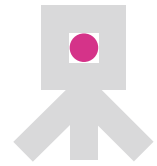


ePublishing

ESHPh European Society for the History of Photography

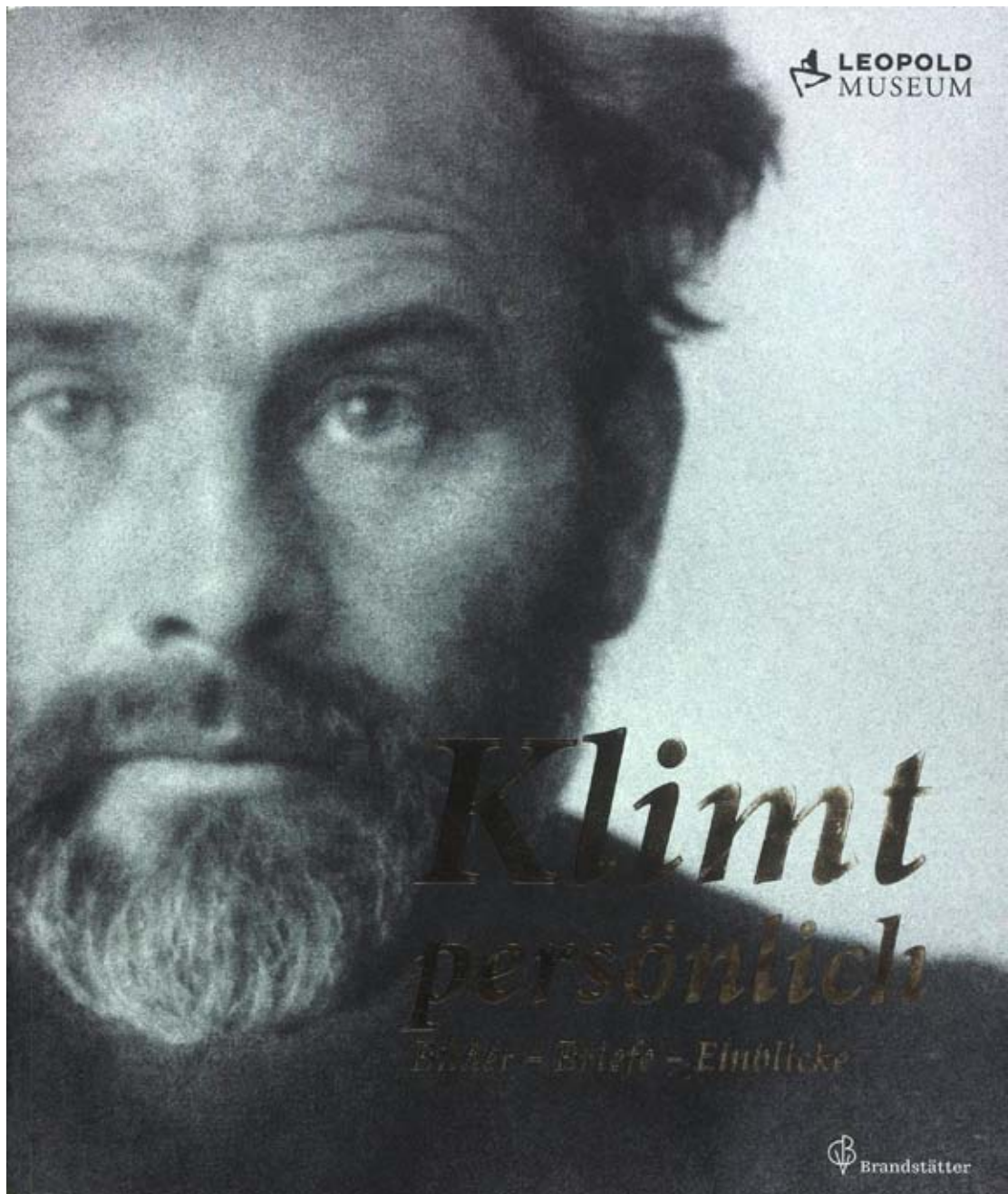


Uwe Schögl

Klimt in zeitgenössischen Fotografien

Dieser Artikel ist erschienen im Katalog der gleichnamigen Jubiläumsausstellung zum 150. Geburtstag von Gustav Klimt: *Klimt persönlich.*

Bilder – Briefe – Einblicke,
hgg. von Tobias G. Natter,
Franz Smola und Peter Weinhäupl.
(24.02.2012 - 27.08.2012, Leopold Museum
Wien), Verlag Brandstätter, Wien 2012,
S. 84-97



©2012 für den Text: Uwe Schögl

©2012 für die Abbildungen: siehe Abbildungsnachweis.
All rights reserved. No part of this ePublishing may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any other information storage and retrieval system, without the written permission of the publisher. Every effort has been made to locate the copyright holders for the photographs used in the magazine. We welcome any pertaining information.

 Brandstätter

Klimt in zeitgenössischen Fotografien

Uwe Schögl

Zeit seines Lebens stand Gustav Klimt im Mittelpunkt fotografischer Aufnahmen. Verfügte er doch über die finanziellen Mittel, sich regelmäßig in den angesehensten Fotoateliers in Wien porträtieren zu lassen. Diese Porträtstudien wurden von Klimt autorisiert, hatten demnach einen offiziellen Charakter und wurden mitunter für Veröffentlichungen verwendet. Anders verhielt es sich mit den Privataufnahmen des prominenten Künstlers, die gleichfalls zahlreich erhalten geblieben sind. Die meisten dieser Erinnerungsfotos entstanden während der Sommerfrischeaufenthalte am Attersee, die Klimt gemeinsam mit der Familie Flöge zwischen den Jahren 1900 und 1916 verbrachte,¹ und wo er mitunter selbst zur Kamera griff.² Gerade zur Jahrhundertwende waren die im Umfeld von Amateurfotografenvereinen aufgenommenen Knipsfotografien mit Motiven von privat Erlebtem sehr in Mode gekommen. Technisch ohne großen Aufwand galt es vor allem (familiäre) Anlässe und Lebensgewohnheiten als Erinnerung für das Familienalbum zu bannen. In derselben ungezwungenen Bildsprache entstanden Momentaufnahmen (snapshots) im Kontext diverser Ausstellungseröffnungen (z.B. der Kunstschau Wien 1908), bei Künstlerfesten oder auf Klimts Reisen.

Erstaunlich ist, dass die fotografischen Aufnahmen von Gustav Klimt in der bisherigen Rezeption ausschließlich als Dokumente von Klimts Künstlerbiografie gesehen werden.³ In diesem Beitrag soll nun das facettenreiche Spektrum der Fotografien von Gustav Klimt in einen fotohistorischen Kontext gestellt und analysiert werden. Dabei wird entsprechend den Bildquellen der Frage nachgegangen, welche Interpretationen von Klimt in den Atelierstudios kreiert wurden und wie seine Einflussnahme auf diesen Entstehungsprozess das Ergebnis des Künstlerselbstbildnisses prägen sollte. In Abgrenzung zu den Atelieraufnahmen ist hingegen der Entstehungskontext der Amateuraufnahmen von der Attersee-Sommerfrische zu beachten, der sich vor allem durch den privaten Charakter der Aufnahmen auszeichnet. Eine Sonderstellung als Klimt-Porträtist nimmt Moritz Nähr ein, der uns ein ikonisches Klimt-Bild hinterlassen hat. Als jahrzehntelanger Chronist von Klimts Leben war Nähr der einzige Fotograf, der die Ateliers in Innen- und Außenaufnahmen dokumentieren durfte. Nährs Bildsprache einer Klimtschen Präsentationsformel resultierte aus einer Vielzahl von Parametern, die sich aus dem biografischen, fotokünstlerischen und auftragsgebundenen Bereich rekrutierten. Generell ist für das fotografische Klimt-Bild festzuhalten, dass die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen hier eine wichtige interpretatorische Komponente bilden.

Die Bedeutung von Fotografie für Klimt

Ausgangspunkte für Klimts Verhältnis zur Fotografie waren die gestalterisch-medialen Nutzungsmöglichkeiten der Fotografie, die er für seine Malerei nutzbar machte. Bereits in der frühen Schaffensphase, bei der Ausmalung der Deckengemälde im Burgtheater 1886, setzte er das fotografische Vervielfältigungsprinzip als Kompositionshilfsmittel ein⁴ – eine Methode, die sich im Historismus zwar größter, bei den Malern aber stets verschwiegener Beliebtheit erfreute.⁵ Jahre später sollte der apparativ erzeugte Zoomeffekt von Teleobjektiven (Fernrohr) eine weitere bestimmende Gestaltungskomponente von Klimts Bildmotiven werden.⁶

1. Gustav Klimts Sommerfrischeaufenthalte begannen 1898 in St. Agatha und fanden dann mit wenigen Ausnahmen jedes Jahr zwischen 1900 und 1916 an verschiedenen Orten am Attersee statt. Für eine übersichtliche und genaue Darstellung der Sommerfrischeaufenthalte Klimts im Salzkammergut siehe Partsch 1996, S. 33 f. sowie den Beitrag von Sandra Tretter und Peter Weinhäupl in vorliegendem Band, S. 60-83.

2. Klimt hatte im Sommer 1906 Emilie Flöge in gemeinsam entworfenen Kleidern in 20 Aufnahmen festgehalten (Album im Nachlass Emilie Flöge). Zehn Aufnahmen wurden veröffentlicht in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 19, 1906/07, S. 65-73.

3. Die „fotografischen Dokumente“ sind als Anhang „Katalog der Dokumente“ am markantesten allerdings von Klimts Schaffen getrennt dargestellt in: Ausst. Kat. Zürich, Kunsthaus Zürich 1992, S. 347 ff.

4. Klimt verwendete Vorlagenfotografien in der Entwurfsphase der Deckengemälde der rechten Feststiege des neuen Burgtheaters. Zudem ist überliefert, dass Klimt während seiner Ausbildung Porträtminiaturen nach Fotografien malte, um den Vater den Unterhalt für die Familie zu erleichtern. Eder 2000, S. 50-56.

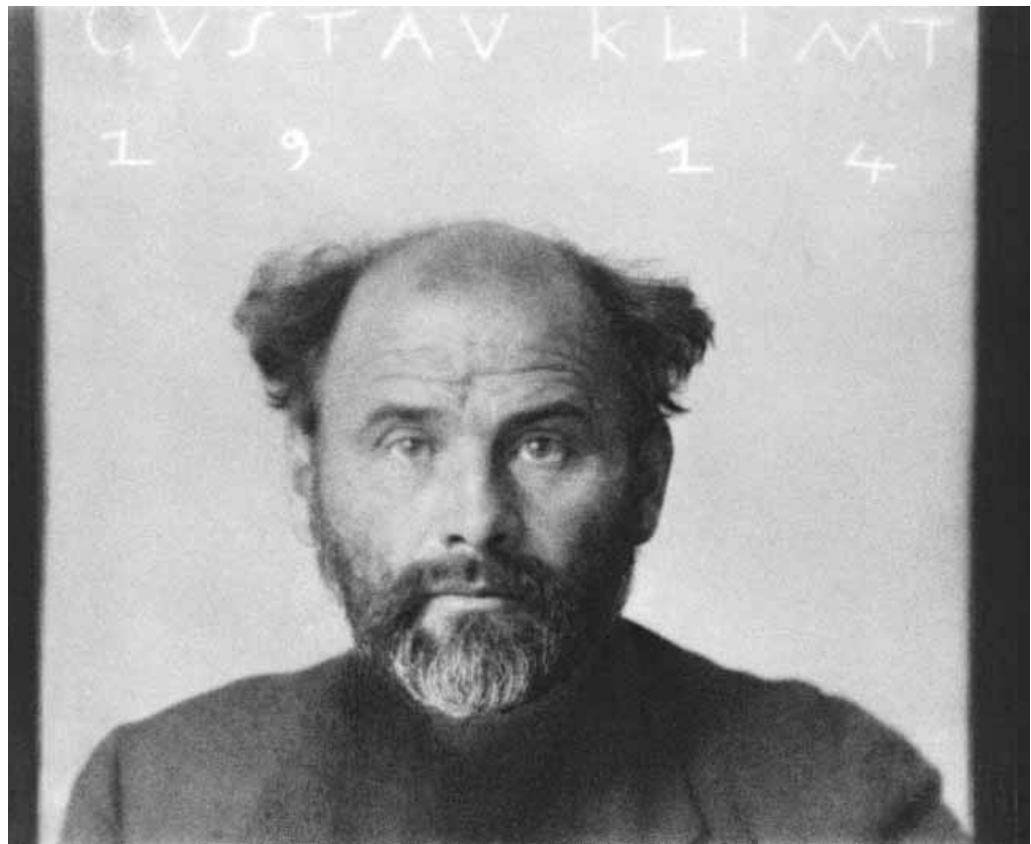
5. Schögl 2011, S. 211-222.

6. Eine ausführliche Analyse des „Sucher-Optik“-Prinzips bei Gustav Klimt erstmals in: Secession 1988.



Moritz Nähr, Gustav Klimt, um 1910
Silbergelatineabzug, 14,4 x 10,1 cm
ÖNB/Wien, Pf 31931 C (2)

Aufmerksam verfolgte Klimt die sich im Fin de Siècle formierenden Foto-Reformbewegungen: Im Piktoralismus erhoben die Amateurfotografen die Artifizialität der Bildinszenierungen zu einer der Malerei gleichwertigen Kunst. Wien war mit dem 1897 gegründeten Fotografen-Künstlerbund „Wiener Kleeblatt“ (Heinrich Kühn, Hugo Henneberg und Hans Watzek, die auch „Wiener Trifolium“ genannt wurden) zu einem Zentrum dieser Erneuerungsbewegung geworden, die international ausstellte und publizierte. Die



Anton Josef Trčka, Gustav Klimt, 1914
Privatbesitz

7. So entwarf Josef Hoffmann für die Fotografen Hugo Henneberg und Friedrich Viktor Spitzer zwischen 1900 und 1903 zwei Villen auf der Hohen Warte in Döbling bei Wien.

8. Die bekanntesten Vereine in Wien waren der „Wiener Camera-Club“ und der „Wiener Amateur Fotografen Klub“ sowie die „Photographische Gesellschaft“ siehe Ausst. Kat. Wien, Albertina 2011.

9. Die seit 1893 erscheinende Kunstzeitschrift *The Studio*, hrsg. von Charles Holme, edierte 1905 eine Spezialausgabe zum Thema „Art in photography“.

10. *Bildnis Marie Henneberg*, 1901/02, Staatliche Galerie Moritzburg, Landeskundemuseum Sachsen-Anhalt, Halle a. d. Saale – ND 1967, Nr. 123; WSW 2007, Nr. 154; N 2012, Nr. 142.

11. „Ich interessiere mich nicht für die eigene Person als ‚Gegenstand des Bildes‘.“ Gustav Klimt, Erinnerungsprotokoll auf Typoskript (Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Inv. HIN 152.980), zit. n. Nebehay 1969, S. 32 sowie Anm. 21.

Protagonisten des „Wiener Kleeblattes“ standen mit den Secessionisten in Kontakt.⁷ Auf Initiative von Carl Moll zeigte die Wiener Secession 1902 im Rahmen der 13. Ausstellung die großformatigen, durch die sogenannten Edeldruckverfahren malerisch wirkenden Fotoarbeiten des Wiener Camera-Clubs (Friedrich Viktor Spitzer u.a.). Eine weitere Präsentation folgte 1904. Die neue Fotobewegung verfolgte in den diversen Amateurfotografenvereinigungen ein eifriges Clubgebaren⁸ und bespielte u.a. die Wiener Galerie Mietzke (1901, 1905), den Kunstsalon Heller (1909, 1912) und die Galerie Pisko (1909, 1912). Klimt hatte als (kurzzeitiges) Redaktionsmitglied von *Ver Sacrum* Kontakt zu den Mitgliedern des Wiener Camera-Clubs, deren Arbeiten bereits 1898 in der Secessionszeitschrift publiziert wurden. Von den neuesten Fotografietrends war Klimt durch die internationale Zeitschrift *The Studio* bestens unterrichtet.⁹ Klimts Bezug zur Kunstfotografie dürfte sich im Zuge des Auftrags von Hugo Henneberg 1901/02, ein Porträt seiner Gattin¹⁰ zu malen, stark intensiviert haben. Die Affinität Klimts zu dieser Fotobewegung scheint sich auch in seiner Auswahl jener Ateliers, die er mit Porträtaufnahmen beauftragte, widerzuspiegeln.

Klimt und die Atelierfotografie

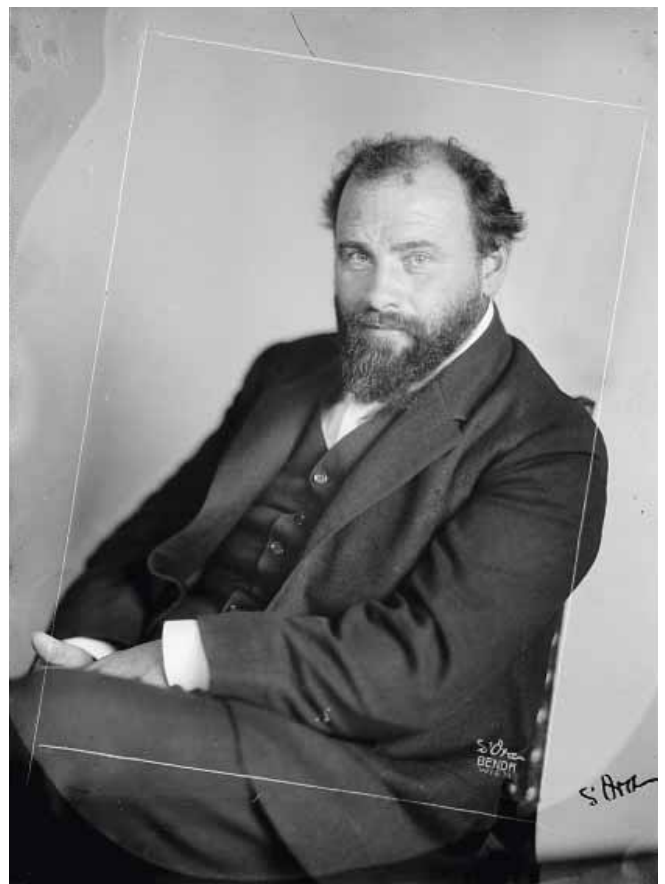
Klimt zeigte – entgegen vieler seiner Zeitgenossen – in seinem Schaffen als Maler kein Interesse an Selbstporträts. Lehnte er die „eigene Person als ‚Gegenstand des Bildes‘“ ab,¹¹ so war dies allerdings in Bezug auf die Fotografie nicht der Fall. Ob Klimt diese Bildnisform liebte, wissen wir nicht, jedenfalls kamen Porträtaufnahmen in angesehenen Wiener



**Friedrich Viktor Spitzer,
Gustav Klimt, um 1905**
Bromöldruck, 22,6 x 17 cm
Wien Museum

Fotoateliers dem allgemein weit verbreiteten Bedürfnis der Selbstdarstellung entgegen. Äußerungen Klimts zur Fotografie sind spärlich und wenig aussagekräftig: „heute Vormittag fotografiert worden in d. [der] Kunstschau durch Nähr – bin neugierig!“ (08.07.1909, Nr. 157). Unter den Wiener Ateliers bevorzugte Klimt jedenfalls jene, die Fotografie als Kunst auffassten:¹² Anton Josef Trčka alias Antios (1914), Dora Kallmus alias Madame d’Ora (1908) und Pauline Hamilton (1909), Moritz Nähr und Friedrich Viktor Spitzer. Künstlerporträts waren für die Atelierfotografen eine besondere Herausforderung. Ein zeitgenössischer Kritiker urteilte 1914, dass generell „der Berufsfotograf von den

12. Die zahlreichen Vertreter von fotografischen Gruppierungen in Wien führten eine erbitterte Grundsatzdiskussion darüber, was als „künstlerische Fotografie“ zu gelten hatte. Vergleichbar sind diese argumentativen Auseinandersetzungen mit dem Umfeld der Secessionisten.



Madame d'Ora, Porträtserie Gustav Klimt in dreiteiligem Anzug, 1908
Originale Glasplatten mit Ausschnittsmarkierung des Ateliers d'Ora-Benda,
ÖNB/Wien, 203.435-D, 203436-D, 203437-D, 203.438-D

15. Zit. n. Brandstätter 1994, S. 46.
16. Natter 2000, S. 61.
17. Die fotografische Selbstinszenierung von Künstlerpersönlichkeiten entsprang ganz dem Geniekult-Denken des Historismus (in Wien exemplarisch bei Hans Makart), das bis weit in das 20. Jahrhundert (z. B. bei Pablo Picasso) nachwirkte.
18. Erinnerungen des 80-jährigen Moritz Nähr, siehe Pirchan 1942, S. 74f. Irrtümlicherweise wird darin Nähr mit Vornamen „Max“ tituiert.
19. „Nähr hat mir gestern ein Büschel Blumen gebracht im Namen seiner Frau, sie hat sie im Garten gepflückt. ‚Ich kann nichts dafür‘, sagte er bei der Übergabe. [...] Er ist ein ‚Patschachter‘“, Postkarte von Gustav Klimt an Emilie Flöge (29.06.1912, Nr. 286).
20. „Nähr fotografiert heute dein Bild. Dann Ablieferung München 4 Jahreszeiten“, Postkarte von Gustav Klimt an Emilie Flöge (08.07.1908, Nr. 99).
21. Der „Erzherzogliche Kammerphotograph“ (1909) Moritz Nähr fotografierte Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este, Thronfolger von Österreich-Ungarn und seine Familie in deren Wohnsitz im Schloss Belvedere, Wien.
22. Erstaunlicherweise wurden generell Porträtaufnahmen von Klimt Zeit seines Lebens nicht in Ausstellungskatalogen reproduziert, sondern erst in späteren Gedächtnisausstellungen, u. a. die Fotografie von Pauline Hamilton im Ausstellungskatalog der Wiener Secession 1928.
23. Moritz Nähr dürfte keinen Blind- oder Atelierstempel für seine Fotografien verwendet haben, sondern hat in zarter Gravit-Schrift signiert. Seine Signaturen auf den Porträtaufnahmen von Gustav Klimt sind ident mit jenen auf den Aufnahmen von Erzherzog Franz Ferdinand. Gustav Klimt verwendete für die Signatur Tusche.
24. Pass von Gustav Klimt, „gültig zur Reise in das weitere Kriegsgebiet und zwar nach Steiermark, Salzburg, Nordtirol – einschließlich der Rückreise“, als Zweck ist vermerkt: „Erholungsreise“.
25. Schorske hat diesen Konflikt als Auslöser für die persönliche Krise Klimts und den einsetzenden Stilwandel gesehen. Siehe Schorske 1997, S. 232 ff., zit. n. Ausst. Kat. Wien, Belvedere 2002/03, S. 35-36.
26. Kojan 2002a, S. 36.

heraus zu erwachsen schienen. Gerade in der Herausarbeitung dieser Merkmale wurde das Kennzeichen höchster Porträtqualität der Zeit gesehen. Klimt war die Aura eines „verfeinerten Naturmensch[en], ein Gemisch von Satyr und Asket“¹⁵ eigen, wie es der zeitgenössische Kunsthistoriker Hans Tietze charakterisierte und auch von den Atelierfotografen auch treffend umgesetzt wurde. Klimt wusste seine „erotische Ausstrahlung mit dem liberalen Image des ‚Genies‘“¹⁶ mythenbildend für ein schillerndes Persönlichkeitskonstrukt einzusetzen und seinen Marktwert damit auch zu erhöhen.¹⁷

Moritz Nähr war Klimts jahrzehntelanger Porträt-Chronist, und von ihm stammen die (vermutlich) letzten Aufnahmen von Gustav Klimt aus dem Jahr 1917. Biografische Daten von Nähr sind dünn gesät, sein Verhältnis zu Klimt als „abgöttische Verehrung“¹⁸ überliefert. Klimt setzte in seinen lebenslangen Freund und Wegbegleiter großes Vertrauen¹⁹, indem er ihm als einzigem die Dokumentation seiner Ateliers sowie die Reproduktionen seiner Gemälde anvertraute.²⁰ Diese sehr persönlich motivierte Modell-Fotografen-Beziehung darf auch als Prämisse für seine Porträtaufnahmen gelten: die Künstler-Selbstdefinition seitens Klimt und der Wille einer fotokünstlerischen Umsetzung durch Nähr. Nähr besaß zwar seit den 1890er Jahren im siebten Wiener Gemeindebezirk an alternierenden Adressen ein Atelier, pflegte aber die Porträtaufträge seiner Kunden, auch die von Klimt, in natürlicher Umgebung, wie z. B. in Wohnungen oder an ausgewählten Orten oder in der freien Natur zu machen.²¹ Nähr hat jedes einzelne Lichtbild von Klimt nach bestimmten Kriterien überlegt konstruiert: Er verfolgte das diffizile Spiel von Schärfe/Unschärfe, die Retusche im Negativ (um nachträglich Effekte zu verstärken), den flächig wie neutral gehaltenen Hintergrund sowie die Wahl des Bildausschnittes. Bildsprachlich hat Nähr Gustav Klimt möglichst mit einem selbstbewussten Blick und Gestus einzufangen versucht, sodass Aufmerksamkeit und Bewunderung gegenüber dem Porträtierten hervorgerufen wird. Seine Porträtaufnahmen gehören zu den wenigen Beispielen, wo sich zum Beispiel auch ein Verwendungszweck belegen lässt.²² Großformatige Abzüge sind entweder vom Fotografen signiert („M. Nähr.“), oder mit einem Autogramm Klimts versehen worden.²³ Anzunehmen ist, dass Klimt diese autorisierten Fotografien mitunter seinen Auftraggebern übermittelte, auch Schenkungen an seine Freunde als Erinnerungsstücke sind nicht auszuschließen. Eine im Zuge dieser Porträtserien entstandene Aufnahme von Gustav Klimt verwendete der Künstler als aktuelle Passfotografie. Der Pass wurde am 24. Mai 1917 von der k. k. Polizeidirektion Wien ausgestellt und ermöglichte Klimt „Erholungsreisen“ während der Kriegsjahre im k. k. Staatsgebiet.²⁴

Identitätskrise – Neuorientierung

Der Konflikt um die Fakultätsbilder erreichte 1905 einen Höhepunkt, der bei Klimt eine Identitätskrise auslöste. Der persönlichen Krise folgten ein neues künstlerisches Selbstverständnis und ein Stilwandel²⁵ zu einer flächig-ornamentalen Ausrichtung seiner Kunst. Klimt distanzierte sich von einer bis dahin öffentlich verstandenen Kunst – als Verwandlung des Lebens in Kunst als utopischen Zufluchtsraum von Glück – und wandte sich fortan dem „Raum des Privaten: dem Porträt“²⁶ zu. Das Leben in der Öffentlichkeit



Moritz Nähr, Signatur des Künstlers, Detail einer Fotografie, um 1910
ÖNB/Wien, Pf 31134 F (2)



Moritz Nähr, Signatur von Gustav Klimt, Detail einer Porträtaufnahme von Gustav Klimt im Malerkittel, 1912
ÖNB/Wien, Pf 31931 D (2)

Gustav Klimt mit Vereinsmitgliedern des „Siebener Club“, 1894
ÖNB/Wien, Pf 31931 B (1)

tauschte Klimt mit der Zurückgezogenheit während der Sommerfrische am Attersee in treuer Gefolgschaft seiner Freunde und Auftraggeber²⁷. Weiterhin blieb aber der gesellschaftliche Kontext ein entscheidender Faktor für Klimts Bildverständnis.²⁸ Private Auftraggeber und veränderte Lebensgewohnheiten Klimts wurden bildbestimmende Faktoren bei der Wahl von Sujet und Inhalt.²⁹ Klimts neu gewonnene Privatheit bestimmte ab nun auch sein fotografisches Selbstverständnis.

Das neue Künstler-Selbstverständnis in Fotografien

Die Ruhe sowohl im Atelier als auch während der Sommerfrische war für Klimt ein existenzielles Lebenselixier.³⁰ Klimt verstand es durchaus, seine Abgeschiedenheit zu inszenieren, wie Hermann Bahr konstatiert: „wie wunderschön sein Leben in den letzten 6, 7 Jahren war, nachdem er sich völlig entrückt hatte. Zur vollständigen österreichischen Existenz gehört nun einmal diese Entrückung.“³¹

27. Welchen Einfluss die Sommerfrischedomizile auf die Bildfindungen der urlaubenden Künstler hatten, siehe Schögl 2008, S. 7-49.

28. Carl E. Schorske wies auch auf die Parallele bei Sigmund Freud und Gustav Klimt hin, die sich beide nach massiven Anfeindungen vom öffentlichen Leben abschirmten. Schorske 1982, S. 195.

29. Zur gesellschaftlichen Kontextualisierung von Porträtbildnissen Klimts um 1905 siehe die werkmonografische Untersuchung von Zaunschirm, in: Zaunschirm 1987.



H. Böhler, Gustav Klimt und
Emilie Flöge, 1909
ÖNB/Wien, Pf 31931 E (2)

Richten wir den Blick nochmals auf jene Zeit um 1900, als die Krise bei Klimt durch die öffentliche Ablehnung seiner Fakultätsbilder durch Presse und Auftraggeber ihren Anfang nahm. Ein Vergleich der Porträtaufnahmen von Moritz Nähr soll den Wandel der Selbstdarstellung Klimts veranschaulichen.

Klimt genoss bis zur Wende um 1905 seine öffentlich zur Schau gestellte künstlerische wie gesellschaftliche Vorreiterrolle. Anlässlich der 14. Ausstellung der Wiener Secession hat Moritz Nähr das Künstlerkollektiv kurz vor Ausstellungseröffnung in den Ausstellungsräumen fotografiert. Die Anordnung und die lockeren Posen der Gruppenmitglieder wirken zufällig, sind aber diffizil arrangiert: Klimt fällt im Kreis seiner Künstlerkollegen nicht auf, motivisch unterscheidet er sich lediglich durch seine sitzende Position. Dieses motivische „Detail“ tritt bereits in einem sehr ähnlichen Arrangement eines unbekanntem Fotografen um 1884, anlässlich der Eröffnung des „Siebenerclubs“ auf und sollte sich des Öfteren in vergleichbaren Fotografien wiederholen. Nähr hat von dem 1902 entstandenen Gruppenbildnis noch eine Abwandlung vorgenommen und ein Einzelporträt von Gustav Klimt in dieser Pose gemacht, das bis dato irrtümlicherweise als eine Detailvergrößerung aus der Gruppenaufnahme von 1902 gesehen wurde. Sie zeigt Klimt im Ausstellungsraum der Secession „thronend“ im Sessel mit Malerkittel, den Pinseln gleichsam als Attribut in den Händen haltend, sitzend in einer Porträt-Typologie, wie wir es von den fürstlichen Renaissanceporträts kennen. Klimt präsentiert sich (an einem öffentlichen Ort) in der Hoheitsymbolik eines „Künstler-Regenten“. Nach 1905 ließ sich Klimt hingegen als Privatperson nicht mehr als Bildmittelpunkt fotografieren.

Eine von H. Böhler inszenierte Darstellung Klimts zeigt 1909 ganz andere Wege auf. Böhler hat im Sommer 1909 ein vermutlich von Kolo Moser für Emilie Flöge entworfenes „Reformkleid“ für eine neuartige fotografische Inszenierung im Garten des Künstlers (Josefstädter Straße 21) zum Anlass genommen.³² Zugleich setzte sich Klimt erstmals mit seinem Malerkittel fotografisch in Szene. Die Einwirkung Klimts auf den Bildentstehungsprozess kann hier vorausgesetzt werden. Die ganze Szenerie erweckt den Eindruck einer ins Freie verlegten Atelieraufnahme, etwas statisch zwar, um die Entwurfsmodelle, entsprechend der damals geltenden Vorstellungen von Modefotografie, gut sichtbar zur Geltung zu bringen. Sowohl der natürliche Lichteinfall als auch die in Bewegung scheinenden Darsteller im Bild lassen geradezu an eine Amateuraufnahme denken, im privaten Rahmen entstanden und die einfach zwei Personen (Mann und Frau) unbeschwert tanzend in freier Natur wiedergibt: ein auf Harmonie bedachter Gesamtbildeindruck einer konfliktfreien Mann-Frau-Beziehung in einem imaginären Freiraum. Nährs gekonnte Bildinszenierung einer „erfüllten Beziehungsidylle“ soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Klimts Verständnis der Geschlechterrollen – privat wie in seiner Kunstauffassung – in tiefenpsychologischen Auslegungen zahlreicher Rezipienten konträr gedeutet wird.³³

Privatleben – Malerkittel und Katze

Die Präsentation von Gustav Klimt im Malerkittel ist als seine Inszenierung als Privatperson zu verstehen. Egon Schiele erinnerte sich, dass Klimt bereits am Eingang zu seinem

30. In diesem Zusammenhang ist auch der mehrmalige Ortswechsel Klimts am Attersee in immer entlegeneren und ruhigeren Gefilden zu deuten. Siehe Ausst. Kat. Wien, Belvedere 2002/03, S. 37 und Anm. 28.

31. Brief von Hermann Bahr an Josef Redlich, 14.02.1918, zit. n. Fellner 1980, S. 309.

32. Aus dieser Fotosequenz sind zwei weitere Aufnahmen bekannt, eine davon zeigt nur Emilie Flöge. Der kurze Schlagschatten der beiden Protagonisten macht eine zeitliche Eingrenzung auf die Sommermonate möglich.

33. Herding 1995, S. 359-366.



abgeschiedenen Hinterhofatelier, Josefstädter Straße 21, seine Besucher „im blauen, bis an die Fersen reichenden, großfaltigen Kittel“³⁴ empfing. Mit Vorliebe trug Klimt sein männliches „Reformkleid“ auch im privaten Rahmen in der Abgeschlossenheit des Sommerfrischedomizils am Attersee.

Eher nach dokumentarischer Interessenslage dürften hingegen die um 1913 während der Sommerfrische am Attersee im Garten der Villa Paulick (Seewalchen) entstandenen Aufnahmen Klimts im Malerkittel von Friedrich G. Walker zu bewerten sein. Tatsächlich handelt es sich hier um ein einzigartiges Dokument, das Klimt in Farbe darstellt.³⁵ Das von den Gebrüdern Lumière 1907 in den Handel gebrachte „Lumière-Autochrome Farbbraster-Verfahren“ wurde von Amateurfotografen als Sensation aufgenommen: Erstmals war es möglich, in einem Belichtungsvorgang die Welt „in natürlichen Farben“ (so die Eigenwerbung der Brüder Lumière), wiederzugeben. Diese technische Neuerung traf den Geschmack der Amateurfotografen, endlich Familie und Urlaub in einem (zwar nicht kostengünstigen)

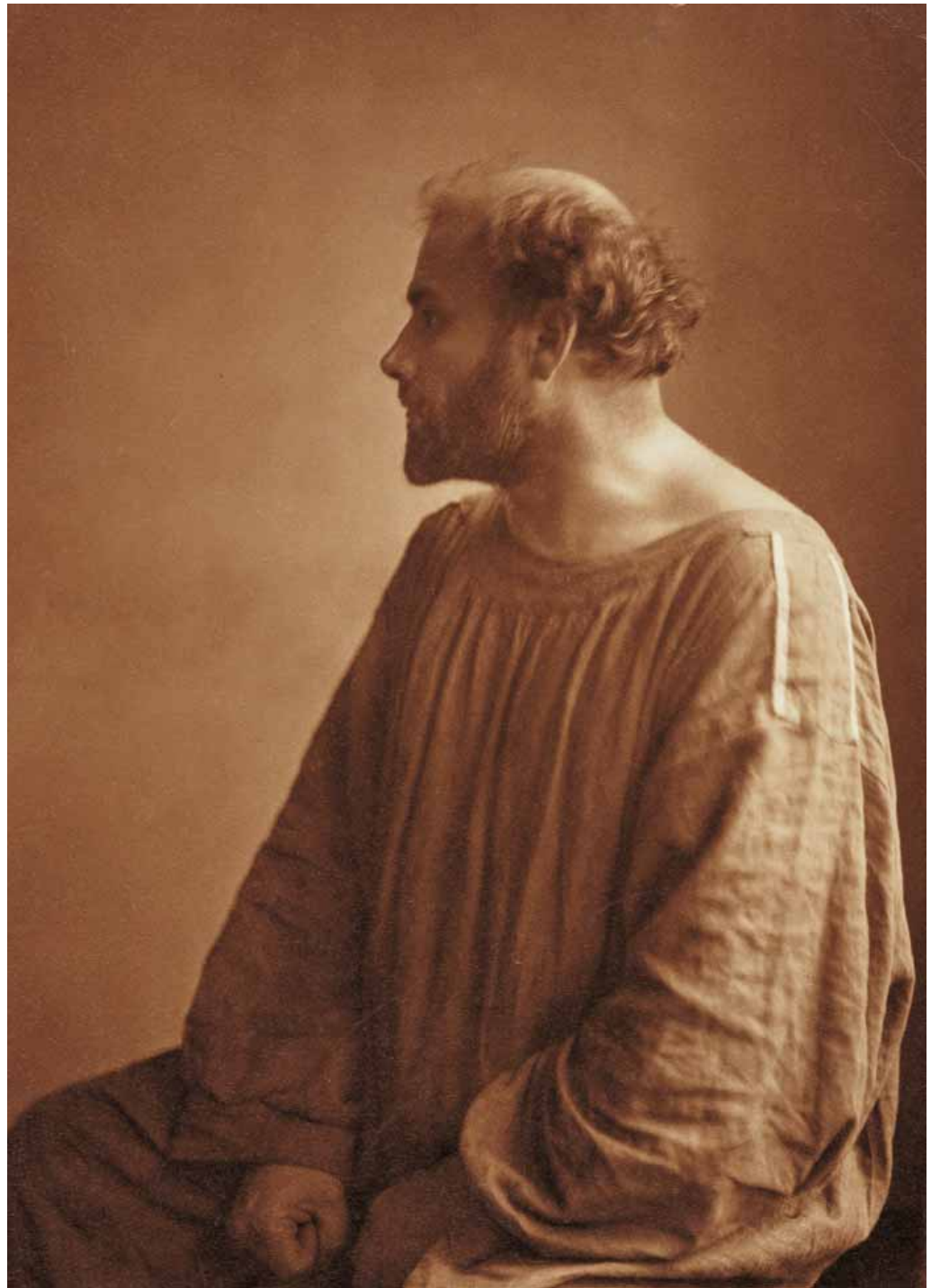
**Friedrich G. Walker, Gustav Klimt
am Attersee, 1913**
Lumière-Autochrome-Platte
Privatbesitz

34. Egon Schiele zit. n. Hölz 1996, S. 30.

35. Zwei weitere Aufnahmen aus dieser Serie von Friedrich G. Walker zeigen Emilie Flöge in Reformkleidern.



**Pauline Hamilton, Gustav Klimt,
um 1909**
Bromsilberabzug, 22,5 x 16,5 cm
Privatbesitz, Salzburg



**Pauline Hamilton, Gustav Klimt
im Profil nach links, um 1909**
Bromsilberabzug, 22 x 16 cm
Privatbesitz, Salzburg

Farbverfahren dokumentieren zu können. Nur wenige Protagonisten wie Heinrich Kühn oder Edward Steichen setzten sich auch mit den künstlerischen Möglichkeiten dieses neuen Farbverfahrens auseinander.

Klimt verfolgte mit der fotografischen Selbstinszenierung im Malerkittel eine klare Selbstinszenierung seiner Künstlerpersönlichkeit. Moritz Nähr und Pauline Hamilton entwickelten in der Folge dieses Image fotografisch weiter. Nähr hat den „Spielraum“ nun

erweitert und sein Modell (Klimt) in das Verhältnis zu seinem Lebens(um)raum, den Garten vor seinem Atelier in der Josefstädter Straße 21, gesetzt. Garten und Atelier sind bildbestimmendes Motiv, und Gustav Klimt ist im Malerkittel – kaum zu erkennen – in unterschiedlichen „natürlichen“ Posen zu sehen. Die Serie von Aufnahmen entstand im Frühsommer 1911 bzw. 1912,³⁶ kurz vor dem Abriss seiner Atelierräume, in denen er über 20 Jahre gewohnt hatte. Dieser Veränderungssituation ist der Gewohnheitsmensch Klimt sicherlich mit Wehmut gegenübergestanden, ein Anstoß, seinen Freund Nähr zu einer Fotosequenz zu bewegen. Eine Aufnahme dieser Serie zeigt einen sichtlich gut gelaunten Klimt direkt vor der Fassade seines Ateliers stehend, mit einer Katze am Arm. Klimt war als Katzenliebhaber bekannt. „[...] sechs, acht und mehr Katzen trieben sich“ in seinem Garten herum, „von keinem dieser ihm so lieben Tiere [konnte] er sich trennen.“³⁷ Klimt ist mit einem Malerkittel bekleidet, ganz als Tier- und Naturliebhaber in Szene gesetzt. Sehr bewusst sollte diese Ästhetisierung Klimts eine harmonische Lebenssituation unterstreichen, als Nähr ein Detail dieser Aufnahme zu einem selbstständigen Bildmotiv vergrößert und es gleichsam als Porträtstudie in Umlauf bringt.

Pauline Hamilton sollte das Klimtsche Künstlerimage als Künstler-Priester mit Pathos aufladen und Klimt in künstlerischer Entrücktheit, fast wie über dem Erdboden schwebend, erscheinen lassen. Wenig ist bekannt, wie Klimt mit der aus Minneapolis stammenden Pauline Hamilton in Kontakt gekommen ist. Hamilton war seit 1900 in Wien nachweisbar und führte seit 1914 in Wien in der Wiesingerstraße 3 ein Atelier.³⁸ Vermutlich entstand das Bildnis an den Ausläufern des Roten Berges in Hietzing, wo Klimt in unmittelbarer Nähe sein neues Atelier in der Feldmühlgasse 11 im Jahr 1912 bezogen hatte.

Knipserfotografie – Klimt privat

Aufnahmen von Klimt im privaten Kontext sind zahlreich überliefert und stammen vor allem von seinen Sommerfrischeaufenthalten im Salzkammergut. Private Amateuraufnahmen waren in dieser Zeit en vogue und technisch ohne großen Aufwand umzusetzen. Vor allem gehörte das fotografische Interesse in der bürgerlich gehobenen Gesellschaft sowie in Adelskreisen, oft verbunden mit einer Mitgliedschaft bei einem der diversen Amateurfotografenvereine, zum guten Ton.

Was diese Knipserfotografie auszeichnet, ist, dass sie meist einen beliebigen Zeitpunkt innerhalb eines Ereignisses, meist eines Bewegungsablaufes, herausgreift und diesen als Schnappschuss (snapshot) festhält.³⁹ Dazu gehörte auch, dass man sich kurz vor dem „Klick“ des Auslösers in Pose warf. Vor allem Aufnahmen von Familienfeiern und Kostümfesten, Wanderungen und Urlaubsreisen wurden als private Erinnerungsmomente angesehen, um sie bildhaft festzuhalten. Der Fotograf/die Fotografin verstand sich nicht als Chronist/in außerhalb des Geschehens, sondern er/sie beobachtete die Handlung von innen her. Meist wiesen die Fotografen und Fotografinnen zu den dargestellten Personen oder Handlungen eine familiäre Bindung auf. Da bei diesen Aufnahmen oft das Einfangen des Bildmotivs das entscheidende Kriterium war, sind die Urheber von Knipseraufnahmen häufig unbekannt geblieben.



Emma Bacher, Gustav Klimt und Pauline Flöge auf einer Bootsfahrt am Attersee, 1905
ÖNB/Wien, Pf 31931 C (7)

36. Aufgrund der abgebildeten Vegetation sind als Aufnahmemonate Mai/Juni festzumachen. Eine Datierung für Frühsommer 1911 erscheint plausibel, da Klimt bereits im März sein neues Atelier übersiedelte. Siehe auch Ploil 2011, S. 300f. 37. Pirchan 1942, S. 75.

38. Die Fotografin hat wie Moritz Nähr Porträtaufnahmen der Modelle im Freien oder in den Räumen gemacht. Ausführliche biografische Angaben dazu in: Eder 2000, S. 50-56.

39. Starl 1995.



Gustav Klimt auf der Überfahrt nach London zusammen mit Carl Otto Czeschka und Fritz Waerndorfer, 1906
ÖNB/Wien, Pf 31931 B (2a)



Gustav Klimt im Schlosspark Schönbrunn in Wien auf dem Weg zur Meierei Tivoli, 1914
ÖNB/Wien, Pf 31931 C (3)

Auch die Fotoaufnahmen von Gustav Klimt während der Sommerfrische am Attersee sind in diesem Kontext zu sehen. Salopp formuliert würde man sie heute als Urlaubsfotos bezeichnen. Sie zeigen Klimt im trauten Kreis seiner Freunde bei Wanderungen, beim Picknick oder am See. Die meisten dieser Aufnahmen entstanden bei Aufenthalten in der Villa Paulick in Seewalchen. Hier ließ sich Klimt gerne bei seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Rudern, „um die Muskeln ein wenig aufzurütteln“, wie er es sportiv nannte,⁴⁰ gemeinsam mit Emilie Flöge fotografieren. Ein Großteil der Aufnahmen jener Zeit stammte von der Paulick-Tochter Emma Bacher und dem Künstler Richard Teschner. Teschner hatte 1911 die verwitwete Emma Bacher geheiratet. Mehrfach bedankte sich Klimt bei ihnen für die Übersendung von Abzügen. Aufnahmen des malenden Künstlers am Attersee hingegen existieren nicht.

Klimt hat seine Sommerfrischeaufenthalte nur ausnahmsweise unterbrochen (1913 für eine Reise an den Gardasee) und hat auch sonst nur wenige Auslandsreisen angetreten, ja seinen Unmut und seine Unsicherheit darüber in Postkarten an Emilie Flöge mitgeteilt. Fotografisch dokumentiert ist seine Reise nach London 1906. Diese im Format von 6 x 6 cm mit Rollfilm gemachten Aufnahmen, die die Schiffsüberfahrt dokumentieren, bestechen durch ihre präzise Aufnahmetechnik. Die in Wien und Umgebung entstandenen Schnappschüsse von Klimt geben einen Einblick in seine Lebensgewohnheiten, erzählen also kurze Episoden einer nur Fragment gebliebenen Lebensgeschichte. Klimts Tagesablauf lief nach einem

40. Gustav Klimt zit. n. Partsch 1996, S. 35.

streng geregelten Rhythmus ab, der auch fotografisch festgehalten wurde. Klimt pilgerte Tag für Tag frühmorgens (vor sechs Uhr) von seiner Wohnung in der Westbahnstraße zu Fuß zur Meierei „Tivoli“ nahe dem Schloss Schönbrunn, wo er im Kreise von Freunden frühstückte und „als illustrierter Stammgast gehegt und gepflegt wurde“.⁴¹ 30 Jahre lang begleitete ihn dorthin sein Freund Moritz Nähr. Nach einem ausgiebigen Frühstück marschierte Klimt dann durch den angrenzenden Schönbrunner Schlosspark zu seinem Atelier, bis 1912 in die Josefstädter Straße, später in die Feldmühlgasse nach Hietzing. Tagsüber blieb er im Atelier eingeschlossen.

Kostümfeste hatten in den „gehobenen“ Wiener Gesellschaftskreisen um 1900 eine lange Tradition und stellten die Identifikation mit der lokalen und eigenen Vergangenheit her. Zugleich verstanden sich diese Feste als eine Förderung zeitgenössischer Künstler.⁴² Klimt war als Prominenter bei den diversen Festivitäten seines Auftrags- und Gönnerumkreises ein gern gesehener Gast. So auch bei der Familie von Otto Primavesi, der von 1915 bis 1925 als Geschäftsführer der Wiener Werkstätte fungierte und seit 1913 in Winkelsdorf im Altvatergebirge ein von Josef Hoffmann erbautes Landhaus bewohnte. Zweimal im Jahr fanden die legendären „Schweindlfeste“ statt, eine Art Kostümfest, das bei den Künstlern sehr begehrt war. Eine der Unterhaltungen war es, sich mit Stoffen der Wiener Werkstätte zu schmücken und zu kostümieren und sie in ein ästhetisches Arrangement zu den verschiedenen Wandtapeten (ebenfalls Wiener Werkstätte) zu setzen. Gustav Klimt ist auf einer Aufnahme von 1916 in einem talarartigen Kostüm aus dem Stoff „Waldidyll“ von Carl Otto Czeschka zu sehen, das auch in einem der Winkelsdorfer Gästezimmer Verwendung fand.⁴³ Private Aufnahmen von Gustav Klimt sind nach 1916, dem Ausklingen der Sommerfrischeaufenthalte, rar geworden. Das Schicksal des Vergessens ereilt auch die privaten Momentaufnahmen von Gustav Klimt, wenn die Gegebenheiten ihrer Entstehung sich einer Rekonstruktion entziehen und sie zu einem imaginären Gedächtnis von Ereignissen und Geschichte werden.



Gustav Klimt auf einem Kostümfest im Landhaus Primavesi in Winkelsdorf, 1916

MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien

41. Moll 1943, zit. n. Nebehay 1969, S. 54.

42. Anzenberger/Schögl 2008, S. 112 f.

43. Völker 1990, S. 56 f.