teilte damit das belastende Schicksal vieler Emigrant:innen, die nach 1945 ihnen entzogene Kunstwerke suchten. Doch anders als bei arisierten Immobilien glich die Suche einem Stochern im sprichwörtlichen Heuhaufen, für das es wenig Hilfe gab. Fündig wurde sie erst viele Jahre später im Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, wo sie 1971 einen ersten Antrag auf Rückstellung einbrachte. Zu einer Rückführung kam es aber erst im Jahr 2000, lange nach dem Ableben Glanvilles 1983.

Bemerkenswerterweise ist jedoch bei keiner der Recherchen von Elisabeth Glanville nach den geraubten Kunstwerken ihrer Familie je von einem Klimt-Gemälde die Rede.

### Die Verkaufsabsichten 1954

Die *Kirche in Unterach am Attersee* wurde nach 1937 archivalisch erst wieder fassbar, als Elisabeth Glanville das Klimt-Gemälde der Österreichischen Galerie in Wien von London aus 1954 zum Kauf anbot (**Abb. 10**). Von London-Hampstead schrieb sie am 24. Februar 1954 an den Direktor der Österreichischen Galerie, Hofrat Karl Garzarolli-Thurnlackh:

„2 Chesterford Gardens, London, N.W. 3

24. Februar 1954.

Sehr geehrter Herr Hofrat Garzarolli,

Herr Dr. Harpner, ein sehr guter Freund von mir, gab mir Ihre Adresse, und ich erlaube mir, mich mit folgender Frage an Sie zu wenden; Ich besitze einen wirklich besonders schoenen



„Gustav Klimt‘ die Kirche am See. Ein Bild, dass Ihnen sehr geehrter Herr Hofrat sicher bekannt ist. Das Bild stammt aus der Sammlung meines Vaters Dr. Fritz Redlich und so schwer es mir auch fällt, mich von diesem Kunstwerk zu trennen, sehe ich mich gezwungen dieses Bild zum Verkauf anzubieten. Ich wende mich an Sie, weil ich weiß, in welche Hände das Bild käme, wenn Sie fuer das Bild Interesse zeigen würden. Wenn ich mich schon von diesem Bild trennen muss, wäre es mein herzlicher Wunsch, es in Österreich zu wissen, weil ich glaube, dass das Bild dorthin gehört.

Ich besitze einen Farbdruck des Bildes der mir von der Wiener Staatsdruckerei geschenkt wurde, als ich das Bild über Bitten Herrn Dir. Schwarz seinerzeit zur Pariser Weltausstellung herborgte, wo das Bild auch einen Preis bekam. Ich schreibe mit gleicher Post auch an Professor Buschbek um ihn auch von meinem Entschluss Gustav Klimt's ‚Kirche am See‘ zum Verkauf anzubieten. Mein Anwalt dem ich den Farbdruck des Bildes übergab als ich vor einem Jahr in Wien war, schickt den Farbdruck falls Sie es wuentschen sofort an Sie.

Ich wäre Ihnen unendlich dankbar, wenn Sie sich meines  
30 Klimt's annehmen würden und bin mit den besten Grüßen Ihre Elisabeth Glanville (vormals Gotthilf).“<sup>50</sup>

Zunächst ist festzuhalten, dass es sich bei dem im Brief „Kirche am See“ genannten Bild tatsächlich um die *Kirche in Unterach am Attersee* handelt. Das ergibt sich zweifelsfrei aus mehreren Beobachtungen: zunächst schon deswegen, weil für ein Kirchenbild am See motivisch im Gesamtwerk von Klimt sonst nur das Gemälde *Kirche in Cassone (Landschaft mit Zypressen)* (Abb. 11) von 1913 infrage käme, das wegen seiner Provenienz aber nicht passt.<sup>51</sup>

Hingewiesen sei an dieser Stelle auf den von Elisabeth Glanville gewählten Bildtitel „Kirche am See“. Dieser ist ungewöhnlich und kommt in dieser Form bis dahin in keinem Ausstellungskatalog und keiner Klimt-Mappe vor. Hingegen findet er sich exakt so auf der Bildrückseite, wo er von Gustav Klimt eigenhändig in blauem Buntstift auf dem Keilrahmen notiert worden war. Die Briefeschreiberin konnte den Bildtitel eigentlich nur von der originalen Rückseite kennen.

Elisabeth Glanville lieferte in ihrem Schreiben an die Österreichische Galerie jedoch noch weitere Indizien für eine Identifizierung des angebotenen Werkes mit der *Kirche in*

*Unterach am Attersee*. So verwies sie auf ihren Vater als Vorbesitzer, nahm Bezug auf die Pariser Ausstellung 1937 – im Brief „Pariser Weltausstellung“ genannt – und erwähnte zudem die Klimt-Mappe der Österreichischen Staatsdruckerei mit der darin befindlichen Abbildung des Werkes<sup>52</sup>.

Die Österreichische Galerie lehnte einen Ankauf ab und antwortete am 3. März 1954: „Für Ihr Schreiben vom 24. Februar 1954 bestens dankend, muß ich Ihnen leider mitteilen, daß ich für Ihr Gemälde von Gustav Klimt ‚Kirche am See‘ leider keine Verwendung habe. Wir besitzen mehrere Bilder aus dem Attersee-Gebiet,<sup>53</sup> zu denen auch Ihr Gemälde gehört und haben daher keine Veranlassung ein weiteres zu erwerben.“<sup>54</sup>

Nach dem überraschenden Misserfolg ihrer Anfrage musste sich Elisabeth Glanville nach einem anderen Käufer umsehen. Spätestens an dieser Stelle stellt sich allerdings die Frage, wo das Gemälde all die Jahre zwischen 1937 und 1954 aufbewahrt wurde. Konnte Elisabeth Glanville das Werk nach 1938 aus Österreich nach London ausführen? Nach heutigem Kenntnisstand entzieht sich der Sachverhalt einer abschließenden Beurteilung. Trotz aller Bemühungen lässt sich bislang nicht nachvollziehen, wo sich die *Kirche in Unterach am Attersee* nach 1938 und in den darauffolgenden Jahren physisch befand. 31

Aus einem zweiten Schreiben vom Oktober 1958, das Elisabeth Glanville an das Österreichische Bundesdenkmalamt richtete, geht hervor, dass sich ihre „sehr alte“ Mutter Emilie Gotthilf, geb. von Taussig, entschlossen habe, dauerhaft nach Wien zurückzukehren. Die Antragstellerin führte aus, dass ihre Mutter beabsichtige, „ein paar Bilder von Carl Moll“, eine „Herbstlandschaft“ von Theodor von Hörmann und etliche „antike“ Möbel nach Österreich überführen zu lassen, die sie „vor 20 Jahren“, als sie „nach England emigrierte“ gegen „unglaublich hohe“ Zahlungen habe ausführen können.<sup>55</sup>

Der Brief legt also nahe, dass es Elisabeth Glanville gelungen sein könnte, Teile ihrer Kunstsammlung 1938 in die Emigration mitzunehmen. Ob die *Kirche in Unterach am Attersee* auch dazu gehörte, entzieht sich einer Beurteilung. Da aber weder eine Ausfuhr noch eine Einfuhr belegt ist, könnte das Gemälde nach heutigem Kenntnisstand mit großer Wahrscheinlichkeit während der Nazi-Zeit an unbekannter Stelle wohl an einem sicheren Ort in Österreich deponiert gewesen sein. Möglicherweise ist die *Kirche in Unterach am Attersee* also einer jener glücklichen Fälle, bei dem wertvolles Kulturgut bei der

Flucht aus Österreich solchen Menschen anvertraut worden war, deren Loyalität nie erschüttert wurde und die nach der NS-Zeit das zurückgaben, was ihnen zu treuen Händen übergeben worden war.

Nachdem die Österreichische Galerie als Käufer abge-sagt hatte, hielt Elisabeth Glanville nach anderen Interessenten Ausschau. Wahrscheinlich konnte sie dabei auf unterschiedliche Hilfe zählen: auf bewährte Kontakte, wie auf jenen des in ihrem Anschreiben an die Österreichische Galerie namentlich erwähnten Ernst Buschbeck, nach der Rückkehr aus der englischen Emigration ab 1949 Direktor des Kunsthistorischen Museums; oder auf die Unterstützung von Fritz Novotny, der ihr wenig später half, ein anderes Klimt-Gemälde zu verkaufen, das sich heute im Lentos Kunstmuseum Linz befindet.<sup>56</sup>

Vielleicht traf sie aber auch auf weniger bewährte Hilfe und wohl auch auf den berühmt-berüchtigten Galeristen und Kunsthändler Friedrich Welz, ein ebenso umtriebiger wie erfolgreicher Kunsthändler in Salzburg, der als Ariseur und wegen seiner zahlreichen Verstrickungen mit dem NS-Regime als ein „Red Flag Name“ der Provenienzforschung gilt.<sup>57</sup> Der Klimt-Forscher Alfred Weidinger nannte Welz in seinem Klimt-Werkverzeichnis sogar als den auf Elisabeth Glanville folgenden Eigentümer der *Kirche in Unterach am Attersee*, allerdings ohne Belege.<sup>58</sup> Jahre später widerrief Weidinger diese Angabe und korrigierte sich: „Die Galerie Welz war nicht Eigentümer des Bildes“, sondern habe bei dem sich anbahnenden Verkauf an Fritz Böck nur „vermittelt“.<sup>59</sup>

Unstrittig ist, dass Fritz Böck um 1957/58 neuer Eigentümer wurde. 1895 in Wien geboren, studierte Böck an der Wiener Universität Jus, unterbrochen durch den Ersten Weltkrieg. Nach Studienabschluss sah er sich mehrere Jahre im In- und Ausland im Bankwesen um. Als er am 11. Mai 1932 Hedwig Öhler heiratete, die aus der steirischen Kaufmannsdynastie Kastner & Öhler stammt, zog er nach Graz und trat in die Firmenleitung ein. Dort entwickelte sein Schwiegervater so sehr ein Vertrauensverhältnis, dass er dem nach den NS-Rassegesetzen unbelasteten Schwiegersohn seine Unternehmensteile überschrieb, um einer Arisierung zuvorzukommen. Nach dem Krieg wurden die alten Eigentumsverhältnisse umgehend wiederhergestellt.<sup>60</sup> Mitte der 1950er-Jahre war Böck in führender Position in der Geschäftsführung des weit über die Steiermark hinaus bekannten Kaufhauses Kastner & Öhler tätig.

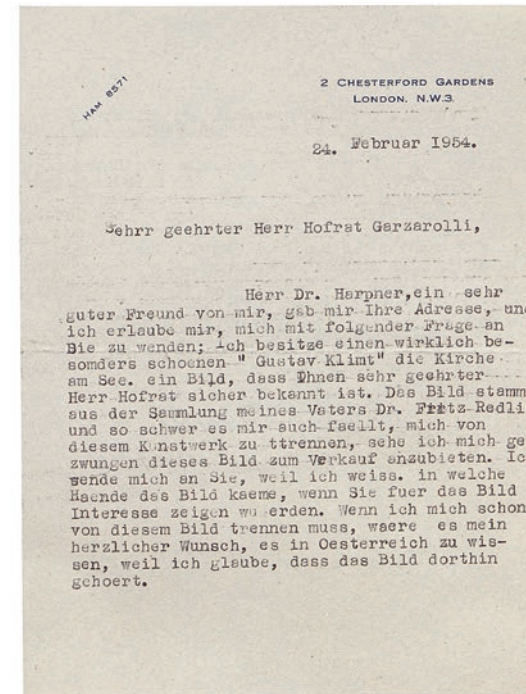


Abb. 10 Schreiben von Elisabeth Glanville (Gotthilf) an die Österreichische Galerie Belvedere, 24. Februar 1954, Vorder- und Rückseite, Archiv des Belvedere, Wien

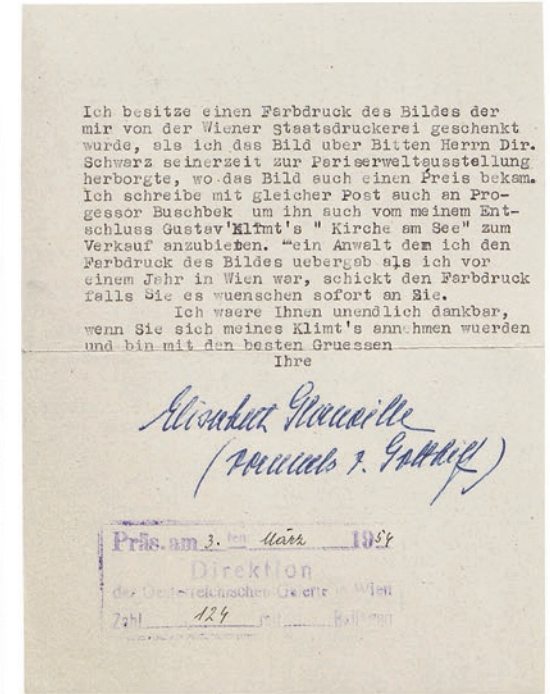


Abb. 11 Gustav Klimt, *Kirche in Cassone (Landschaft mit Zypressen)*, 1913, Öl auf Leinwand, 110 × 110 cm, Privatbesitz



Abb. 12 Gustav Klimt, *Danaë*, 1907/08, Öl auf Leinwand, 77 × 83 cm, Privatbesitz

Als Fritz Böck 1957/58 die *Kirche in Unterach am Attersee* erwarb, war es nicht das erste Klimt-Gemälde in seiner Sammlung. Mit *Danaë* besaß er bereits ein mythologisches Hauptwerk von Gustav Klimt (Abb. 12). Überhaupt war Graz damals ein wichtiges Klimt-Zentrum, denn Böck war nicht der einzige Liebhaber dieses Malers in der Geschäftsführung von Kastner & Öhler. Zu erwähnen ist vor allem der renommierte Klimt- und Schiele-Sammler Viktor Fogarassy, mit dem Böck vielleicht sogar in einer Art innerem Wettbewerb stand.<sup>61</sup>

Fritz Böck erwies sich in der Folge als ein bereitwilliger Leihgeber. Schon 1957 stellte er seine Neuerwerbung zwei Mal als Leihgabe zur Verfügung, zuerst von Juni bis Juli 1957 in Graz<sup>62</sup> und im selben Jahr im November für Stuttgart.<sup>63</sup> Auch für die XXIX. Biennale in Venedig im Jahr darauf entlehnte er die *Kirche in Unterach am Attersee*, ebenso wie die *Danaë*, wohl voraussehend, dass die Ausstellung zu einem Meilenstein in dem sich abzeichnenden Aufstieg von Gustav Klimt zu globalem Weltruf werden würde.<sup>64</sup>

Weitere Ausstellungen folgten: zunächst Graz 1962<sup>65</sup> und drei Jahre später London mit einer der frühesten Klimt-Präsentationen im englischsprachigen Ausland.<sup>66</sup> Ein vorläufiger Höhepunkt in der Ausstellungsgeschichte der *Kirche in Unterach am Attersee* war das Gastspiel in New York 1965: Das Solomon R. Guggenheim Museum an der Fifth Avenue organisierte damals mit seinem von den Nazis aus Europa vertriebenen Direktor Thomas M. Messer eine Doppelausstellung zu Gustav Klimt und Egon Schiele.<sup>67</sup> Messer betonte damals in seinem Katalogvorwort: „Gustav Klimt has never had a significant one-man exhibition in an American museum.“<sup>68</sup> Zwei weitere wichtige Klimt-Gemälde steuerte übrigens auch Viktor Fogarassy bei.<sup>69</sup>

Im Jahr darauf starb der Fritz Böck am 10. September 1966 in Kitzbühel, Tirol.<sup>70</sup> Die *Kirche in Unterach am Attersee* ging im Erbweg an seinen Sohn.<sup>71</sup> Auch er verlieh das wertvolle Gemälde Ausstellungen, wenngleich viel seltener als sein Vater: 1984 in Wien mit einer zweiten Station in Bregenz,<sup>72</sup> 1997 eine Secessions-Ausstellung in Rom<sup>73</sup> und 2002/03 für die wichtige Klimt-Landschaftsausstellung in der Österreichischen Galerie im Oberen Belvedere Wien.<sup>74</sup>

Als sich der Sohn nach mehr als vierzig Jahren Eigentümerschaft mit Verkaufsabsichten trug und diese öffentlich wurden, stellte das Österreichische Bundesdenkmalamt die

*Kirche in Unterach am Attersee* mit Bescheid vom 28. Oktober 2010 unter Schutz.<sup>75</sup> Nicht nur gerüchteweise hatte sich damals auch ein russischer Oligarch, dessen Familie damals bereits prominenten Immobilienbesitz an einem österreichischen Badesee erworben hatte, für das Gemälde zu interessieren begonnen. Aus Sicht der österreichischen Behörde galt es damals sicherzustellen, dass das außergewöhnliche Werk für Österreich nicht verloren gehe. Das Denkmalamt sperrte das Bild in Hinblick auf seine besondere künstlerische Qualität, betonte in seiner Begründung aber auch: „Dem Gemälde kommt Seltenheitswert zu, da sich aufgrund von Restititionen nach dem Kunstrückgabebesetz keine vergleichbare Ansicht von Unterach in österreichischen Sammlungen erhalten hat.“<sup>76</sup>

Eine heimische Käuferin fand sich im Februar 2011 in Heidi Horten. Als sie ihre Kunstsammlung 2018/19 in einer Ausstellung im Leopold Museum in Wien der Öffentlichkeit zugänglich machte, ragte die *Kirche in Unterach am Attersee* als ein Highlight besonders hervor.<sup>77</sup> Durch den Erfolg der Ausstellung bestärkt suchte die Sammlerin nach Möglichkeiten, ihre Kunstwerke auch für kommende Generationen zu erhalten. Letztlich gründete sie eine Stiftung, in welche sie die Kunstwerke einbrachte und mit ihnen auch die *Kirche in Unterach am Attersee*. 35

Heidi Horten hat ihre Sammelleidenschaft im Vorwort zur Überblicksausstellung im Leopold Museum mit den Worten erklärt, diese sei „vor allem der Erkenntnis geschuldet, dass jedes dieser Werke für sich genommen mit einer individuellen Geschichte verbunden ist“.<sup>78</sup> Dieser schöne Gedanke erfährt im Rahmen der aktuellen Fokusausstellung für die *Kirche in Unterach am Attersee* eine konkrete Vertiefung: zum einen, weil wir Wege und Schicksal des Bildes, seitdem es das Atelier von Gustav Klimt 1917 verlassen hat, nun in einer bislang unbekannteren Dichte nachvollziehen können; zum anderen aber vor allem, weil respektable Menschen wie Fritz Redlich und seine Tochter Elisabeth Glanville in gebührender Weise vor den Vorhang treten und der Vergessenheit entrissen werden.

- 1 Arthur Roessler, „Erinnerungen an Egon Schiele. Marginalien zur Geschichte des Menschentums eines Künstlers“, in: Fritz Karpfen (Hg.), *Das Egon Schiele Buch. Mit einem Beitrag von Arthur Roessler und einem Leitspruch von Gustinus Ambrosi*, Wien 1921, S. 89. Der Roessler-Text erschien ein Jahr später in selbstständiger Form auch im Verlag Carl Konegen, Wien/Leipzig.
- 2 Brief von Gustav Klimt an Mizzi Zimmermann, o. D. (August 1900), zit. n. Hansjörg Krug, „Gustav Klimt selbstredend“, in: Tobias G. Natter (Hg.), *Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde*, Köln 2012, S. 458–505, hier S. 484, Nr. 66.
- 3 Brief von Gustav Klimt an Mizzi Zimmermann, o. D. (August 1901), zit. n. Krug 2012 (wie Anm. 2), S. 488–489, Nr. 81.
- 4 Wenige weitere Landschaftsbilder stammen aus Klimts Frühzeit.
- 5 Erhard Stöbe, „Klimts Maltechnik und seine künstlerischen Mittel“, in: Stephan Koja (Hg.), *Gustav Klimt Landschaften*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, München u. a. 2002, S. 183–189, hier S. 183.
- 6 Siehe Alfred Weidinger, Michaela Seiser und Eva Winkler, „Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes“, in: Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt*, München u. a. 2007, S. 300: „1915/16“; Natter 2012 (wie Anm. 2), S. 364 „1915/16“. Bei Fritz Novotny und Johannes Dobai, *Gustav Klimt*, 2. Aufl., Salzburg 1975 (zuerst 1967), S. 364 hingegen „1916“. Sämtliche Datierungsvorschläge gehen davon aus, dass das Gemälde nach der formal und motivisch verwandten Gardasee-Landschaft *Kirche in Cassone* von 1913 entstand.
- 7 Brief von Gustav Klimt an Mizzi Zimmermann, o. D. (August 1901), zit. n. Krug 2012 (wie Anm. 2), S. 488, Nr. 80.
- 8 Siehe Marie José Liechtenstein, „Gustav Klimt und seine oberösterreichischen Salzkammergutlandschaften“, in: Wilhelm Jenny und Franz Pfeffer (Hg.), *Kunst in Österreich 1851–1951. Beiträge zur österreichischen Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Linz 1951, S. 114–115.
- 9 Siehe Novotny/Dobai 1967/1975 (wie Anm. 6), S. 364; Weidinger/Seiser/Winkler 2007 (wie Anm. 6), S. 300; Natter 2012 (wie Anm. 2), S. 364.
- 10 Schwedisch: Landschaft; siehe *Österriskiska Konstutställningen*, Ausst.-Kat. Liljevalchs Konsthall, Stockholm, Stockholm 1917, Kat.-Nr. 100–103.
- 11 Elizabeth Clegg, „War and Peace at the Stockholm ‚Austrian Art Exhibition‘ of 1917“, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 1315, Vol. 154, Oktober 2012, S. 676–688, Saalaufnahme S. 680. Zu Klimt als Leihgeber der Ausstellungen siehe Krug 2012 (wie Anm. 2), S. 503–504, Nr. 177–179.
- 12 Klimt berichtete in einem Brief an den Maler Felix Albrecht Harta vom 30.7.1917: „Ich habe nun versprochen dort mitzutun“, zit. n. Krug 2012 (wie Anm. 2), S. 503–504, Nr. 177.
- 13 Brief von Gustav Klimt an Julius Zimpel, 8.8.1917, zit. n. Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt. Dokumentation*, Wien 1969, S. 505.
- 14 Notiz von Gustav Klimt über ein Gespräch mit Josef Hoffmann, o. D. (wohl 9.8.1917), zit. n. Krug 2012 (wie Anm. 2), S. 504, Nr. 179.
- 15 Ebd.
- 16 Siehe Ausst.-Kat. Stockholm 1917 (wie Anm. 10).
- 17 *Østrigsk Kunststilling. Maleri – Plastik – Kunstgenstande*, Ausst.-Kat. Den Frie Udstilling, Oslo, Oslo 1917. Von den zwischen Dezember 1917 und Januar 1918 in Stockholm gezeigten vier Klimt-Landschaften gingen zwei nach Oslo, siehe Klimt, Kat.-Nr. 36 *Landskab* und Nr. 38 *Landskab*. Eine genaue Identifizierung ist nach heutigem Kenntnisstand nicht möglich.
- 18 Johannes Dobai, *Das Frühwerk Gustav Klimts*, unpubl. Diss. Universität Wien, 1958, Bd. 2, S. 154. Auf Dobais Nennung beruhen der Eintrag in dem von mir 2012 publizierten Klimt-Werkverzeichnis und wohl auch die Einträge in den beiden anderen Klimt-Werkverzeichnissen (wie Anm. 6).
- 19 Brief von Joseph Redlich an Hermann Bahr, 11.2.1918, publ. in: Fritz Fellner (Hg.), *Dichter und Gelehrter. Hermann Bahr und Josef Redlich in ihren Briefen 1896–1934*, Salzburg 1980, S. 307. Zu der im Brief genannten Schwester – Irene Hellmann, geb. Redlich (1882–1944) – als Klimt-Sammlerin siehe Sonja Niederacher, Provenienzdossier *Gustav Klimt. Der Blinde*, Leopold Museum, Wien, S. 12, und die Angaben bei Sotheby's New York, als dort das einst Irene Hellmann gehörende Klimt-Landschaftsgemälde *Insel im Attersee* versteigert wurde, siehe Sotheby's New York, „Modern Art Evening Sale“, 17.5.2023, Los Nr. 107.
- 20 Zu diesen und den folgenden biografischen Daten siehe Georg Gaugusch, *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800–1938*, Bd. 2: L–R, Wien 2016, S. 2872–2873.
- 21 Zur Eröffnung der Goya-Ausstellung und ihren Gästen siehe *Illustriertes Wiener Extrablatt*, Wien, 14.3.1908, S. 10.
- 22 Zu einer solchen Rekonstruktion siehe das zweite Klimt-Gemälde *Kühe im Stall* (siehe Anm. 59) und etliche Werke von Carl Moll (siehe Anm. 58) und ein Theodor-Hörmann-Bild (siehe Anm. 58). Recherchen in den verschiedenen Archiven in Göding und darüber hinaus könnten hier vielleicht weitere Hinweise bringen. Den Rahmen dieses Aufsatzes aber würden sie sprengen.
- 23 Siehe die Klimt-Werkverzeichnisse (wie Anm. 6).
- 24 Zu den biografischen Eckdaten siehe Gaugusch 2016 (wie Anm. 20), S. 2874.
- 25 Joseph Redlich, in: Fellner 1980 (wie Anm. 19). Das Originalzitat im Nachlass Joseph Redlich, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Handschriftensammlung, Cod. Ser. n. 53576.
- 26 Wiener Secession (Hg.), *Klimt Gedächtnisausstellung*, 99. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Wien 1928, Kat.-Nr. 60.
- 27 Carl Moll, „Vorwort“, in: ebd., S. 7–9, hier S. 9.
- 28 Ich danke Tina Lipsky, Leiterin Archiv der Wiener Secession, für die freundliche Mitteilung vom 24.8.2023. Dank für die freundliche Unterstützung in dieser Frage auch an Monika Mayer, Österreichische Galerie Belvedere.
- 29 Georg Gaugusch, *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800–1938*, Bd. 1: A–K, Wien 2011, S. 990–991.
- 30 „Offizielle Mitteilungen des Oesterreichischen Automobil Club“, in: *Allgemeine Automobil-Zeitung*, Wien, 19.12.1920, S. 1.
- 31 *Wiener Zeitung*, 13.4.1922, S. 24; *Neues 8 Uhr-Blatt*, Wien, 5.5.1925, S. 5.
- 32 *Neue Freie Presse*, Wien, 10.10.1928, S. 14; *Kleine Volks-Zeitung*, Wien, 10.10.1928, S. 14; *Wiener Zeitung*, 11.10.1928, S. 9.
- 33 *Wiener Zeitung*, 7.12.1930, Anhang: *Amtsblatt zur Wiener Zeitung*, S. 762.
- 34 Gaugusch 2011 (wie Anm. 29), S. 990; Gaugusch 2016 (wie Anm. 20), S. 2873.
- 35 Durch die Nennung von Stephan Gotthilf als Eigentümer in der Mappe *Gustav Klimt. Eine Nachlese* von 1946 konnte der Eindruck entstehen, als sei er sowohl 1931 als auch 1946 Eigentümer des Bildes gewesen. Doch das ist falsch, denn tatsächlich handelte es sich 1946 nur um eine Zweitverwertung der Klimt-Mappe, die 1931 in einer Auflage von 500 nummerierten Exemplaren erschienen war. 1946 wurden die 270 bis dahin unverkauften Exemplare vom Verlag Deuticke lediglich mit einem neuen Vorwort versehen und neu vermarktet.
- 36 Emil Pirchan, *Gustav Klimt*, Wien 1956, S. 55. Pirchan übernahm sowohl den nicht korrekten Bildtitel „Kirche am Wolfgangsee“ als auch die nicht weiter hinterfragte Eigentümerennung Stephan Gotthilf.
- 37 *Exposition d'Art Autrichien*, Ausst.-Kat. Musée du Jeu de Paume des Tuileries, Paris 1937, S. 34. Im Abbildungsteil ist das Werk betitelt mit „L'église d'Attersee“ (Tafel 31), allerdings mit den irrtümlichen Maßen „0,99 x 0,99 m“.
- 38 Zum von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an die Erben von Elisabeth Gotthilf (Glanville) im Jahr 2000 restituierten Gemälde *Die drei Lebensalter* von Leopold von Kalckreuth hielt die damalige Presseaussendung des Museums ohne weiteren Nachweis fest, Elisabeth Gotthilf habe das Gemälde im Jahr 1930 von ihrem Vater geerbt. Siehe Presseinformation der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, 13.3.2000; Archiv, Natter Fine Arts, Wien.
- 39 Brief von Elisabeth Gotthilf (damals Elisabeth Glanville) an die Österreichische Galerie Belvedere, 24.2.1954, Archiv Belvedere Akt. Zl. 124/1954.
- 40 „Empfangsbestätigung“, ausgestellt auf Elisabeth Gotthilf an ihrer damaligen Wohnadresse Wien IX, Freiheitsplatz 2 (heute Roosevelt-Platz) vom 30.8.1928, Wiener Künstlerhaus, Archiv. Ich danke dem dortigen Archivleiter Nikolaus Domes herzlich für diesen Hinweis.
- 41 Monika Mayer, „Der Sammler und sein Bild. Zur Geschichte von Egon Schieles *Umarmung* aus der Sammlung Heinrich Rieger 1917–1954“, in: Stella Röllig und Harald Krejci (Hg.), *Vik Muniz*, Ausst.-Kat. Oberes Belvedere, Wien, Wien 2018, S. 23–31, hier S. 27. Zur Ausstellung generell siehe Bernadette Reinhold, „Die Exposition d'Art Autrichien im Jeu de Paume in Paris 1937. Ein Lehrstück austrofranzösischer Kulturpolitik der Zwischenkriegszeit“, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.), *Wien – Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880–1960*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Wien 2007, S. 307–317.
- 42 „Verzeichnis der zur Versicherung gelangenden Ausstellungsobjekte für Bern“, Kunsthaus Bern, Archiv, Leihverkehr Ausstellung 1937.
- 43 *Oesterreichische Malerei und Plastik im 20. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1937, S. 14, Kat.-Nr. 7, allerdings mit den falschen Maßen „0,99 x 0,99 m“.
- 44 Siehe Schreiben der Kunsthalle Bern an die Spedition E. Bäuml, Wien I., Kantgasse 2, 24.9.1937 mit angehängtem Verzeichnis der Kisten, Kunsthalle Bern, Archiv; dort Kiste Nr. 130 „Landschaft Attersee“.
- 45 Diese und die folgenden biografischen Daten laut Gaugusch 2016 (wie Anm. 20), S. 2873.
- 46 Bei diesen Angaben und im Folgenden beziehe ich mich auf Ilse von zur Mühlen, die sich mit der Verfolgung der Familie Gotthilf intensiv beschäftigt hat. Ilse von zur Mühlen, „Leopold von Kalckreuths Triptychon ‚Die drei Lebensalter‘. Der Fall Elisabeth Gotthilf“, in: *Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz*, Magdeburg 2001 (= Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 1), S. 246–265.
- 47 Gaugusch 2016 (wie Anm. 20), S. 2873.
- 48 Zu Irene Hellmanns Klimt-Sammlung siehe Anm. 19.
- 49 Von zur Mühlen 2001 (wie Anm. 46), bes. S. 256–257.
- 50 Schreiben von Elisabeth Glanville an den Direktor der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, Karl Garzarolli-Thurnlackh, 24.2.1954; Österreichische Galerie Belvedere Wien, Archiv, Zl. 124/1954. Herzlich Dank sage ich Monika Mayer, Archiv der Österreichischen Galerie, für den wichtigen Hinweis auf das Schreiben. Bei dem im Brief genannten „Dr. Harpner, ein sehr guter Freund“ handelte es sich wohl um Otto Harpner (1900–1959), der wie Elisabeth Glanville nach England emigrierte Sohn des seinerzeit sehr bekannten Wiener Rechtsanwalts Dr. Gustav Harpner (1864–1924). Mit dem genannten „Herrn Dir. Schwarz“ ist der Kunsthistoriker Heinrich Schwarz (1894–1974) gemeint, der von 1927 bis zu seiner NS-bedingten Entlassung 1938 Mitarbeiter der Österreichischen Galerie war. Laut Katalog der Ausstellung Paris 1937, S. 7, war er damals Mitglied im „Comité d'Organisation Autrichien“. Der ebenfalls genannte Ernst Buschbeck (1889–1963) war nach der Rückkehr aus dem englischen Exil 1946 wie schon davor wieder im Kunsthistorischen Museum Wien tätig, ab 1949 als dessen Direktor.
- 51 Novotny/Dobai 1967/1975 (wie Anm. 6), Nr. 185; Weidinger 2007 (wie Anm. 6), Nr. 217; Natter 2012 (wie Anm. 2), Nr. 205.

- 52 Der einzige Farbdruck des Bildes von der Wiener Staatsdruckerei ist jener in der Klimt-Mappe 1931.
- 53 Ein weiterer Hinweis, dass nicht die *Kirche in Cassone* gemeint sein kann.
- 54 Brief von Dir. Karl Garzarolli-Thurnlackh an Elisabeth Glanville, 3.3.1954, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Archiv, Zl. 124/1954.
- 55 Brief von Elisabeth Glanville an Präsident Otto Demus, 9.10.1958, Österreichisches Bundesdenkmalamt Wien, Archiv, Zl 148/Res/58. Bei dem Hörmann-Bild handelt es sich wohl um das Gemälde *Waldinneres mit Pilze suchenden Mädchen*, um 1892, das Elisabeth Glanville 1960 an die Österreichische Galerie Wien verkaufte und das dort mit der Nr. 5424 inventarisiert wurde. Zu einem anderen Hörmann-Gemälde, das die Stadt Wien 2005 an Adolf Guido Redlich, einen Cousin von Elisabeth Glanville, restituierte, siehe den „Sechsten Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft über die [...] erfolgte Übereignung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien sowie der Wiener Stadt- und Landesbibliothek“, 15.11.2005, S. 103–111.
- 56 Der Verbleib der *Kirche in Unterach am Attersee* zwischen 1938 und 1945 bleibt rätselhaft, doch es gibt eine Parallele zu einem zweiten, ebenfalls Elisabeth Glanville (Gotthilf) gehörenden Klimt-Gemälde, *Kühe im Stall*, welches sie 1958 an das Lentos Kunstmuseum Linz verkaufte. Im Juli 1958 machte der damalige neue Direktor der Österreichischen Galerie, Fritz Novotny, auf Bitten von Elisabeth Glanville das Linzer Museum auf das Bild aufmerksam, für sie einen Käufer suchte; siehe Brief von Fritz Novotny an Walter Kasten, 12.7.1958, Archiv der Stadt Linz, Bestand Lentos, Neue Galerie, Sch33b, fol. 133–148. Für diese und die folgenden Angaben danke ich herzlich Elisabeth Nowak-Thaller, Vizedirektorin der Neuen Galerie Linz.
- 57 Gert Kerschbaumer, *Meister des Verwirrens: Die Geschäfte des Kunsthändlers Friedrich Welz*, Wien 2000.
- 58 Weidinger 2007 (wie Anm. 6), S. 300.
- 59 E-Mail von Alfred Weidinger an Susan Wysoudil, 3.2.2011, Archiv der Heidi Horten Collection. In einem Gedächtnisprotokoll vom 18.10.2023 bestätigt Weidinger: „In meinem 2007 erschienenen Werkverzeichnis habe ich sämtliche für mich damals recherchierbaren Angaben zur Provenienz des Gemäldes berücksichtigt. So führte ich damals die Galerie Welz als einen seinerzeitigen Eigentümer an. Franz Eder, der Verleger der Galerie Welz aus Salzburg, korrigierte allerdings nachträglich diese Angabe. In einem persönlichen Gespräch mit mir erwähnte er, dass die Galerie Welz in der Anbahnungsphase des Verkaufes von Elisabeth Glanville an Fritz Böck nur vermittelt hat.“ Freundliche Mitteilung von Alfred Weidinger an Agnes Husslein-Arco, 18.10.2023.
- 60 Freundliche Mitteilung von Elke Hammer-Luza, Amt der Steiermärkischen Landesregierung – Landesarchiv, 30.8.2023.

- 61 Zu Fogarassy siehe Alessandra Comini, „Pilgrimage to Schiele's Past. Forgotten Sites, Still-Living Sitters, and Early Collectors“, in: Renée Price (Hg.), *Egon Schiele. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, München u. a. 2005, S. 73–101, bes. S. 92–95; ebd., S. 93 auch ein kurzer Hinweis auf Fritz Böck.
- 62 *Österreichische Landschaftsmalerei von Schindler bis Klimt*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum im Künstlerhaus Graz, Graz 1957, Kat.-Nr. 31.
- 63 *Die Klassiker der österreichischen Modernen Kunst von Klimt bis Wotruba*, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1957, Kat.-Nr. 34 („Unterach am Attersee“).
- 64 *XXIX. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia – Österreich Pavillon*, Ausst.-Kat. Venedig 1958, S. 204, Kat.-Nr. 12, irrtümlich betitelt „Chiesa di St. Wolfgang“. Auf der Rückseite des Gemäldes heute noch etliche Klebeetiketten der Biennale-Ausstellung. Zu *Danaë* siehe ebd., S. 201, Kat.-Nr. 8: „Graz, coll. Fritz Böck“.
- 65 *Gustav Klimt. Gedächtnis-Ausstellung aus Anlass des 100. Geburtstages von Gustav Klimt. Mit Werken aus privatem und öffentlichem Besitz in [sic] Steiermark*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1962, Kat.-Nr. 5.
- 66 *Gustav Klimt. Paintings and Drawings*, Ausst.-Kat. Marlborough Fine Art Ltd., London 1965, Kat.-Nr. 6.
- 67 *Gustav Klimt and Egon Schiele*, Ausst.-Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1965, S. 46, Kat.-Nr. 18: „Church in Unterach, Attersee, 1916“, mit Schwarz-Weiß-Abbildung im Katalog. Auf der Rückseite des Bildes auf dem Keilrahmen in der Mitte noch heute mit Kreide die Aufschrift „Cat 18.“.
- 68 Thomas M. Messer, „A Note about the Exhibition“, in: ebd., [S. 6].
- 69 Siehe ebd., Kat.-Nr. 12: „Black Feather Hat“ und Kat.-Nr. 20: „Orchard with Rose Bushes“.
- 70 Amtliches Totenprotokoll, Stadtarchiv Graz; freundliche Mitteilung von Mag. Peter Schintler, Stadtarchiv Graz, 11.8.2023. Nachruf in *Kleine Zeitung*, Graz, 11.9.1966, S. 4.
- 71 Sein Name wird hier aus datenschutzrechtlichen Gründen nicht genannt.
- 72 *Abbild und Emotion. Österreichischer Realismus 1914–1944*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst und Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz, Wien 1984, S. 10, Nr. 2.
- 73 *Gustav Klimt e la Secessione Viennese 1897–1997*, Ausst.-Kat. Fiera di Roma, Rom 1997, S. 64, Abb. 54.
- 74 Koja 2002 (wie Anm. 5), Abb. S. 136; siehe auch ebd., S. 217, Verzeichnis der Exponate, Nr. 53.
- 75 Bescheid Bundesdenkmalamt, Wien, 27.10.2010, Archiv Heidi Horten Collection, GZ 54.148/6/2010.
- 76 Ebd.
- 77 Agnes Husslein Arco (Hg.), *WOW! The Heidi Horten Collection*, Ausst.-Kat. Leopold Museum Wien, Wien 2018, bes. S. 268–279, Abb. S. 273.
- 78 Heidi Goëss-Horten, „Vorwort“, in: ebd., S. 6.



Moritz Nähr  
Gustav Klimt, 1907  
Bromsilbergelatine-Abzug,  
37,5 × 28,1 cm, Privatbesitz

*Unterach am Attersee.*



# Das Quadrat

Rolf H. Johannsen



## ... in Wien um 1900

Gustav Klimt und das Quadrat – eine Liebe? Fast könnte man es so nennen. Er verwendet das Format für einen Großteil seiner Porträts und – mit Ausnahme des Frühwerks – konstant in seinen Landschaftsbildern. Die richtungslose, in sich ruhende Form kann über Klimt hinausgehend zudem als Leitmotiv, genauer als Leitformat der Wiener Secession, bezeichnet werden. Zahlreiche Wiener Künstlerinnen und Künstler verwenden es um 1900 ebenfalls, insbesondere auch in der Grafik. Letztlich nicht zu entscheiden ist, ob hierfür das annähernd quadratische Format der Zeitschrift *Ver Sacrum* (heiliger Frühling) mit ihren künstlerisch anspruchsvollen grafischen Beilagen ausschlaggebend war. Zumindest ist sie die einzige der um 1900 zahlreich erscheinenden Publikationen, die sich der Vermittlung und Propagierung der neuen Kunst widmen, in diesem Format: Es bedingt die grafische Gestaltung der Zeitschrift wie auch die grafischen Beilagen. So sind sechs der sieben Holzschnitte von Carl Moll, die 1903 in Heft 15 der Zeitschrift publiziert werden, im quadratischen Format (S. 50).

## ... und in der zeitgenössischen Kunst

Das Quadrat als Bildformat ist weder eine Erfindung der Wiener Secession, noch kann die Organisation einen Alleinvertretungsanspruch erheben. Es findet sich auch im Werk erstaunlich vieler Künstlerinnen und Künstler der klassischen Moderne und in der zeitgenössischen Kunst. Quasi zum Dogma wird das Quadrat in Josef Albers' Werkkomplex *Homage to the Square* (Hommage an das Quadrat), in dem die Farbe zum autonomen Gestaltungsmittel wird. Alighiero Boetti verwendet es für seine gestickten Bilder ebenso wie Jean-Michel Basquiat für die „Alpendörfer“, die er für seinen Zürcher Galeristen Bruno Bischofberger malt. Last but not least ordnet Sylvie Fleury 73 mal 73 Bleikristalle in ihrem Werk *DIAMONDS 5329* zum Quadrat an.

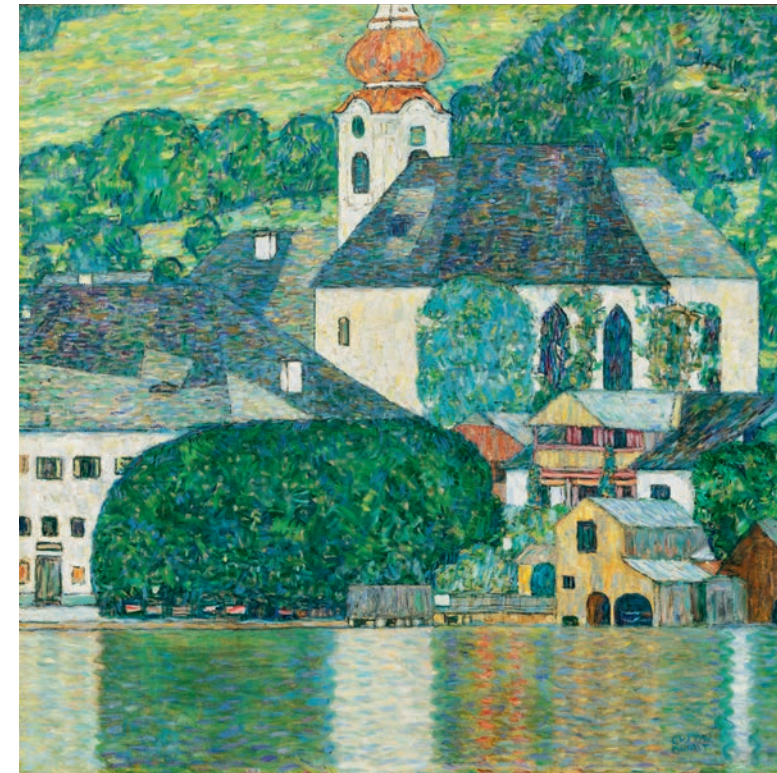
## Gustav Klimt

1862 Baumgarten bei Wien – 1918 Wien  
*Kirche in Unterach am Attersee*, 1915/16  
Öl auf Leinwand, 110 × 110 cm  
Signiert re. u. „GUSTAV / KLIMT.“  
Heidi Horten Collection, Wien  
Erworben 2011

Fast jährlich zieht es Gustav Klimt und seine „Lebensfrau“ – nicht Geliebte! – Emilie Flöge zwischen 1900 und 1916 an den Attersee, wo sie zumeist einige Wochen im August verbringen. Quartier finden sie in den ersten Jahren im Brauhof in Litzlberg, ab 1908 in der Villa Oleander in Kammer. Für die letzten drei Aufenthalte, 1914 bis 1916, wird das Forsthaus Weißenbach am Südufer des Sees zu ihrem Sommerdomizil: Spätestens zu diesem Zeitpunkt muss Klimt auf Unterach am gegenüberliegenden Seeufer aufmerksam geworden sein.

44 Seine Malutensilien hat Klimt stets im Reisegepäck. Hinzu kommen ein Fernrohr, mit dem er die Ufer des Sees nach lohnenswerten Motiven absucht, und ein „Sucher“ – eine Pappe, in die ein quadratisches Loch geschnitten ist, durch das Klimt blickt, um den konkreten Bildausschnitt festzulegen. Das quadratische Bildformat scheint damit vorbestimmt, zumindest seit 1903, als er seiner Geliebten Marie Zimmermann die Funktion des ihr unbekanntes „Suchers“ in einem Brief erläutert.

Klimt zeigt Unterach von der Seeseite. Die Mittelachse des Bildes nimmt der Turm der Pfarrkirche ein. Er spiegelt sich wie die anderen Bauten und die Bäume am Ufer im See. Auffällig ist die abgeschnittene Spitze des Kirchturms: Sie dürfte dem „Sucher“ zum Opfer gefallen sein. Klimt zeigt Unterach im Sonnenlicht. Die einzelnen Bildelemente wirken, als wären sie hintereinander gestaffelt, ohne wirklich Raum zu beanspruchen. Schatten oder Differenzierungen fehlen weitgehend, wodurch das Licht seiner Funktion, raumschaffend zu wirken, nicht nachkommen kann, sondern vielmehr – ganz im Sinne des Wiener Jugendstils – das Flächenhafte der Darstellung betont.





## Broncia Koller-Pinell

1863 Sanok/Galizien – 1934 Wien

*Das große Dach*, um 1903

Farbholzschnitt in vier Platten (Blau, Grün, Braun und Schwarz)

auf Japanpapier, 40,1 × 39,7 cm (Bild- und Papierrand)

Monogrammiert im Stock re. o. „BKP“

Privatbesitz, Courtesy Natter Fine Arts, Wien

Im Vordergrund ein Schornstein, dahinter ein mächtiges, verschneites Dach. Es nimmt fast das ganze Blatt ein. Im oberen Bereich ist der Schnee teilweise geschmolzen. In der unteren, verschatteten Partie hält er sich dagegen noch. Dachziegel sind hier nur vereinzelt sichtbar. Auffällig sind drei wie aufgereiht erscheinende kleine Türme auf den Dächern. Es sind typische Aufbauten, wie sie zur Entlüftung von Gebäuden dienen. Das Gebäude ist zu benennen: Es ist das Theater an der Wien, dessen Dach Broncia Koller-Pinell von ihrer Wohnung beziehungsweise ihrem Atelier im Vorderhaus des Theaters, Linke Wienzeile 6, sieht und im Holzschnitt wiedergibt, genauso wie den Blick auf den Naschmarkt vor dem Haus und die Dächer des hinter dem Markt liegenden Freihausviertels.

Laut Meldezettel beziehen Broncia Koller-Pinell und ihr Mann, der Wiener Industrielle Hugo Koller, im Januar 1903 eine Wohnung mit Atelier in dem Neubau an der Wienzeile. Koller-Pinell pflegt enge Kontakte zu den Künstlern der Wiener Secession, vor allem Gustav Klimt, Josef Hoffmann und Koloman Moser, und stellt regelmäßig aus. Aufgrund ihrer wirtschaftlichen Situation ist sie auf den Verkauf ihrer Bilder nicht angewiesen. Zu einem beliebten Treffpunkt für Künstler und Intellektuelle entwickelt sich ein von Koller-Pinell und ihrem Mann 1904 erworbenes Gut in Oberwaltersdorf. Trotz anfänglicher Ressentiments fördert das Paar Egon Schiele. Broncia Koller-Pinell kauft 1918 eine Stadtansicht von ihm an (Privatbesitz) und beauftragt den Künstler mit dem Porträt ihres Mannes (Belvedere, Wien). – Bei dem vorliegenden Blatt handelt es sich um einen der seltenen Handabzüge der Künstlerin.



## Hugo Henneberg

1863 Wien – 1918 Wien

*Nächtliche Szene – Blauer Weiher*, um 1904

Linolschnitt in vier Farben (Blau, Violett, Schwarz und Braun)

auf Japanpapier, 34,2 × 34,3 cm

Privatbesitz, Courtesy Natter Fine Arts, Wien

Es ist Nacht. Das Licht des Vollmonds spiegelt sich auf der Wasseroberfläche, ebenso wie die Stämme und Äste der Bäume am Ufer, besonders dort, wo eine kleine Landzunge eine Bucht bildet und das Wasser fast zum Stehen kommt. Kaum merkbare Strudel und Wirbel sind die Folge, die das Mondlicht und die Schatten der Bäume auf vielfache Weise brechen, verzerren und schließlich verfließen lassen.

Hugo Henneberg druckt *Nächtliche Szene – Blauer Weiher* (richtig wohl der Wiener Neustädter Kanal) in vier Farben: Für den Himmel und die ruhigen Partien des Wassers verwendet er Hellblau. Die kleinen hellen Einsprengsel sind gewollt. Sie entstehen bei besonders dünnem Farbauftrag durch das leicht poröse Linoleum. Ein fliederfarbener Ton ist den Baumgruppen im Hintergrund und den Kräuselungen des Wassers vorbehalten. Ockerbraun nimmt Henneberg für die Ufer und die vom Mondlicht beschienenen Stämme der Bäume, Schwarz für den Uferbewuchs, die verschatteten Partien der Bäume und deren Spiegelungen im Wasser. Hinzu kommt die Farbe des Papiers für den Mond und dessen fahles Licht.

Nicht nur in seinen druckgrafischen Arbeiten erweist sich Henneberg als Meister der Wahrnehmung feinsten Nuancen und deren Umsetzung, sondern auch in der damals noch jungen Fotografie. Um 1890 lernt Henneberg den New Yorker Fotografen Alfred Stieglitz kennen, der ihn in seinen Versuchen mit dem neuen Medium bestärkt. Zurück in Wien, ist er wesentlich an der Weiterentwicklung des Gummidrucks beteiligt. Seine Gummidrucke werden 1902 in der Wiener Secession ausgestellt, zusammen mit einem von Gustav Klimt gemalten Bildnis von Hennebergs Frau (Moritzburg, Halle an der Saale).



# Carl Moll

1861 Wien – 1945 Wien

*Verschneite Villa in Döbling (Die Hohe Warte in Wien)*, 1904/06

Holzschnitt in zwei Farben auf weichem Simile-Japan, 43 × 42,5 cm

Signiert re. u. in Bleistift „Carl Moll“

Privatbesitz, Courtesy Natter Fine Arts, Wien

Spätestens 1902 bezieht Carl Moll das nach Entwürfen von Josef Hoffmann errichtete Doppelwohnhaus Wollergasse 8 in Wien-Döbling. Sein Nachbar ist Koloman Moser. In der Folge errichtet Hoffmann auf dem Areal Hohe Warte, Steinfeld-/Wollergasse weitere Häuser und Villen, so unter anderen für Hugo Henneberg, den Zuckerfabrikanten Friedrich Victor Spitzer, den Ingenieur Alexander Brauner sowie 1906/07 ein zweites Haus für Moll. Den Abschluss der Hoffmann'schen Bebauung bildet die von 1909 bis 1911 errichtete Villa des Bauunternehmers Eduard Ast: Aus Hoffmanns ursprünglichen hochfliegenden Plänen zu einer Künstlerkolonie oberhalb von Wien ist ein kleines, gutbürgerliches Villenquartier geworden.

Das Quadrat, das Leitformat der Wiener Moderne, schwingt auch hier, in der Architektur Hoffmanns mit, am deutlichsten in den Mitte des Jahrzehnts errichteten Häusern. Dies geht vom kubischen Gesamteindruck der Bauten über die teilweise von Hoffmann entworfene Inneneinrichtung bis zur Sprosseneinteilung der Fenster.

Es ist also kein Wunder, wenn Moll seinen Briefkopf von 1902 ebenfalls in einem dem Quadrat angenäherten Format entwirft, und auch nicht, dass er in seinen Holzschnitten vor allem Motive aus seiner unmittelbaren Umgebung verarbeitet, so auch in *Verschneite Villa in Döbling*. Der Blick geht die Wollergasse herunter Richtung Heiligenstädter Kirche St. Michael, deren Turm im Hintergrund zu erkennen ist.

In kleinerem Format erscheint *Verschneite Villa in Döbling* zusammen mit sechs weiteren Holzschnitten von Moll im letzten Jahrgang von *Ver Sacrum* (Heft 15, 1903), dem Mitteilungsblatt der Vereinigung bildender Künstler Österreichs.



## Carl Moll

1861 Wien – 1945 Wien

*Kirche St. Michael in Heiligenstadt*, um 1907

Farbholzschnitt in vier Farben auf Japanpapier,

42,5 × 42,6 cm (Bildrand)

Privatbesitz, Courtesy Natter Fine Arts, Wien

Über die Grinzinger Straße hinweg zeigt Carl Moll die Heiligenstädter Pfarrkirche St. Michael im Wiener Bezirk Döbling. Ein Lattenzaun schafft Distanz. Es ist Herbst – die Bäume sind kahl und Laubhaufen liegen am Gehsteig. Wie freigestellt wirkt der gotische Chor, während der im Süden der Kirche am Übergang zum Schiff errichtete Chorflankenturm hinter einem Gespinst aus Ästen und Zweigen zu verschwinden droht. Turm, Kirche und Geländelinie heben sich markant von einem wolkenlosen, in Gelb erstrahlenden Himmel ab.

52 Moll hält St. Michael nicht nur im Holzschnitt, sondern auch in mindestens drei, etwas früher entstandenen Gemälden fest. Im Zentrum steht hier die Chorpartie, hinter der das Kirchenschiff verschwindet. Ein von Schnee geräumter Fußweg führt an der Kirche vorbei nach Westen, auf die untergehende Wintersonne zu. In etwa einem Dutzend weiteren Bildern zeigt Moll die Kirche von Süden, erhöht, von der Hohen Warte aus, wo er mit Koloman Moser als Nachbarn ein von Josef Hoffmann errichtetes Doppelwohnhaus bezieht. Zentrales Motiv ist hier der Turm.

Wie der Holzschnitt sind auch die drei Winterbilder der Heiligenstädter Kirche im quadratischen beziehungsweise dem Quadrat angenäherten Format. Das Gleiche gilt für die meisten Bilder mit dem Kirchturm als zentralem Motiv, wie generell für Molls künstlerische Produktion der Zeit, sei es im Holzschnitt, den er nur wenige Jahre, bis etwa 1910 betreibt, sei es in der Malerei. Das Quadrat ist also en vogue, in der Malerei wie in der Grafik.



## Emil Pirchan

1884 Brünn – Wien 1957

*Piran*, 1912

Collage auf Karton, 31,9 × 31,9 cm

Signiert re. u. „PIRCHAN“, unterhalb der Darstellung

„Emil Pirchan“

Privatbesitz, Courtesy Natter Fine Arts, Wien

Weithin sichtbar überragt der Campanile die Hafens-  
stadt Piran an der Slowenischen Riviera. Unmissverständlich  
gibt der Turm zu verstehen, wer über Jahrhunderte das Sagen in  
der Stadt hatte: die Republik Venedig. Um 1600 errichtet, stellt  
der Turm eine getreue Kopie des Campanile von San Marco dar.  
Emil Pirchan zeigt die Stadt von Osten, der Landseite her. Das  
weiße Band stellt die Stadtmauer dar, dahinter Häuser, die Chor-  
partie der Kirche, die Adria und der Himmel. Die Bäume und  
die einzelnen Häuser, das Meer und der Himmel sind farblich  
voneinander abgesetzt, aber nicht weiter differenziert, was zum  
Eindruck beiträgt, es könnte sich bei der Darstellung um einen  
Holz- oder Linolschnitt handeln. Doch dafür sind die Farbüber-  
gänge zu exakt. Es kommt zu keinem Überdrucken, was in den  
genannten Techniken kaum zu vermeiden ist und von vielen  
Künstlern zudem bewusst eingesetzt wird. Es handelt sich viel-  
mehr um eine Collage aus verschiedenfarbigen Papieren, die  
Pirchan ausschneidet und auf den Bildträger klebt.

Pirchan ist ein Tausendsassa. Er ist nicht nur einer der  
ersten Künstler, die in der Collagetechnik arbeiten, sondern  
um 1910 auch als Interieur- und Möbeldesigner tätig. Er ent-  
wirft Plakate, die sich aufgrund der Reduzierung der Motive  
und ihrer kontrastreichen Flächigkeit sofort einprägen, und  
wird in den 1920er-Jahren zu einem gefragten Bühnenbildner  
des Expressionismus, der in Berlin ebenso erfolgreich ist wie in  
Wien. Bühnenartig ist auch der Blick auf Piran. Zwischen den  
hohen seitlichen Aufbauten wird die Stadtansicht zum Rück-  
prosekt vor der Bühne als Spielort mit wenigen Versatzstücken  
und drei winzigen Akteuren.

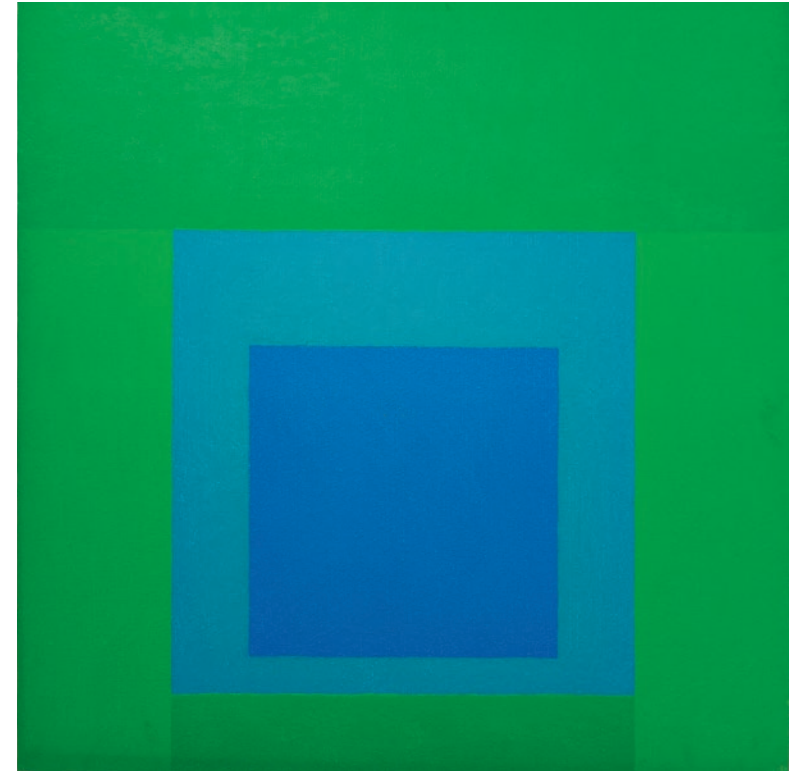


## Josef Albers

Bottrop 1888 – 1976 New Haven/Connecticut, USA  
*Homage to the Square: Blue Mirage*, 1959  
Hommage an das Quadrat: Blaues Wunder  
Öl auf Masonit, 102 × 102 cm  
Heidi Horten Collection  
Erworben 1995

Das Quadrat als Prinzip – wohl kein Künstler hat es mit der Stringenz verfolgt wie Josef Albers. In *Homage to the Square: Blue Mirage* sind es drei Quadrate, ein äußeres grünes, darin, leicht nach unten versetzt, ein mittel- und ein dunkelblaues, die er malt. Das Grün ist farblich differenziert, in zwei hellere, gleich große senkrechte Flächen und zwei dunklere waagerechte, von denen die untere schmäler und kürzer als die obere ist. Es entsteht der Eindruck von Tragen und Lasten – einem Grundprinzip der Architektur: Der schmale grüne Balken „trägt“ die beiden inneren Quadrate, die wiederum durch den breiten grünen Balken, der auf ihnen „lastet“, nach unten gedrückt werden. Und was hat es mit dem im Titel genannten *Blue Mirage*, dem „blauem Wunder“, auf sich? Es kann als Anspielung Albers auf die visuelle Wahrnehmungstäuschung verstanden werden, die durch die Abhängigkeit von Farben untereinander und ihrem Wechselspiel mit benachbarten Farben entsteht. So „springt“ bei intensiver Betrachtung von *Homage to the Square: Blue Mirage* das dunkelblaue Quadrat optisch mal vor, mal zurück.

Albers lehrt bis zu seiner Schließung 1933 am Bauhaus und ist der erste Bauhaus-Lehrer, der in die USA berufen wird. Parallel zu seiner Lehre an verschiedenen Colleges und Universitäten verfolgt Albers seine künstlerische Arbeit konsequent weiter. Spezifisch für sein Werk ist die Variation eines Themas oder Sujets, ohne die inhaltliche Aussage zu differenzieren: „Ein Quadrat ist ein Quadrat ist ein Quadrat“ könnte als Motto über Albers' umfangreiche Werkgruppe *Homage to the Square* stehen, in der seine künstlerische Intention am reinsten realisiert ist.



# Jean-Michel Basquiat

1960 New York City – 1988 New York City

*Alpendorf*, 1983

Acryl auf Leinwand, 102 × 102 cm

Betitelt, signiert und datiert auf der Rückseite o. re.

„ALPENDORF“, Signatur unleserlich, „[19]83“

Heidi Horten Collection

Erworben 1995

Ein Haus auf grünem Grund – wie von einem Kind gezeichnet –, windschief und verzogen, eine Geländelinie, drei Tannen, dazu möglicherweise mehrere Personen: Wie kommt ein Künstler – zumal Jean-Michel Basquiat, Shootingstar der New Yorker Szene der 1980er-Jahre – dazu, ein Alpendorf zu malen, das auch nicht sein einziges bleiben sollte?

Basquiats künstlerische Anfänge liegen in der Graffiti-szene. 1980 werden Arbeiten von ihm erstmals öffentlich in New York ausgestellt, im Jahr darauf in Europa, in Modena. 58 Basquiat reist zur Eröffnung. Er wird aufgefordert zu malen, wie auch 1982, als ihm anlässlich seiner zweiten Ausstellung in Modena eine Fabrikhalle zum Arbeiten zur Verfügung gestellt wird. Basquiat fühlt sich unter Druck gesetzt und sagt die Ausstellung ab. Dennoch stellt er acht großformatige Werke fertig. Der Zürcher Galerist Bruno Bischofberger wird auf ihn aufmerksam: Künstler und Galerist freunden sich an. Sommer 1983 ist Basquiat auf Einladung Bischofbergers in St. Moritz und malt für dessen Esszimmer fünf Bilder, darunter *Alpendorf*.

New York, bis zu einem gewissen Grad selbst seine Bildwelten, scheint Basquiat für einige Wochen abzustreifen. Keine Textfragmente, Selbsterkundungen, Masken sind in seinen „Bergbildern“ zu finden, vielmehr eine „heile Welt“, in *Alpendorf* wie in *Nachtleben*, dem zweiten Bild aus der Serie für Bischofberger, das die Heidi Horten Collection besitzt. Im gleichen „Klimt-Format“ von circa einem mal einem Meter wie *Alpendorf*, zeigt es einen nächtlichen Himmel mit Sternen und einem Vollmond, dessen Licht zwei Berge bescheint, die Hänge besetzt mit Häusern und Tannen wie in *Alpendorf*.



# Alighiero Boetti

1940 Turin – 1994 Rom

*Primo giorno di Agosto*, 1988

Erster Augusttag

Stickerei auf Mollino (Nessel), 109,2 × 115,6 cm

Signiert, betitelt und datiert in der Stickerei

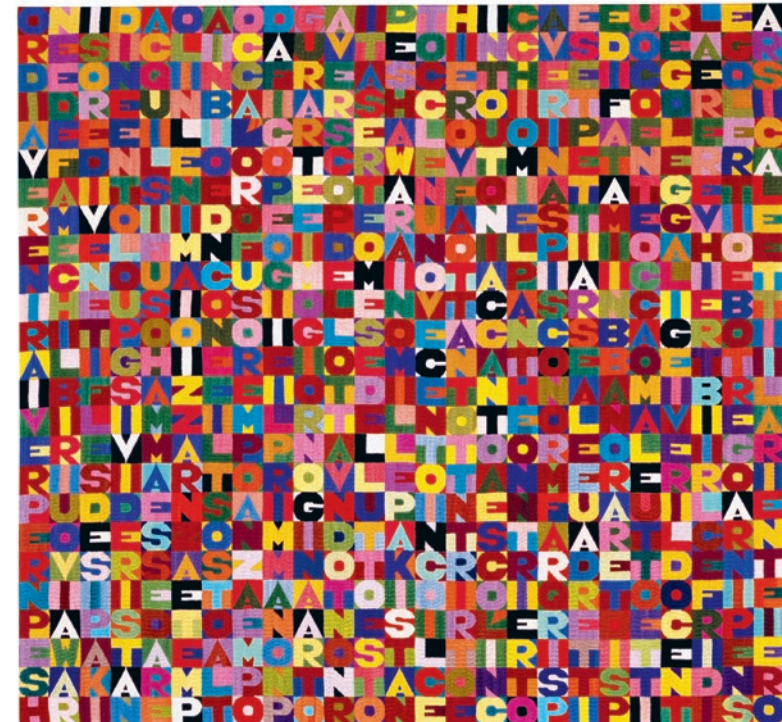
und auf der Rückseite am Umschlag des Mollino

Heidi Horten Collection

Erworben 2000

Dicht gedrängt sind in immer gleich große Felder 625 starkfarbige Buchstaben gestickt. Sie werden primär ornamental wahrgenommen. Doch die Buchstaben sind nicht willkürlich verteilt; sie folgen vielmehr einem Ordnungssystem. In der mittleren, 13. Spalte der Tapisserie sind von oben nach unten Ort und Land der Herstellung lesbar: Peshawar in Pakistan. Es sind diese Worte, die mit ihren jeweils acht Buchstaben das System vorgeben. In der entsprechenden mittleren senkrechten Zeile findet sich die Signatur des Künstlers: „ALIGHIER/O  
60 E BOETTI“ (das „E“ – italienisch für „und“ – fügt Boetti seiner Signatur Anfang der 1970er-Jahre hinzu). Die Worte beginnen respektive enden jeweils am Rand der Tapisserie. Die Mitte nimmt ein Feld von 9 mal 9 Buchstaben ein: Hier ist mit „ANNO MILLE/ NOVECENTO/ OTTANTT[O]“ das Entstehungsjahr angegeben. Das Motto dieser und zahlreicher anderer Tapisserien von Boetti findet sich schließlich oben links in einem Quadrat von 4 mal 4 Buchstaben: „ORDI/NE E D/ISOR/DINE“ – Ordnung und Unordnung – das eine das andere nicht ausschließend.

Boetti reist zwischen 1973 und 1979 – dem Jahr der Eroberung durch die Sowjetunion – regelmäßig nach Afghanistan. In Kabul, später in Peshawar werden seine Tapisserien gestickt, in denen neben lateinischen gelegentlich auch paschtunische Buchstaben auftreten. Zudem entstehen gestickte Weltkarten, in denen die Staatsgebiete mit Motiven der jeweiligen Nationalflaggen ausgefüllt sind, sowie ein ebenfalls gesticktes monumentales Verzeichnis der tausend längsten Flüsse der Welt. Das Format wechselt, doch für seine Buchstabenstickereien verwendet Boetti fast ausschließlich das Quadrat.





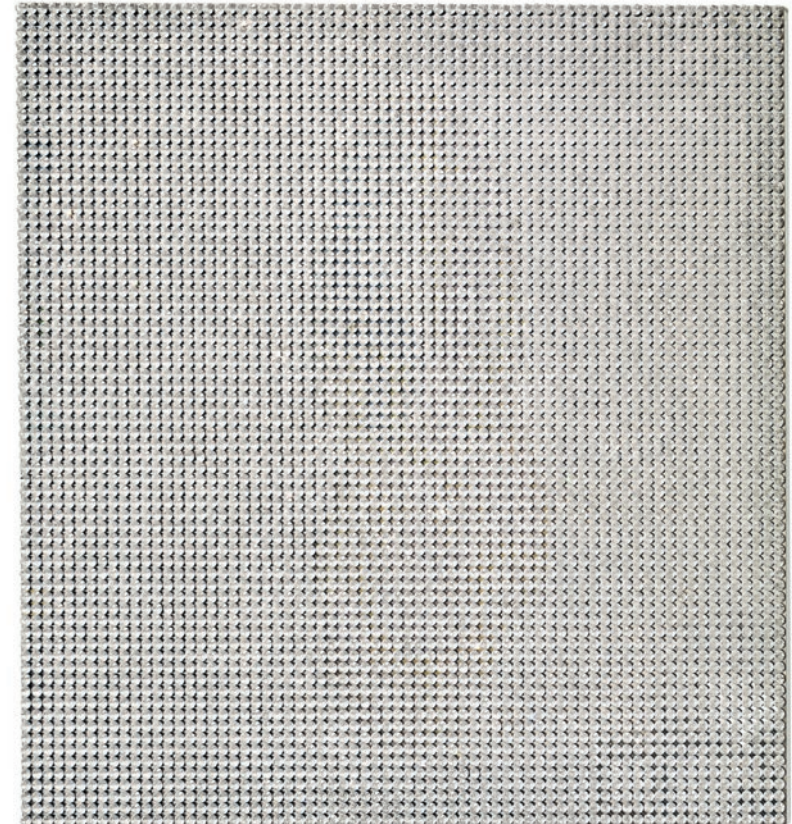
## Sylvie Fleury

1961 Genf  
*DIAMONDS 5329*, 2002  
Bleikristall auf Plexiglas, 85 × 85 cm  
Heidi Horten Collection  
Erworben 2002

„Diamonds Are a Girl's Best Friend“ – dieser Song aus dem Broadway-Musical *Gentlemen Prefer Blondes* (Blondinen bevorzugt), das 1953 mit Jane Russell und Marilyn Monroe in den Hauptrollen verfilmt wird, könnte als Motto über Sylvie Fleurys Arbeit *DIAMONDS 5329* stehen. Doch verarbeitet die Künstlerin keine Diamanten, sondern Bleikristalle, die sie zu einem Quadrat von 73 mal 73 anordnet: Was dem Titel nach einen materiellen Wert in astronomischer Höhe haben müsste, entpuppt sich als Fake.

62 Im Jahr 1990 von einer Shoppingtour durch Lausanner Luxusgeschäfte kommend, besucht die Künstlerin eine Galerie und stellt ihre Einkaufstaschen achtlos auf dem Boden ab – ein alltäglicher Vorgang, wäre es nicht Fleury, der die Taschen gehören. Dazu zwei Jahrzehnte später von der Zeitung *Der Standard* befragt (Ausgabe vom 16.9.2010), gesteht die Künstlerin ein, damals kaufsüchtig gewesen zu sein, und dass sie die Taschen irgendwo habe abstellen müssen. „So funktioniert Kunst. Man betrachtet einen Gegenstand und denkt: Was löst er in mir aus?“

Die *Shopping Bags* sind ein Initialwerk. Fortan beschäftigt Fleury sich mit der Welt der Mode, der Luxusartikel und des Glamours. So nimmt sie Schuhe des Modeschöpfers Azzedine Alaïa und lässt sie in handwerklich höchster Qualität in Bronze gießen, ebenso eine von Hand gefertigte *Birkin Bag* des Labels Hermès, die zusätzlich mit dem seltenen Edelmetall Palladium überzogen ist. Benutzbar sind die Gegenstände nicht mehr, und überdeutlich tritt ihr Fetischcharakter zutage. Es sind Statussymbole, die Fleury ihren Arbeiten zugrunde legt, oder, wie in *DIAMONDS 5329*, deren Umkehrung: statt Diamanten industriell hergestellte Bleikristalle.





# Gustav Klimt – Sommerfrische, Attersee und das Quadrat

## Rolf H. Johannsen



„Es ist entsetzlich, scheußlich hier in Wien, alles verdorrt, heiß, greulich, dazu die viele Arbeit, der ‚Rummel‘ – ich sehne mich hinaus wie noch nie – hoffe bestimmt längstens Samstag früh bei Euch zu sein“, schreibt Gustav Klimt am 1. August 1901 an seine Vertraute und Lebensgefährtin Emilie Flöge, die ihm vorausgereist und bereits in der Sommerfrische in Litzlberg am Attersee ist.<sup>1</sup> Es ist nicht Klimt allein, den es im besonders heißen August aufs Land, an die österreichischen Seen oder in die Berge zieht. Wer es sich leisten kann flieht, logiert in Pensionen, Gasthäusern oder Hotels. Fabrikanten und Industrielle errichten sich Sommervillen – bevorzugt mit eigenem Seezugang –, die häufig ebenso gut in noblen Wiener Vororten stehen könnten (Abb. 1). Klimt ist da keine Ausnahme.

### Die Gäste können kommen

Das Phänomen der klassischen Sommerfrische entsteht um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Vorreiter ist Ischl, das Kaiser Franz Joseph I. 1849 zu seiner Sommerresidenz macht – ein Status, den der Ort bis 1914 beibehält. Voraussetzung für den in der Regel ein- bis zweimonatigen Aufenthalt der Städter auf dem Land sind der Ausbau der Eisenbahn, die Reisen von Ort zu Ort von zuvor mehreren Tagen oft auf wenige Stunden verkürzt, und – was die Orte um den Attersee anbelangt – die Einrichtung eines Fährverkehrs. Den Anfang macht die Kaiserin Elisabeth-Bahn (heute Westbahn) von Wien nach Salzburg, die 1860 offiziell dem Verkehr übergeben wird. Weniger als fünf Stunden dauert Ende des Jahrhunderts die Fahrt von Wien nach Vöcklabruck. Weiter geht es mit Mietkutschen, in den Sommermonaten alternativ mit einem dreimal täglich verkehrenden „antediluvianischen“ (vorsintflutlichen) Omnibus nach Kammer. 1882 erhält der Ort Eisenbahnanschluss.<sup>2</sup> Das erste Dampfschiff, gebaut von der Linzer Ignaz-Mayer-Werft und auf den Vornamen der Begründerin der Attersee-Schiffahrt, Ida Horváth Gräfin von Khevenhüller, getauft, nimmt 1869 seinen Betrieb auf. Da sich Leistung und Kapazität des etwa 15 Meter langen Schiffes als zu gering erweisen, kommen 1870 und 1872 die Schaufelraddampfer Attersee und Kammer hinzu, während die Ida an einen Schifffahrtsbetrieb auf dem Mondsee verkauft wird. Die Schiffe Attersee und Kammer hingegen fahren unter den Namen Franz Ferdinand und Alma noch zu Klimts Zeiten auf dem See und werden sicher auch von ihm genutzt.<sup>3</sup> Zur

fremdenverkehrsgerechten Erschließung des Attersees gehören weiter der Ausbau und die Neuanlage von Straßen. Sind Dampfschiffe und später die ersten Automobile allgemein akzeptiert, so erregt das erste Motorboot, das 1893 auf dem Attersee fährt, einig-  
68 ges Aufsehen: Als „lebensgefährliches Fahrzeug“, wie die Behörden befinden, wird es zumindest die erste Zeit kritisch beäugt.<sup>4</sup>

### Gesellschaftliches Leben

Ganz auf das gewohnte gesellschaftliche Leben mögen die zumeist begüterten Wiener Sommerfrischler auch am Attersee nicht verzichten. Wie zum Zentrum geschaffen ist die heute noch existierende Villa Paulick in Seewalchen. Errichtet von dem wohlhabenden Wiener Hoftischler Friedrich Paulick mit entsprechenden Beziehungen zum kaiserlichen Hof und in die Gesellschaft, bietet sich die Villa – gelegen auf einem großzügig bemessenen Grundstück, ausgestattet mit seeseitiger Terrasse, Salons und Gästezimmern – sowohl für repräsentative Empfänge wie für Treffen im kleineren Kreis an. Besitzer der Villa sind spätestens ab 1904 Emilie Flöges Bruder Hermann und dessen Ehefrau, die Tochter des Erbauers des Hauses, Therese Paulick. Neben familiären Beziehungen und der räumlichen Nähe zu seinen ersten beiden Sommerrefugien sind es sicher auch die Künstler und Intellektuellen – darunter der Schriftsteller Peter Altenberg, der Architekt Otto Prutscher und der Maler Carl Moll –, die Klimt immer wieder zu Besuchen veranlassen. Gleich für seinen ersten Aufenthalt am Attersee 1900 findet sich Klimts Eintrag im Gästebuch der Villa. Doch länger als wenige Tage, so Ostern 1912 und im Spätsommer 1913, haben Klimt und Emilie Flöge nie in dem Haus gewohnt.<sup>5</sup> Sie ziehen die Abgeschlossenheit ihrer Refugien dem „Rummel“ und den gesellschaftlichen Verpflichtungen vor.

### Klimts Sommerfrischen

Klimt verbringt seine Sommerfrischen fast ausnahmslos im Salzkammergut und hier bevorzugt am Attersee.<sup>6</sup> Lediglich 1913, 1914 und 1917 ist er auch in Bad Gastein, am Gardasee und in Tirol anzutreffen. Meist einige Tage vor ihm sind Emilie Flöge, deren Mutter und weitere Mitglieder der Familie vor Ort, wohl auch um das jeweilige Quartier für den Sommeraufenthalt vorzubereiten. 1900 bis einschließlich 1907 logieren Klimt und die Familie Flöge am Nordufer des Attersees im Litzlberger Brauhof (Abb. 2). Errichtet Anfang des 19. Jahrhunderts, besteht

der Gebäudekomplex aus der eigentlichen Brauerei und Nebengebäuden, denen eine Gastwirtschaft mit Gästezimmern angeschlossen ist. Das Quartier in der Nähe der Villa Paulick wird Klimt von seinem Fechtpartner Paul Bacher vermittelt. Persönliche und berufliche Beziehungen dürften hier eine Rolle spielen: Bacher, der 1904 die bedeutende Wiener Galerie Miethke übernimmt,<sup>7</sup> ist mit Emma, einer Schwester von Therese Paulick, verheiratet, deren älterer Bruder Friedrich Paulick jun. wiederum mit dem Besitzer des Brauhofes bekannt. Für die folgenden fünf Jahre bis 1912 ist die ebenfalls nicht weit von der Villa Paulick entfernte Villa Oleander in Kammer Klimts Sommerdomizil. Um 1879 am Ostufer des Attersee errichtet und zum gleichnamigen Schloss gehörend, bietet die Villa – ein schlichtes einstöckiges Gebäude mit Garten (Abb. 3) – Klimt und Emilie Flöge mehr Komfort und Ruhe als der Brauhof mit seinem Gastwirtschaftsbetrieb.<sup>8</sup> Fotografien und Schnappschüsse belegen Landausflüge, die im Freundeskreis unternommen werden, und das ungezwungene Leben, das Klimt und Emilie Flöge in ihrem Domizil führen: Klimt in seinem kaftanähnlichen Malkittel, Emilie in von ihr entworfenen Reformkleidern, die lose von den Schultern herabhängen und ohne das damals übliche, die Bewegungsfrei-  
69 heit stark einschränkende Korsett getragen werden.<sup>9</sup>

Im Sommer 1913 verbringt Klimt mindestens zwei Wochen in Bad Gastein. Ende Juli reist er an den Gardasee, wo er mit Emilie und ihrer Familie in Porto di Tremosine wohnt und den am gegenüberliegenden, östlichen Seeufer liegenden Ort Malcesine (Abb. 4) sowie die Kirche von Cassone malt (Abb. S. 31). Für den Attersee dürfte in diesem Jahr kaum Zeit geblieben sein. Zumindest ist nur ein kurzer Aufenthalt Mitte September in der Villa Paulick belegt. Im darauffolgenden Sommer 1914 ist die Villa Oleander vermietet. Nach einem Aufenthalt in Bad Gastein finden die Flöges Unterkunft im Gästehaus der Villa Brauner in Steinbach am Attersee. Auf Vermittlung von Thereses Bruder Friedrich Paulick jun., der mit der Tochter des Eigentümers der Villa Brauner verheiratet ist, ziehen sich Klimt und Emilie Flöge wohl um den 20. Juli in das Forsthaus Weißenbach am Südufer des Attersees zurück (Abb. 5). Es wird ihr Sommerdomizil für die kommenden zwei Jahre. Seine letzte Sommerfrische verbringt Klimt vom 20. Juli bis 8. August 1917 wiederum in Bad Gastein. Am 10. des Monats kehrt er nach Wien zurück, um Gemälde für die *Österrikiska Konstutställningen* in Stockholm auszuwählen.<sup>10</sup> Sechs Tage später trifft er sich mit Emilie Flöge in



**Abb. 1** Oskar Anrather, *Villa Paulick in Seewalchen am Attersee*, Fotografie, Österreichische Nationalbibliothek, Wien

**Abb. 2** Der Brauhoft in Litzlberg von der Seeseite, um 1900, Fotografie, Privatbesitz

**Abb. 3** Hermann Flöge, Barbara Flöge (Mutter von Hermann und Emilie Flöge), Emilie Flöge und Gustav Klimt vor der Villa Oleander, 1908, Fotografie, Archiv Klimt-Foundation, Wien



**Abb. 4** Gustav Klimt, *Malcesine am Gardasee*, 1913, Öl auf Leinwand, 110 × 110 cm, zerstört, Tafel aus Mappe: *Gustav Klimt. Eine Nachlese*, Wien 1931, MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien

**Abb. 5** Gustav Klimt, *Forsthaus in Weissenbach I*, 1914, Öl auf Leinwand, 110 × 110 cm, Belvedere, Wien, Leihgabe einer Privatsammlung

Mayrhofen in Tirol. Gemeinsam fahren beide weiter in den kleinen Gebirgsort Hintertux und mieten sich im Badhotel Kirchner ein.<sup>11</sup> Wie lange das Paar dort bleibt, ist nicht bekannt.

### Malen am Attersee

Wie den meisten Sommerfrischlern dienen auch Klimt die Landaufenthalte der Erholung (**Abb. 6**). Doch reist er stets mit seinen Malutensilien und kehrt im Herbst mit Landschaftsbildern zurück, die er zumindest teilweise in Wien vollendet.<sup>12</sup> In einem Brief von Mitte August 1902 schildert Klimt seiner Geliebten und Mutter seiner Söhne Gustav und Otto, Marie (Mizzi) Zimmermann, seinen Tagesablauf am Attersee: „Ich bin wol, und bereits fleißig bei der Arbeit. / Du willst eine Art Stundenplan wissen – die Tagestheilung – nun die ist wol sehr einfach und ziemlich regelmäßig. / Früh morgens, meist um 6 Uhr, ein wenig früher, ein wenig später – steh' ich auf – ist das Wetter schön, geh' ich in den nahen Wald – ich male dort einen kleinen Buchenwald (bei Sonne) mit einigen Nadelbäumen untermischt, das dauert bis 8 Uhr, da wird gefrühstückt, darnach kommt ein Seebad, mit aller Vorsicht genommen – hierauf wieder ein wenig malen, bei Sonnenschein ein Seebild, bei trübem Wetter eine Landschaft vom Fenster meines Zimmers – manchmal unterbleibt dieses Vormittägige malen, stattdessen studiere ich in meinen japanischen Büchern – im Freien. So wird's Mittag, nach dem Essen kommt ein kleines Schläfchen oder Lektüre – bis zur Jause – vor oder nach der Jause ein zweites Seebad, nicht regelmäßig aber meistens. Nach der Jause kommt wieder die Malerei, – eine große Pappel in der Dämmerung bei aufsteigenden Gewitter – hie und da kommt statt dieser Abendmalerei eine kleine Kegelpartie in ein[em] benachbarten kleinen Orte – jedoch selten – es kommt die Dämmerung – das Nachtmal – dann zeitlich zu Bette und wieder zeitlich morgens heraus aus den Federn. Ab und zu ist dieser Tagestheilung noch ein kleines Rudern eingeschaltet, um die Muskeln ein klein wenig aufzurütteln. / In dieser erwähnten Art läuft Tag für Tag schon sind 2 Wochen passée, die kleinere Hälfte des Urlaubs ist vorüber, man geht dann wieder ganz gern nach Wien.“ Am Schluss des Briefes geht Klimt nochmals auf das Wetter ein, das „sehr unregelmäßig – gar nicht sehr heiß und oft durch Regen unterbrochen“ ist.<sup>13</sup> Desgleichen im Brief von Ende August 1903: „Heute endlich ein schöner Tag – sonst immer Regen und Regen – zum Verzweifeln. Mein Urlaub geht zu Ende und ich

habe bisher fast nichts im Freien machen können.“<sup>14</sup> Die Klagen über das Wetter kehren ständig wieder, in den Briefen an Marie Zimmermann ebenso wie in jenen an das Modell Maria Ucicka, mit der Klimt ebenfalls einen Sohn hat, der den Namen Gustav trägt. Mitte August 1901 schreibt Klimt ihr vom Attersee: „Die Zeit geht schnell – ich muß noch sehr fleißig sein, denn was bis jetzt gemacht ist, ist nicht sehr viel – ein wenig habe ich auch unter dem schlechten Wetter zu leiden, Wind und Regen.“<sup>15</sup> Das Wetter ist es dann auch, das ihn am Arbeiten hindert, ihm regelmäßig „einen gar argen Strich durch die Rechnung“ macht.<sup>16</sup> So auch Anfang August 1903, als Klimt, wiederum in einem Brief an Maria Ucicka, schreibt: „Mein jetziger Aufenthalt steht unter dem Zeichen des Regens, seit meiner Ankunft regnet es in Strömen und ununterbrochen bis heute, sind also schon 3 Nächte und der dritte Tag – meine Arbeit bleibt also vorläufig auf das Zimmer beschränkt und ich bin fleißig darüber her – hoffentlich bessern sich die Wetterverhältnisse doch bald, denn die Zimmerarbeit freut mich für die Dauer doch nicht.“<sup>17</sup>

Von den im zitierten Brief an Marie Zimmermann erwähnten Bildern sind das „Seebild“, „Buchenwald (bei Sonne)“ und „die große Pappel in der Dämmerung bei aufsteigenden Gewitter“ eindeutig zu identifizieren.<sup>18</sup> Angesichts des zuletzt Genannten, das um die Jahreswende 1903/04 in der Wiener Secession öffentlich ausgestellt ist,<sup>19</sup> gerät der Kunstkritiker Ludwig Hevesi ins Schwärmen (Abb. 8): „Forellentupfen! Eine der neuen Landschaften von Klimt heißt ‚Aufsteigendes Gewitter‘. Ein tiefdunkles Bild; scheinbar. Rechts eine mächtige Pappel, die ganz schwarz aufragt; scheinbar. Näher besehen ist sie nämlich voll Forellentupfen, wenn man so sagen darf. Sie ist gelb, blau, grün und violett gesprenkelt, sieht aber schwarz aus. [...] Und das Gewitter, das vom tiefen Horizont zum hohen Zenith aufsteigt, ist auch keine schwarze Wetterwolke, sondern ein förmliches Mosaik von eckigen Wolkenbruchstücken in mancherlei dunklen Tönen, die an Asphalt, Schwefel, Lava, Asche u. dgl. erinnern, dabei mehr triefend als qualmend, gleichsam hingeklatscht aussehen.“<sup>20</sup>

Wetterstimmungen, dramatische Wolkenbildungen über niedrigem Horizont, Tiefenräumlichkeit, letztlich eine perspektivische Ordnung des Bildraumes wie in der von Hevesi beschriebenen Gewitterlandschaft, finden sich in Klimts späteren Attersee-Landschaften kaum mehr. Letztere sind von einem gleichmäßigen sommerlichen Licht beschienen, ohne



Abb. 6 Gertrude Flöge mit ihrer Mutter Therese Flöge und Gustav Klimt auf dem Bootssteg der Villa Paulick, Ostern 1912, Fotografie, Privatbesitz



Abb. 7 Gustav Klimt und Emilie Flöge im Ruderboot vor der Villa Paulick in Seewalchen am Attersee, 1909, Fotografie, Privatbesitz

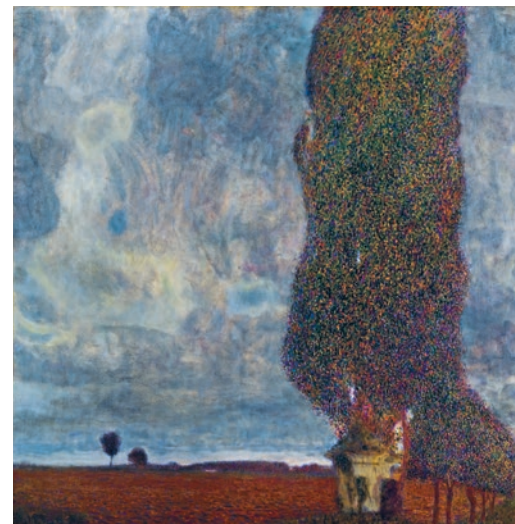
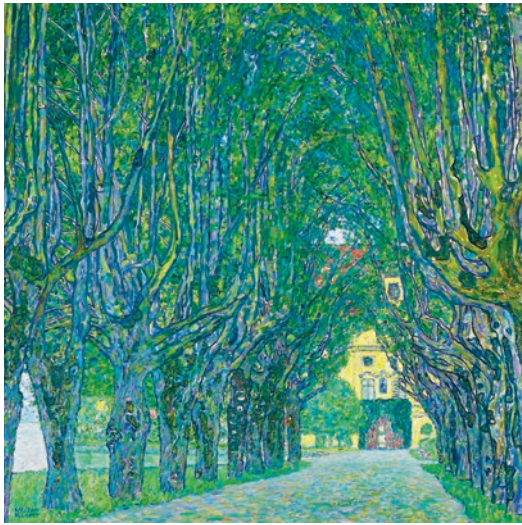


Abb. 8 Gustav Klimt, *Die große Pappel II (Aufsteigendes Gewitter)*, 1902/03, Öl auf Leinwand, 100,8 × 100,7 cm, Leopold Museum, Wien, Inv. 2008



Abb. 9 Gustav Klimt, *Obstbäume*, 1901, Öl auf Leinwand, 90 × 90 cm, Privatbesitz



**Abb. 10** Gustav Klimt, *Allee zum Schloss Kammer*, 1912, Öl auf Leinwand, 110 × 110 cm, Belvedere, Wien

**Abb. 11** Gustav Klimt, *Bildnis Sonja Knips*, 1898, Öl auf Leinwand, 145 × 146 cm, Belvedere, Wien



**Abb. 12** Gustav Klimt mit seinem Fernrohr auf der Sonnenterrasse des Bootshauses der Villa Paulick in Seewalchen am Attersee, 1904, Fotografie, Privatbesitz

„lichtdurchflutet“ zu sein wie etwa noch *Obstbäume* von 1901 (**Abb. 9**). Damit einher geht eine extrem hoch angesetzte bis zum gänzlichen Verschwinden gebrachte Horizontlinie. Stellt Klimt Himmel dar, so nimmt dieser kaum mehr als einen schmalen Streifen ein. Hinzu kommt der – bis auf wenige Ausnahmen wie *Allee vor Schloss Kammer* (**Abb. 10**) – weitgehende Verzicht auf eine perspektivische Konstruktion des Bildraumes. Entsteht dennoch der Eindruck von Tiefenräumlichkeit, so ist dieser grundsätzlich auf die Staffelung der Bildelemente zurückzuführen. Dennoch, eine Konstante gibt es, das quadratische Bildformat, das Klimt erstmals 1898 beim *Bildnis Sonja Knips* (**Abb. 11**) und ab dem darauffolgenden Jahr ausnahmslos für seine Landschaften verwendet und sukzessive steigert, von anfangs 75 × 75 Zentimeter auf 110 × 110 Zentimeter in *Kirche in Unterach am Attersee*.

### Das Quadrat

Klimt benutzt beim Malen Hilfsmittel, ein Fernrohr zur Motivfindung (**Abb. 12**) und einen simplen „Sucher“, eine Pappe mit eingeschnittenem quadratischem Loch zur Festlegung des Bildausschnitts. Den „Sucher“ und zugleich dessen Anwendung erklärt Klimt Marie Zimmermann in einem Brief Anfang August 1903. Zusätzlich fügt er eine erläuternde Randzeichnung an: „Die ersten Tage meines Hierseins [am Attersee] habe ich nicht gleich gearbeitet, ich habe wie ich mir vorgenommen einige Tage ‚gelenzt‘, habe Bücher durchgeblättert, japanische Kunst ein wenig studiert, habe am frühen Morgen, am Tage und Abend mit meinem ‚Sucher‘, das ist ein in Papendeckel [sic!] geschnittenes Loch, nach Motiven für meine zu malenden Landschaften gesucht und vieles, wenn man will auch – nichts gefunden.“<sup>21</sup> Seit wann Klimt einen „Sucher“ verwendet, ist nicht bekannt; sicher nicht für seine frühen Landschaften aus der Zeit vor 1900.<sup>22</sup> Möglicherweise nutzt er ihn erst ab seinem Sommeraufenthalt am Attersee 1903, wofür der zitierte Brief an Marie Zimmermann den entsprechenden Hinweis liefert. Der „Sucher“ ist der Empfängerin nicht bekannt, weshalb Klimt ihn ihr beschreibt und zum besseren Verständnis eine Zeichnung am Rand des Briefs hinzufügt.<sup>23</sup>

Doch woher kommt die Faszination für das Quadrat, das seine Blüte in der Epoche „Wien um 1900“ hat und zum „Leitmotiv“ der Wiener Secession wird. Unscheinbar als Ornament tritt es an den pylonartigen Türmen des 1897/98 von Joseph Maria Olbrich errichteten Ausstellungsgebäude der Secession auf. Geradezu manifest wird es dann in der Buchgestaltung,

im Kunstgewerbe und in der angewandten Grafik.<sup>24</sup> Bildende Künstlerinnen und Künstler nehmen sich des Quadrats an, bei dem es sich um ein Format ohne Richtungstendenz handelt – anders als bei den klassischen Formaten für Landschaft und Porträt, dem liegenden und dem stehenden Rechteck (im Englischen unabhängig vom Motiv als „landscape“ und „portrait“ bezeichnet). Carl Moll verwendet das Quadrat ab 1899 für Landschaften, wenig später auch für seine Druckgrafiken und Interieurdarstellungen, Koloman Moser ebenfalls für Landschaftsbilder, besonders jedoch für seine Blumen- und Früchtestillleben, Broncia Koller-Pinell für Gemälde und wie Hugo Henneberg auch für grafische Arbeiten (Abb. S. 48). Doch im Œuvre keines anderen Künstlers der Zeit spielt das Quadrat als Bildformat eine vergleichbar herausragende Rolle wie in Klimts Landschaften. Die richtungslose, ausgeglichene Form kommt seinen künstlerischen Bestrebungen offensichtlich entgegen. Ist in dem Gemälde *Die große Pappel II* von 1902/03 quasi noch ein Versuch mit dem quadratischen Format zu sehen, dem die dramatisch aufgetürmten Wolken, der Tiefenzug und die Richtungstendenz nach rechts letztlich entgegenlaufen, so wird das

76 Format in den nachfolgenden Landschaften bis hin zu *Kirche in Unterach am Attersee* konstitutiv. Doch ist es beileibe nicht das Format allein, das Klimts Landschaften einzigartig macht. Es sind ebenso die Vereinfachung und formale Stilisierung der Bildelemente, die unter anderem auf die Kenntnis japanischer Farbholzschnitte zurückzuführen ist. So erwähnt Klimt in den zitierten Briefen an Marie Zimmermann von 1902 und 1903, dass er in seinen „japanischen Büchern“ beziehungsweise „japanische Kunst“ studiere.<sup>25</sup> „Impressionismus“ und zahlreiche andere Einflüsse lassen sich ebenso in den Landschaftsgemälden ausmachen.<sup>26</sup> Dennoch ist es seine ganz eigene Leistung, dass aus den von Hevesi so hervorgehobenen „Forellentupfen“ in *Die große Pappel II* die alla prima (ohne Korrekturen) gesetzten Pinselstriche seiner späten Landschaften werden, die die Chorfenster der Kirche von Unterach zum Leuchten bringen, die Kirchenwände wie in gleißendes Sonnenlicht getaucht und die Bäume wie in der Mittagshitze erstarrt erscheinen lassen. Es ist Klimts Motiverfassung, seine Malweise, die insbesondere seine späten Landschaften wie *Kirche in Unterach am Attersee* prägen, und sie zum Synonym für Sommer und Sommerfrische werden lassen, nicht nur am Attersee im Salzkammergut, sondern auch andernorts – wenn es nicht gerade regnet.

- 1 Postkarte von Gustav Klimt an Emilie Flöge, Wien, 1.8.1901, in: Tobias G. Natter, Franz Smola und Peter Weinhäupl (Hg.), *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke*, Ausst.-Kat. Leopold Museum Wien, Wien 2012, S. 313, Nr. 24.
- 2 Vgl. Ernst Keiter, *Die Sommerfrischen am Attersee, Mondsee und Wolfgangsee*, Wien 1882, S. 3f. – Zu Klimts Sommerfrischen und dem Briefwechsel mit Emilie Flöge vgl. ebd., Tobias G. Natter, „Klimt persönlich. Das Werk und der Meister“, S. 6–13; Wolfgang Georg Fischer, „„Liebe Emilie!“ Klimt schreibt an Emilie Flöge“, S. 16–49; Hansjörg Krug, „Gustav Klimt und seine ‚Correspondenz‘“, S. 50–59; Sandra Tretter und Peter Weinhäupl, „„Ich sehen mich hinaus wie noch nie“ – Klimts Sommerfrische am Attersee“, S. 60–83.
- 3 Vgl. <https://www.atterwiki.at/index.php/Attersee-Schiffahrt> (29.9.2023).
- 4 Alfred Mück, *Unterach am Attersee. Geschichte einer Salzkammergut-Sommerfrische*, Wels 1937 (= Sonderdruck aus *Jahrbuch des städtischen Museums zu Wels*, 1936, S. 29–153), S. 115.
- 5 Vgl. Sandra Tretter und Peter Weinhäupl (Hg.), *Gustav Klimt. Sommerfrische am Attersee 1900–1916*, Wien 2012, S. 14–17.
- 6 Vgl. Stephan Koja, „Biographie Gustav Klimts“, in: ders. (Hg.), *Gustav Klimt Landschaften*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, München u. a. 2002, S. 191–210. – Zu Klimts Sommerfrischen vgl. Evelyn Benesch, „Die Landschaften: eine re-konstruierte Natur“, in: Tobias G. Natter (Hg.), *Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde*, Köln 2017, S. 260–278.
- 7 Zur Galerie Miethke siehe Tobias G. Natter, *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung der Moderne*, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien, Wien 2003.
- 8 Tretter/Weinhäupl 2012 (wie Anm. 5), S. 61, 67.
- 9 Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt & Emilie Flöge. Fotografien*, München u. a. 2012, S. 130–135; Tretter/Weinhäupl 2012 (wie Anm. 5), S. 52–61, 68f.
- 10 Siehe den Beitrag von Tobias G. Natter in diesem Band, S. 19f.
- 11 Koja 2002 (wie Anm. 6), S. 210.
- 12 Siehe den Beitrag von Tobias G. Natter in diesem Band, S. 16f.
- 13 Brief von Gustav Klimt an Marie (Mizzi) Zimmermann, vom Attersee, (Mitte) August 1902, zit. n. Christian M. Nebehay, „Gustav Klimt schreibt an eine Liebe“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 22/23, 1978/79, S. 101–118, hier S. 109f. – Nebehay datiert den Brief irrtümlich 1903. Das richtige Datum 1902 ergibt sich aus der Erwähnung von Klimts Sohn Otto am Schluss des Briefes. Er wurde am 22. Juni 1902 geboren und starb bereits am 11. September des Jahres; vgl. Birgit Summerauer, „Biografie“, in: Natter/Smola/Weinhäupl 2012 (wie Anm. 1), S. 414–418, hier S. 416.
- 14 Brief von Gustav Klimt an Marie (Mizzi) Zimmermann, vom Attersee, Ende August 1903, zit. n. Nebehay 1978/79 (wie Anm. 13), S. 110f., hier S. 110.
- 15 Brief von Gustav Klimt an Maria Učicka, am Attersee, ohne Datum (Mitte August 1901), zit. n. Sandra Tretter und Peter Weinhäupl (Hg.), *Chiffre: Sehnsucht – 25. Gustav Klimts Korrespondenz an Maria Učicka 1899–1916*, Wien 2014, S. 120, Nr. 14.
- 16 Brief von Gustav Klimt an Maria Učicka, am Attersee, ohne Datum (Mitte August 1902), zit. n. ebd., S. 130, Nr. 18.
- 17 Brief von Gustav Klimt an Maria Učicka, am Attersee, ohne Datum (Anfang August 1903), zit. n. ebd., S. 146, Nr. 24.
- 18 Vgl. Natter 2017 (wie Anm. 6), S. 526–528, Nr. 143, Buchenwald I, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Nr. 144, *Insel im Attersee*, Privatbesitz, USA; Nr. 147, *Die große Pappel II (Aufsteigendes Gewitter)*, Leopold Museum, Wien.
- 19 18. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession – Kollektiv-Ausstellung Gustav Klimt, 14. November 1903 – 6. Januar 1904*, Wien 1903, S. 11, Kat.-Nr. 6.
- 20 Ludwig Hevesi, „Weiteres zur Klimt-Ausstellung“, in: ders., *Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905)*, Wien 1906, S. 448–452, hier S. 451 (Rezension vom 21.11.1903).
- 21 Gustav Klimt an Marie (Mizzi) Zimmermann, vom Attersee, Anfang August 1903 (mit erläuternder Randzeichnung), zit. n. Nebehay 1978/79 (wie Anm. 13), S. 108f.
- 22 Vgl. Benesch 2017 (wie Anm. 6), S. 263.
- 23 Vgl. Natter 2017 (wie Anm. 6), Abb. S. 274 („Sucher“); Tretter/Weinhäupl 2012 (wie Anm. 5), Abb. S. 37, 41 („Sucher“ und Briefausschnitt mit der Zeichnung).
- 24 Vgl. Marian Bisanz-Prakken, „Das Quadrat in der Flächenkunst der Wiener Secession“, in: *Alte und moderne Kunst*, 27, 1981, H. 180/181, S. 40–46.
- 25 Ausstellung mit Japan-Bezug werden 1900 in der Wiener Secession, 1901 im Museum für Kunst und Gewerbe, Wien (heute MAK) und erneut 1903 in der Secession gezeigt, vgl. Johannes Wieninger, „Zum ‚Japonismus in Wien‘“, in: Evelyn Benesch (Hg.), *Faszination Japan. Monet, Van Gogh, Klimt*, Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum Wien, Heidelberg/Berlin 2018, S. 184–187.
- 26 Vgl. Renske Suijver, „Stilisierte Landschaften. Klimts Naturerleben im Rahmen“, in: *Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse*, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum, Amsterdam, Belvedere, Wien, München 2022, S. 176–182.



Salzkammergut. Attersee.

16. 5. 1913

107



# IMPRESSUM

Dieser Katalog erscheint anlässlich der *Focus-Ausstellung Gustav Klimt – Kirche in Unterach am Attersee* im Rahmen der Sammlungspräsentation *We Love* in der Heidi Horten Collection, Wien, vom 24. November 2023 bis 25. August 2024.

Direktorin: Agnes Husslein-Arco  
Wirtschaftlicher Geschäftsführer: Gregor Murth

Kurator der Ausstellung: Tobias G. Natter  
Co-Kurator: Rolf H. Johannsen

Assistenz der Direktorin: Ulrike Neutatz  
Chefkurator: Rolf H. Johannsen  
Kuratorin: Véronique Abpurg  
Kuratorische Assistenz: Annkathrin Weber  
Sammlungsleitung: Christiane Kuhlmann  
Presse: Pia Sääf  
Marketing: Sophie Weiß  
Tourismus: Heinz Holzinger  
Kunstvermittlung: Susanne Wögerbauer und Team  
Besucher:innenservice: Marion Kadlec und Team  
Facility Management: Min Ly  
Haustechnik: Sahin Ertekin

Heidi Horten Collection  
Hanuschgasse 3  
1010 Wien  
www.hortencollection.com

## Publikation

Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco und Tobias G. Natter für die Heidi Horten Collection

Autor:innen: Agnes Husslein-Arco,  
Rolf H. Johannsen, Tobias G. Natter

Katalogredaktion: Rolf H. Johannsen  
Bildrecherche und -redaktion: Annkathrin Weber  
Lektorat: Ilka Backmeister-Collacott,  
kultur&kontext  
Grafische Gestaltung: SCHIENERL D/AD, Wien  
Bildbearbeitung: Pixelstorm, Litho & Digital  
Imaging, Wien  
Druck und Bindung: Gerin Druck GmbH,  
Wolkersdorf  
Papier: Salzer Touch White, 120 g  
Schriften: Soleil, Aldus

## HEIDI HORTEN COLLECTION

Erschienen im  
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH  
Schwedenplatz 2/24  
1010 Wien  
hello@vfmk.org  
www.vfmk.org

Alle Rechte vorbehalten  
Gedruckt in Österreich  
© 2023 Heidi Horten Collection, Wien; Verlag  
für moderne Kunst; die Künstler:innen und die  
Autor:innen

ISBN 978-3-99153-068-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [dnb.de](http://dnb.de) abrufbar.

## Verlag für moderne Kunst

**Bildcredits** © [kunstdokumentation.com](http://kunstdokumentation.com) / Manuel Carreon Lopez: Cover, S. 2, 4, 10-11, 13, 18 (Abb. 3, 4), 39, 40-41, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 64, 65, 78-79. – © Österreichische Nationalbibliothek, Wien: Moritz Nähr, S. 18 (Abb. 1); [h\\_00292290](http://h_00292290): S. 26 (Abb. 5); Oskar Anrather: S. 70 (Abb. 1); Bildarchiv, Hans Siegenfeld / [picturedesk.com](http://picturedesk.com): S. 26 (Abb. 6). – Austrian Archives / [brandstaetter-images.com](http://brandstaetter-images.com) / [picturedesk.com](http://picturedesk.com): S. 18 (Abb. 2), 70 (Abb. 4), 73 (Abb. 6), 74 (Abb. 12). – © MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien: S. 26 (Abb. 7) – © Künstlerhaus-Archiv Wien: S. 26 (Abb. 8). – © Belvedere, Wien: Bibliothek: S. 27 (Abb. 9); Archiv: S. 33 (Abb. 10); Leihgabe einer Privatsammlung: S. 70 (Abb. 5), Foto Johannes Stoll: S. 74 (Abb. 10, 11). – SOTHEBY'S HANDOUT / EPA / [picturedesk.com](http://picturedesk.com): S. 33 (Abb. 11). – Bridgeman Art Library / [picturedesk.com](http://picturedesk.com): S. 33 (Abb. 12). – © Heidi Horten Collection: S. 57, 59, 61, 63. – © The Josef and Anni Albers Foundation / Bildrecht, Wien 2023: S. 57. – © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artstar, New York: S. 59. – © Bildrecht, Wien 2023: S. 61. – © Sylvie Fleury: S. 63. – © Klimt-Foundation, Wien: S. 70 (Abb. 3). – © Wien Museum / [brandstaetter-images.com](http://brandstaetter-images.com): S. 73 (Abb. 7). – © Leopold Museum, Wien: S. 73 (Abb. 8). – © [akg-images.com](http://akg-images.com) / [picturedesk.com](http://picturedesk.com): S. 73 (Abb. 9).

Falls zu einzelnen Abbildungen trotz eingehender Recherchen der korrekte Bildnachweis nicht erbracht werden konnte, ersuchen wir um Verständnis und bitten um Hinweis für künftige Nennungen.

**Dank an** Nikolaus Domes, Wien; Wolfram Dornik, Graz; Katinka Gratzner-Baumgärtner, Wien; Silvia Gross, St. Gallen; Elke Hammer-Luza, Graz; Carl Kraus, Innsbruck; Tina Lipsky, Wien; Katharina Lovecky, Wien; Christoph Mai, Wien; Monika Mayer, Wien; Carmen Müller, Wien; Elisabeth Nowak-Thaller, Linz; Michaela Reichel, Wien; Peter Schintler, Graz; Alfred Weidinger, Linz, und die ungenannten Leihgeber, die wesentlich zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben.

