

MORIZ NÄHR

FOTOGRAF DER WIENER MODERNE
PHOTOGRAPHER OF VIENNESE MODERNISM

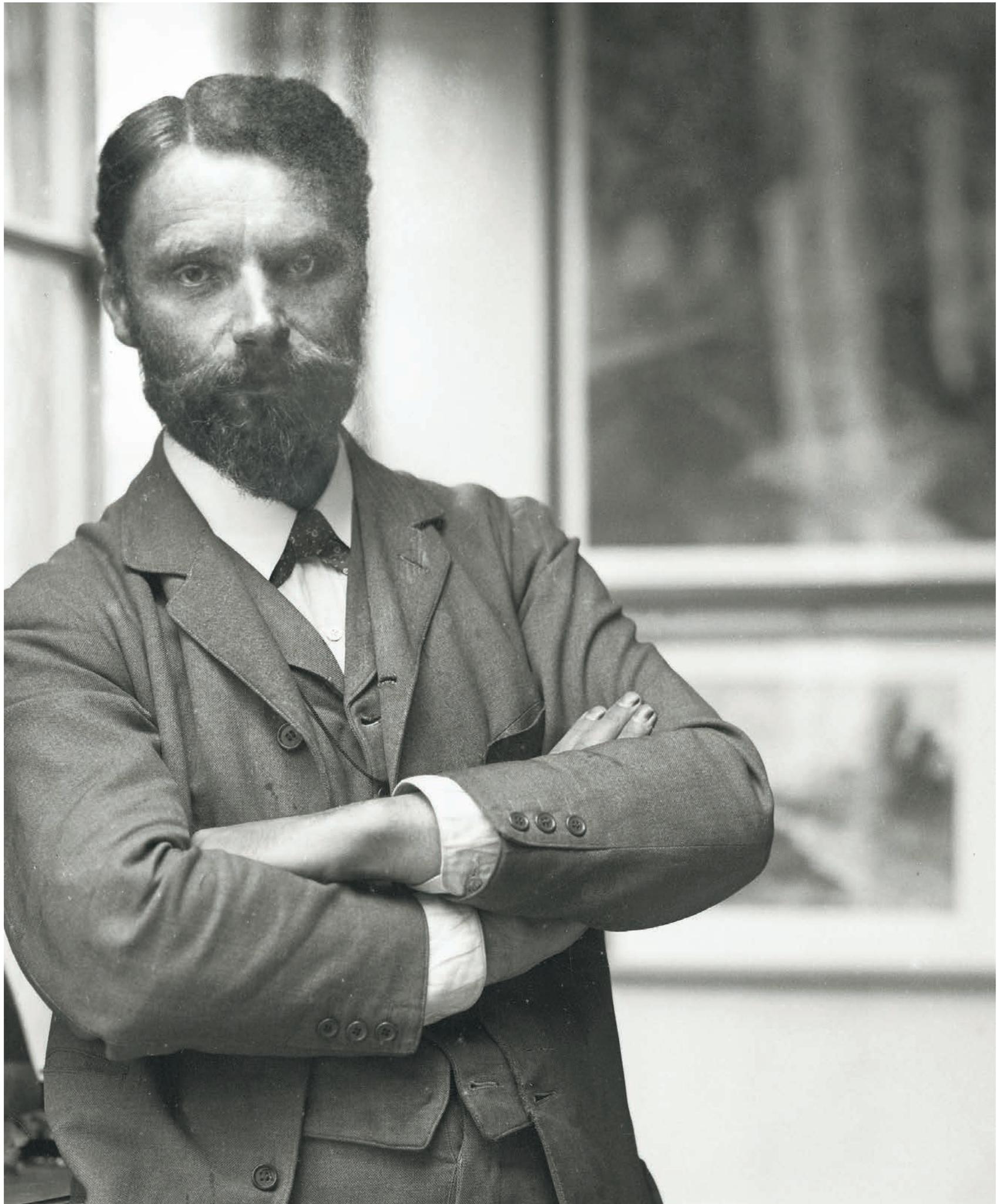
MORIZ NÄHR

**Fotograf der
Wiener Moderne**
Photographer of
Viennese Modernism

Herausgeber | Editors:

**Uwe Schögl
Hans-Peter Wipplinger**

- HANS-PETER WIPPLINGER
4 **VORWORT UND DANK**
FOREWORD AND ACKNOWLEDGEMENTS
- ELISABETH DUTZ, UWE SCHÖGL
8 **MORIZ NÄHR – BIOGRAFIE**
MORIZ NÄHR – BIOGRAPHY
- UWE SCHÖGL
16 **MORIZ NÄHR. FOTOGRAF
DER WIENER MODERNE**
MORIZ NÄHR. PHOTOGRAPHER
OF VIENNESE MODERNISM
- MARKUS KRISTAN
52 **STADTLANDSCHAFTEN**
URBAN LANDSCAPES
- 68 **BILDTEIL**
ILLUSTRATIONS
- 152 **ANHANG**
APPENDIX



MORIZ NÄHR. FOTOGRAF DER WIENER MODERNE

MORIZ NÄHR. PHOTOGRAPHER OF VIENNESE MODERNISM

Moriz Nähr zählt zu jenen Fotografenpersönlichkeiten zur Zeit der Wiener Moderne, dessen Wirkungsbereich aufgrund seines eigenständigen Werkcharakters, seines unkonventionellen Berufsbildes und seines gesellschaftlichen Netzwerkes vielfältig verankert ist. Künstlerkollegen, Fotografen, großbürgerliche und erzherzogliche Hoheiten aus dem Hause Habsburg, besonders aber sein Lebensfreund Gustav Klimt (1862–1918), zollten seinem fotografischen Werk, das Landschafts-, Architektur- und Porträtaufnahmen umfasst, höchste Wertschätzung. Als Person ist sein distinguiertes Charakter und sein bescheidenes Naturell überliefert, das ohne künstlerische Selbstinszenierung auskam. Nähr lieferte als Autodidakt, der kein (traditionelles) Porträtstudio unterhielt, und ohne Werkauftrag Architektur- und Genrefotografien im Sinne von „urban landscape“ auf Stadtwanderungen fertigte, einen Gegenentwurf zu den fotografischen Konventionen seiner Zeit. Mit den seit 1898 entstehenden Innenaufnahmen der Wiener Secessionsausstellungen setzte er neue, unkonventionelle Bildnisstrategien ein, die ihn in späteren Jahren an die Grenze zur Neuen Sachlichkeit oder des „Neuen Sehens“ rückten, ohne diese jemals in künstlerischer wie in gesellschaftsbezogener Weise zu überschreiten.

Heute zählt Moriz Nähr – mehr als 70 Jahre nach seinem Tod – auf Auktionen und Messen zu den

Moriz Nähr is among the photographers at the time of Viennese Modernism who, owing to the independent character of his works, his unconventional occupational profile and his social network, enjoyed a wide sphere of influence. His photographic oeuvre, which comprises landscapes, architectural photographs and portraits, was highly esteemed not only by his fellow artists and photographers, as well as by bourgeois and archducal highnesses from the House of Habsburg, but especially by his close, life-long friend Gustav Klimt (1862–1918). We know from accounts that his personality was characterized by a distinguished disposition and a humble nature which did not require acts of artistic self-staging. A self-taught photographer who did not run a (conventional) portrait studio and who created uncommissioned architectural and genre photographs in the style of urban landscapes on city walks, Nähr provided an alternative to the photographic conventions of his time. In his interiors of the exhibitions of the Vienna Secession created from 1898, he employed new, unconventional image strategies, which in later years would lead him close to the movements of New Objectivity and “New Vision”, without ever actually crossing over to them, however, either in his art or within society.

Today – more than 70 years after his death – Moriz Nähr is among the Austrian photographers whose work fetches high prices at auctions and trade shows, even

hochpreisigen Fotografen Österreichs, obwohl man sein Leben und Werk erst jetzt tiefgreifend zu erforschen beginnt. 193 Originalglasnegative im Bildarchiv der ÖNB¹ und weitere 111 Glasnegative aus dem Familiennachlass,² die Nähr in selektiver Auswahl bis zur Veräußerung in seiner Wohnung archivierte (Fig. 1), ergänzt durch seine seltenen Originalabzüge („vintage prints“), bilden den Startschuss, sich einer vertiefenden Analyse und Darstellung seines Werkes im biografischen und fotokünstlerischen Kontext zu widmen und nach den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu fragen. In einem ersten großen Schritt werden die Entstehungskontexte von ausgewählten Werkserien aufgezeigt und nach deren spezifischen ästhetischen und rezeptionsgeschichtlichen Wechselwirkungen zur zeitgleichen Kunst und Fotografie der (Wiener) Moderne um 1900 gefragt.

Moriz Nähr bewegte sich in seiner produktivsten Schaffenszeit seit den 1890er-Jahren bis in die späten 1920er-Jahre in einer Phase intensiver Wechselbeziehungen moderner Kunstströmungen und – in der Malerei nur kurzzeitig akademisch ausgebildet – zwischen den bildenden Künsten und der sich emanzipierenden Kunst-Fotografenszene, die in Wien im europäischen Städtevergleich über gut ausgebaute Organisationsstrukturen von Amateurvereinigungen (Photographische Gesellschaft, Camera-Club etc.) und Ausstellungsmöglichkeiten (k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) verfügte.

Der junge Moriz Nähr entschied sich nach kurzen Studien an der Wiener Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie – heute MAK – (1876/77), eine Fotografenlehre bei seinem Bruder Karl in Schemnitz zu machen, bevor er sich als Gasthörer an der Akademie der bildenden Künste (1878/79) einschrieb. Ab ca. 1890 arbeitete er als freier Fotograf. Auf ein traditionelles Fotostudio (für seine vereinzelt Porträtaufträge) verzichtete er: Seine mehrmals wechselnden Wohnadressen in Wien-Neubau – Neustiftgasse 11, Sigmundsgasse 5, Burggasse 33 und Siebensterngasse 30 – waren zugleich auch als Fotowerkstätten eingerichtet. Auf Stadtwanderungen fotografierte er Genre- und Stadtszenen und legte sich schwerpunktmäßig auf die künstlerische Landschaftsfotografie fest, die er seit 1890 in Ausstellungen

though profound research into his life and oeuvre has only just begun. A range of 193 original glass negatives kept in the picture archives of the Austrian National Library¹ as well as 111 glass negatives from his estate,² a selection of which Nähr stored in his apartment before selling them (fig. 1), complemented by his rare original prints (vintage prints), provide the starting point for an in-depth analysis and description of his oeuvre in the context of photographic art and his biography, and affords the opportunity to inquire after the societal framework in which it was created. In a first major step, I will illustrate the context in which select series of his works were created and will examine their specific interactions in terms of esthetics and reception with other art and photography from this time of (Viennese) Modernism around 1900.

During the most productive period of his oeuvre from the 1890s into the late 1920s, Moriz Nähr lived in a time characterized by intense interactions between modern art movements, and – as an artist who received only brief academic training as a painter – he moved between the poles of fine arts and the emerging and emancipating art photography scene which in Vienna, compared with other European cities, had well-established organizational structures of amateur associations (Photographic Society, Camera-Club, etc.) as well as exhibition possibilities (Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry).

Following brief studies (1876/77) at the Vienna School of Arts and Crafts of the Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry (present-day MAK), Moriz Nähr decided to do a photography apprenticeship with his brother Karl in Schemnitz, before enrolling as a guest auditor at the Vienna Academy of Fine Arts (1878/79). From c. 1890 onwards, he started to work as an independent photographer. Rather than keeping a conventional photographic studio (for his occasional portrait commissions), he had workshops in his series of apartments in Vienna's Neubau district (Neustiftgasse 11, Sigmundsgasse 5, Burggasse 33 and Siebensterngasse 30). On city walks he photographed genre and urban scenes, but he mostly focused on landscape photography, examples of which he successfully presented in exhibitions from 1890. He derived his artistic and social support from the independent

erfolgreich präsentierte. In den künstlerischen, freien Amateurbewegungen des Camera-Clubs, im Kreise der dort vorrangig anzutreffenden bürgerlichen Oberschicht der österreichisch-ungarischen Monarchie, sowie in der Photographischen Gesellschaft fand er seinen sozialen wie künstlerischen Rückhalt.

Seine frühen gesellschaftlichen Netzwerke zur vorrangig kunstsinnigen Wiener Hocharistokratie, aber auch zu den Familien Wittgenstein und Mautner Markhof, die sich zu Lebensfreundschaften entwickelten, sicherten ihm den Lebensunterhalt und förderten seine Kontakte zu avantgardistischen Künstlerbewegungen.

Moriz Nähr war aktives Mitglied und Fotograf der szenischen, teils ironischen Künstlerarrangements der losen Künstlervereinigung Hagengesellschaft, die nachfolgend in der Wiener Secession eine entscheidende Rolle als Sammelbecken der sogenannten Naturalisten um den Maler Josef Engelhart (1864–1941) erhalten wird.³ Unübersehbar hatten die bohème-artigen⁴ Selbstinszenierungen der Hagengesellschaft eine wichtige Vermittlungsfunktion für Nährs beeindruckende Selbstdarstellungen, die bisher unbekannt waren und teilweise mit ironisierenden Details in den späteren Aufnahmen während der Secessionsausstellungen wieder auftauchten (S. 116/117). Andererseits inspirierten die Maler-Protagonisten der Moderne den Fotografen Nähr und führten ihn zu abstrahierenden Interpretationen, wie dies zum Beispiel im viel beachteten *Kirchtagtanz* in der *Internationalen Photographischen Ausstellung Dresden 1909* zu sehen ist (S. 103).

Auch wenn hier Entstehungskontexte, Darstellungsmechanismen und Wechselwirkungen von Malerei und Fotografie nur sporadisch angerissen werden, so bilden sie doch zentrale Fragestellungen und methodische Klammer für eine Spurensuche von Zusammenhängen, Widersprüchen und Konstanten der Nähr'schen Bildstrategie, die im vielfältigen Kontext seines Berufes entstanden ist: als künstlerischer Fotograf von Stadt- und Landschaftsaufnahmen, als kreativer Bildinterpret von Porträtaufnahmen, als Architekturfotograf der Secession und für Ludwig Wittgenstein, als Dokumentarist in unterschiedlicher Auftragslage für das österreichische Kaiserhaus



FIG. 1 | MORIZ NÄHR
Selbstbildnis in seinem Wohn- und Arbeitsraum, um 1900
Self-Portrait in the Photographer's Living Room and Workspace, c. 1900
Klimt-Foundation, Wien
Klimt Foundation, Vienna

amateur association of the Camera-Club, from members of the upper middle classes of the Austro-Hungarian Monarchy who predominantly frequented this club, as well as from the Photographic Society.

His early social networks involving members of the Viennese high aristocracy, who were often appreciative of the arts, as well as his ties to the Wittgenstein and Mautner Markhof families, which blossomed into life-long friendships, secured his livelihood and encouraged his connections with avant-garde artists' movements.

Moriz Nähr was an active member and photographer of the staged, and at times ironic organizations of the loose artists' association Hagengesellschaft, which would subsequently assume an important role as a melting pot of a group known as naturalists surrounding the painter Josef Engelhart (1864–1941) at the Vienna Secession.³ The bohemian-like⁴ self-stagings of members of the Hagengesellschaft clearly had a decisive impact on Nähr's impressive self-portraits, which have been unknown up until now, and some of which resurfaced with ironizing details in the later photographs taken during the Secession exhibitions (pp. 116/117). The photographer Nähr derived further inspiration from the painting protagonists of modernism who led him



FIG. 2 | MORIZ NÄHR

Kaiser Franz Joseph I. mit erlegtem Hirsch in Belleye, Ungarn, 17.09.1897
Emperor Franz Joseph I with slain stag in Belleye, Hungary
Klimt-Foundation, Wien
Klimt Foundation, Vienna

FIG. 3 | MORIZ NÄHR

Kaiser Franz Joseph I. mit erlegtem Hirsch in Belleye, Ungarn, 17.09.1897
Emperor Franz Joseph I with slain stag in Belleye, Hungary
Bildarchiv und Graphiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek,
Wien | Vienna



FIG. 4, 5 | MORIZ NÄHR

Alter Naschmarkt am Karlsplatz, 1885
Old Naschmarkt on Karlsplatz
Wien Museum, Wien | Vienna

(Kaiser Franz Joseph I., 1875, Kammerfotograf für Thronfolger Franz Ferdinand, 1908) (Fig. 2, 3), als Familienchronist (Familie Wittgenstein) und in inspirierender Künstlerfreundschaft mit Gustav Klimt.

LANDSCHAFTS-BILDER

Mit der Präsentation von 15 Exponaten auf der *Internationalen Ausstellung künstlerischer Photographien* von 1891 trat Moriz Nähr erstmals mit seinen Fotografien – mehrheitlich Landschaftsstudien aus dem Wienerwald und aus Südungarn – an die Öffentlichkeit. Die unter anderem als

towards abstracting interpretations, for instance in his much-noticed work *Fair Dance* shown at the *Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909* (p. 103).

While this essay may merely touch upon the contexts of his works' creation, on depiction mechanisms and correlations between painting and photography, these aspects do provide central questions and a methodological parenthesis for a search for connections, contradictions and constants in Nähr's pictorial strategy within the multifaceted context of his profession – as an art photographer of cityscapes and landscapes, as a creative pictorial interpreter of portraits, as an architectural photographer for the Secession and for Ludwig Wittgenstein, as a documentarian commissioned by various members of the Austrian Imperial family (Emperor Franz Joseph I., 1875; court photographer for the heir to the throne Franz Ferdinand, 1908) (figs. 2, 3), as a family chronicler (Wittgenstein family) and through his inspiring artist friendship with Gustav Klimt.

LANDSCAPE PHOTOGRAPHS

Moriz Nähr first ventured into the public sphere with his photographs – most of them landscape studies from the Vienna Woods and Southern Hungary – when he presented 15 exhibits at the *Internationale Ausstellung künstlerischer Photographien* held in 1891. The works with titles such as *Forest Interior*, *Waterfall*, *Tree Study* and *From the Prater* received much recognition. The photograph *Forest Interior* was reproduced using an exclusive high-quality printing process in the portfolio *Amateur-Kunst*⁵ published at the same time, which comprised a selection of 37 of the exhibition's 600 featured photographs (p. 80). Throughout the following decades, Nähr would revisit the subject of landscapes as a photographic leitmotif for his exhibition participations, later adding variations of the theme of life on Viennese streets and markets (Old Naschmarkt on Karlsplatz, c. 1885) (figs. 4, 5). His exhibition participations in Vienna and his few participations in international exhibitions – in Paris in 1894 and in Frankfurt am Main in 1900 – earned him the reputation of an “artistic landscape photographer”. In 1900 heliogravures of his 1898 photograph *Landscape*

Waldinneres, Wasserfall, Baumstudie und *Aus dem Prater* titulierten Werke erhielten hohe Anerkennung. So wurde *Waldinneres* im exklusiven Edeldruckverfahren in dem zeitgleich veröffentlichten Portefeuille *Amateur-Kunst*,⁵ das insgesamt 37 Aufnahmen von der 600 Objekte umfassenden Ausstellung präsentierte, aufgenommen (S. 80). Das Thema der Landschaftsfotografie griff Nähr in den folgenden Jahrzehnten als fotografisches Leitmotiv für seine Ausstellungsbeteiligungen auf, die um Themenvariationen des Wiener Straßen- und Marktlebens (Alter Naschmarkt, um 1885) ergänzt wurden (Fig. 4, 5). Ausstellungsbeteiligungen in Wien und geringfügig auch im Ausland – Paris 1894, Frankfurt am Main 1900 – machten ihn vor allem als „künstlerischen Landschaftsfotografen“ bekannt. Im Jahr 1900 wird seine 1898 entstandene Aufnahme *Landschaft bei Klosterneuburg* als Jahresprämie der Photographischen Gesellschaft, der Nähr 1893 beigetreten war, als Heliogravüre an die Mitglieder ausgegeben (Fig. 6), 1903 folgte seine ebenfalls Jahre zuvor entstandene Aufnahme *Alt-Wien, frühere Brücke über den Wienfluss nächst dem Stubenthor* (S.81). Nähr stand künstlerisch im Umfeld des Ausstellungsveranstalters von 1891, dem von Präsident Carl Srna (1853–1917) geleiteten Club der Amateur-Photographen⁶ (später: Camera-Club), der vom englischen „Arts and Crafts Movement“ geprägt war. Um diese Bewegung baute sich eine internationale Amateurfotografen-Bewegung auf, welche die ästhetische Erneuerung und künstlerische Aufwertung der Fotografie im Sinn hatte. Formale Darstellungskonventionen von fotografischer Schärfe und Retusche wurden aufgebrochen zugunsten einer Ästhetik subjektiv motivierter Interpretationsmöglichkeiten unter Zuhilfenahme ausgefeilter Fototechniken, wie dem fortschrittlichen Bromsilbergelatine- und Edeldruckverfahren, oder durch verfeinerte optische Linsen. Ganz in diesem Sinne spezialisierte sich Nähr auf Großformatplattenkameras (18 × 24 cm) und auf Petzval-Porträtobjektive⁷ und benutzte vorrangig das verfeinerte Verfahren der Bromsilbergelatine,⁸ aber auch Mattkollodium und Edeldruckverfahren.

Das Auswahlkriterium für die Ausstellungspräsentation des Camera-Clubs von 1891 war nicht der Herstellungskontext der Fotografien – seien es die von Berufsfotografen oder privaten Bildproduzenten –, sondern die ästhetischen Qualitäten der Bildkompositionen: „Was die alle [ausgestellten Fotografen] gemeinsam als Richtung und



near Klosterneuburg were given out as an annual gift to its members by the Photographic Society, which Nähr had joined in 1893 (fig. 6). In 1903 the Society chose his work *Old Vienna, Former Bridge over Wien River next to Stubenthor* for the same purpose (p. 81). Nähr stood in artistic proximity to the organizers of the 1891 exhibition, the



FIG. 6 | MORIZ NÄHR

Motiv bei Klosterneuburg
an der Donau, 1898/1900
Motif near Klosterneuburg
on the Danube

Albertina, Wien | Vienna, Dauerleihgabe
der | permanent loan from the Höheren
Graphischen Bundes- Lehr- und
Versuchsanstalt, Wien | Vienna

FIG. 7 | PETER HENRY EMERSON

Schilfsammler, 1886
Ricking the Reed

Museum of Fine Arts, Houston

FIG. 8 | MORIZ NÄHR

Slowakische Holzfäller
im Wald, um 1890
Slovakian Lumberjacks
in the Forest, c. 1890

Klimt-Foundation, Wien
Klimt Foundation, Vienna

Schule charakterisiert, das ist die malerische Wiedergabe der Natur, die nicht in ihrer individuellen Wahl und Auffassung des Gegenstandes besteht, sondern in der Wiedergabe mit der Unbestimmtheit des menschlichen Auges, mit der Luftperspektive, mit dem Verschwinden und Verschwinden in dämmernder Ferne, mit dem Eindrucke oder den Stimmungen [...].⁴⁹ Die ausgestellten Fotografien verfolgten eine Aufhebung der Trennung und Hinwendung zu einer Gleichsetzung von Fotografie und Malerei: Die Fotografie wurde nicht als Wiedergabe oder Darstellung eines vorgegebenen Gegenstandes betrachtet, sondern als bildliche Konkretion einer subjektiven Vorstellung – ein Gestaltungsprinzip, das für den Maler und den Fotografen Nähr eine ideale Verbindung herstellte.

Die ästhetischen Ansätze von Nährs früher Landschaftsfotografie sind vor dem Hintergrund der Lektüre des englischen Fotografen Peter Henry Emerson (1856–1936) zu sehen, dessen Schriften in den späten 1880er-Jahren zu den am vehementesten diskutierten der Fotografiegeschichte gehörten:¹⁰ Emersons Schrift *Naturalistic Photography for Students of the Art*, die 1889 in London erschien,¹¹ kritisierte massiv die neue piktorialistische Ästhetik, malerische Bildmodelle durch weichzeichnerische Linsen und unter Anwendung von

*Club der Amateur-Photographen*⁶ headed by its president Carl Srna (1853–1917) (later known as the Camera-Club), which was influenced by the English Arts and Crafts movement. An international movement of amateur photographers emerged surrounding the English movement, with the aim of esthetic renewal and increased appreciation of photography as an art form. Members of this movement broke with prevailing conventions of photographic definition and retouching in favor of an esthetics of subjectively motivated possibilities of interpretation with the aid of sophisticated photographic techniques, such as the avant-garde gelatin silver bromide and other high-quality printing processes, or through refined optical lenses. Much in keeping with this, Nähr specialized in large-format plate cameras (18 × 24 cm) and Petzval portrait lenses,⁷ and primarily used the refined gelatin silver bromide process,⁸ but also matte collodion and other high-quality printing processes.

The selection criterium for the 1891 exhibition of the Camera-Club did not concern the creational context of the photographs – i.e. whether they were created by professional or private photographers – but rather the esthetic quality of the pictorial compositions: “What characterizes all of them [the exhibited photographs] as a shared tendency and school is the picturesque depiction of nature, not in terms of the individual choice of motif or its perception but in rendering with the vagueness of the human eye, with atmospheric perspective, with the blurring and vanishing in the twilight distance, with the impressions and moods [...]”⁹ The featured photographers wanted to do away with the separation of photography and painting and aimed for the two media to be considered equal: photography was not regarded as the rendering or depiction of a given object but as a pictorial reification of a subjective notion – a design principle which provided an ideal synthesis for the painter and photographer Nähr.

The esthetic approaches found in Nähr’s early landscape photography must be viewed against the background of the deliberations of the English photographer Peter Henry Emerson (1856–1936) whose writings of the late 1880s are amongst the most vehemently discussed in the history of photography:¹⁰ Emerson’s work *Naturalistic Photography for Students*

Edeldrucken wie Gummi- oder Bromöldruck zu schaffen. Emerson hatte in seinen Fotografien die künstlerische einer thematischen Sichtweise gegenübergestellt, die auf der Wiedergabe der Natur beruhte und Schnittstellen von Natur und Zivilisation aufzeigte: scharfe Durchzeichnungen von Naturräumen und Kontraste von Nähe und großer Tiefe des Bildraumes, in dem sich die unberührte und die vom Menschen erschlossene Natur treffen. Dieses ästhetische Leitbild englischer Landschaftsfotografie zeigt auf, dass sich neben dem piktorialistischen Einfluss eine weitere Landschaftsästhetik in Wien durchgesetzt hatte, die mit dem Begriff des Naturalismus umschrieben wird und zu der sich Nähr hingezogen fühlte (Fig. 7, 8). Über den biografischen Konnex zu Nähr wird sich diese bildgestalterische Komponente in Gustav Klimts Landschaftsgemälden wiederfinden.

Innerhalb des Landschafts-Repertoires soll hier anhand von „Baumstudien“, die als Buchillustrationen verwendet wurden, exemplarisch der breit gespannte Bogen motivischer Anregungen bei Nähr kurz aufgezeigt werden [S. 82/83]. Anzunehmen ist, dass Nähr Einblicke in die Fotosammlung der Wiener Akademie der bildenden Kunst erhielt, die in regelmäßigen Vorträgen ab den 1860er-Jahren vor den Studenten präsentiert wurde.¹² Aber auch Rudolf von Alt (1812–1905) hatte mit der künstlerischen Landschaftsauffassung seines Spätwerkes einen beachtlichen Einfluss auf Nähr und die Wiener Secessionisten. Nähr hatte Rudolf von Alt 1893 persönlich kennengelernt, als er ihn bei seiner malerischen Tätigkeit vor dem Faßzieherhaus am Spittelberg „porträhaft“ in seine Stadtansicht miteinbezogen hatte. Rudolf von Alt erfuhr anlässlich seines 80. Geburtstages im Jahr 1892 mit der großen Künstlerhaus-Personale ein Revival, in der über 500 seiner Werke präsentiert wurden, die vorwiegend bedeutende private Sammler bereitgestellt hatten. Eine wichtige Quelle war die Kunstsammlung von Karl Wittgenstein, der einen großen Fundus des Künstlers besaß, und die auch Nähr bestens bekannt war. Rudolf von Alt beeindruckte die Wiener Secessionisten, auch wenn er „keineswegs eine Galionsfigur der Avantgarde“¹³ war: Man wählte den 85-Jährigen 1898, anlässlich der Grundsteinlegung des neuen Ausstellungshauses, zum Ehrenpräsidenten. Mit Bravour sollte der hochbetagte Alt als Schilderer von Stadtlandschaften und „Baumlandschaften“ den Pinsel in die Hand nehmen. Vergleicht man beispielsweise

of the Art, published in 1889 in London,¹¹ levelled heavy criticism against the new pictorial esthetics of creating painterly pictorial models through soft-focus lenses and by employing high-quality printing processes, such as bromoil or gum printing. Emerson juxtaposed an artistic and thematic perspective in his photographs based on





FIG. 9 | MORIZ NÄHR
 Der letzte schöne Baum.
 Wienfluss – Stadtparkbrücke:
 Wienflussbett vor der
 Regulierung, 1895
 The Last Beautiful Tree.
 Wien River – Stadtpark bridge:
 river bed prior to regulation
 Wien Museum, Wien | Vienna

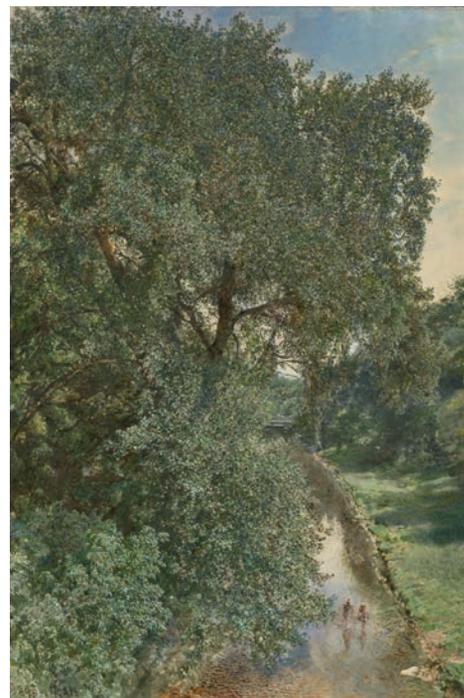


FIG. 10 | RUDOLF VON ALT
 Der letzte schöne Baum
 an der Wien, 1895
 The Last Beautiful Tree
 on the Wien River
 Kupferstichkabinett der Akademie der
 bildenden Künste Wien | Vienna Academy
 of Fine Arts – The Graphic Collection

die beiden Aquarelle *Der Platz „Am Hof“ in Wien* von 1892 und *Der letzte schöne Baum an der Wien* von 1895, so sind sowohl die Bildmotive (Am Hof) wie auch die Bildkomposition als offensichtliche Anregung der zeitnah entstandenen Fotografien von Nähr zu deuten. In völliger motivischer Übereinstimmung – und identer Standortwahl – entstanden 1895 Nährs Fotografien und Rudolf von Alts Aquarell *Der letzte schöne Baum an der Wien* (Fig. 9, 10, S. 64/65).¹⁴

STADTLANDSCHAFTEN

Der Aufstieg von Metropolen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, mit ihrem neuen Urbanismus und ihren heterogenen Massen, veränderte die Wahrnehmung der Stadt ebenso, wie sich neue Möglichkeiten fotografischer Vermittlungsformen städtischer und architektonischer Dimensionen eröffneten. Der breite Diskurs ästhetischer Debatten über Architektur (und Stadterweiterung) stand zeitgleich im engen Zusammenhang mit dem Diskurs über die Möglichkeiten bildlicher Darstellbarkeit, der zwischen den gegensätzlichen Positionen von konventioneller Architekturdokumentation – in der Tradition eines dokumentarisch-denkmalpflegerischen Anspruchs – und einem

the rendering of nature and highlighting points of intersection between nature and civilization: sharp tracing of natural environments and contrasts of proximity and great depth of the pictorial space in which nature untouched by man and nature exploited by man meet. This esthetic guiding principle of English landscape photography shows that, along with the Pictorialist influence, another landscape esthetic had taken hold in Vienna, one that appealed to Nähr and that can be subsumed under the term naturalism (figs. 7, 8). Via his biographical connection with Nähr, this pictorial design element would make its way also into Gustav Klimt's landscape paintings.

Within Nähr's landscape repertoire, his "tree studies", which were used as book illustrations, will help us to trace a brief overview of the broad range of influences Nähr derived in terms of his motifs (pp. 82/83). We can presume that Nähr had access to the photographic collection of the Vienna Academy of Fine Arts, which was presented to students during regular lectures from the 1860s onwards.¹² Through his artistic concept of landscape expressed in his late oeuvre, Rudolf von Alt (1812–1905) also exerted considerable influence on Nähr and the Vienna Secessionists. Nähr was personally acquainted with Rudolf von Alt in 1893 when he included the watercolorist in his city-

subjektiven, künstlerisch motivierten Bild entflammte. In dieser von hoher Diversifikation gezeichneten Umbruchphase bildlicher Darstellungsmöglichkeiten vollzog sich ein Wandel in Motivwahl und theoretischer Positionierung der Fotografen, die bis dato unbekannte partikuläre Werte, wie persönliche Lebenswelten und anonyme, unbeachtete Stadtstrukturen, in ihr Interesse rückten. Paris wie Wien und andere Städte können heute bedeutende Proponenten vorweisen, die als Bindeglied zwischen der topografischen Fotografie des 19. Jahrhunderts und dem „künstlerischen Dokumentarismus“ des beginnenden 20. Jahrhunderts agierten. Diese vereinte ein fotografisch-dokumentarisches Bewahren architektonischer und urbaner Strukturen historischer Gebäude, Stadtteile und Plätze vor deren Zerstörung. Vergleichbar mit dem Pariser „Sonderfall“¹⁵ Eugène Atget (1857–1927) ist Moriz Nähr für Wien zu sehen, der gemeinsam mit August Stauda (1861–1928), Reinhold Entzmann und Josef Mutterer (1834–1908) zu den nostalgischen „Alt-Wien“-Fotografen zählt.¹⁶ Zwischen 1890 bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges hat Nähr ein umfassendes Kompendium von Stadtlandschaften und Architekturaufnahmen vorgelegt, das nach jetzigem Wissensstand ca. 100 Motive umfasst.¹⁷

Nährs urbane Fotografie war nicht kommerziell orientiert,¹⁸ wie es im Gegensatz dazu seine Wiener Berufskollegen August Stauda und Reinhold Entzmann, etwa durch den Vertrieb von Fotopostkarten oder durch Erfüllung privater wie öffentlicher Aufträge, praktizierten. Stauda hatte im ähnlichen Vergleichszeitraum (1898–1914) eine umfassende indexikalische Stadtinventarisierung im privaten (denkmalpflegerisch motivierten) Auftrag von 3.000 Aufnahmen geschaffen. Und in Paris fotografierte Eugène Atget zwischen 1890 und 1927 im Auftrag der städtischen Kommune systematisch die Pariser Straßen und ihre baulichen Einzelheiten, bevor diese der radikalen Stadtsanierung des Pariser Baupräfekten Baron Georges-Eugène Haussmann zum Opfer fielen.¹⁹ Atgets Sammelleidenschaft einer fotografischen Spurensuche verschwindender Stadt- und Lebensräume, die er programmatisch in einer kartografischen Stadterschließung von menschenleeren Plätzen und Straßen umsetzte, verfolgte Nähr nicht.²⁰ Vielmehr hat er jenen Weg beschritten, der im englischsprachigen Raum gemeinhin heute als „urban landscape“ bezeichnet wird. Damit ist jener Aspekt der urbanen Fotografie umschrieben, der – anders

scape photograph in a “portrait-like manner” painting the Faßzieherhaus on Spittelberg. Rudolf von Alt’s art experienced a revival with the large-scale solo exhibition held at the Künstlerhaus on the occasion of his 80th birthday in 1892. The presentation featured more than 500 of his works, most of them loaned by eminent private collectors. An important source of works was the art collection of Karl Wittgenstein, which included a great many of Alt’s works and was well-known to Nähr. Rudolf von Alt managed to impress the Vienna Secessionists even though he was “by no means a figurehead of the avant-garde”:¹³ in 1898, when the foundations for the new exhibition building of the Secession were laid, the 85-year-old artist was named the artists’ association’s honorary president. The aged Alt retained his mastery in rendering urban landscapes and “tree landscapes”. If we look at the two watercolors *The Square ‘Am Hof’ in Vienna* (1892) and *The Last Beautiful Tree on the Wien River* (1895), both the motifs as well as the works’ pictorial composition are clearly reflected in Nähr’s photographs created around that time. The very same motif, and indeed the identical viewpoint, can be found in Rudolf von Alt’s watercolor *The Last Beautiful Tree on the Wien River* and Nähr’s 1895 photograph (figs. 9, 10, pp. 64/65).¹⁴

URBAN LANDSCAPES

The rise of metropolises at the turn of the 19th to the 20th century, with their new urbanism and their heterogeneous masses, altered not only the perception of the city but also opened up new photographic modes of conveying urban and architectural dimensions. The broad discourse of esthetic debates on architecture (and urban expansion) was closely linked to the discourse on the possibilities of visual depictability which was ignited by the opposing positions of conventional architectural documentation (with the aspiration of documentation and cultural heritage preservation) and subjective, artistically motivated images. In this period of upheaval of pictorial possibilities, shaped by a high degree of diversification, a change occurred in the choice of motifs and the theoretical positioning of the photographers who now focused their interest on hitherto unknown particular values, such as personal living environments and anonymous, unnoticed urban

als die Architekturfotografie – nicht an spezifischen Gebäuden und deren Eigenheiten interessiert ist oder wie diese sich in die Städteplanung einfügen. Sie ist auch nicht vordergründig am Menschen als Motiv – wie die „Street-Photography“ oder die Sozialdokumentation – interessiert, sondern daran, wie der Mensch aus verschiedenen Gründen diesen urbanen Raum nutzt und wie dieser – umgekehrt – auf den Menschen wirkt. Nähr hat als aufmerksamer Beobachter über viele Jahre die Stadtlandschaft seiner näheren Umgebung (7. Bezirk) und die bekannten Plätze seines Wirkens durchwandert und die Charakteristika der Architekturen und städtischen Lebensräume im breiten Spektrum seiner Motivwahl festgehalten: Hausfassaden (details) und -eingänge, Innenhöfe, Straßenverläufe, Stiegen, Gassen und auch Menschen blicken von der Straße dem auffälligen Fotoshooting, das mit einer großformatigen Plattenkamera und Stativ erfolgt, entgegen, scheinen als Unbeteiligte oder – aufgrund langer Belichtungszeiten – als Schatten auf den Fotografien auf oder werden in der nachträglichen Retusche entfernt (Fig. 11).²¹ Nähr zeigt uns auch keine Zeugnisse eines Zustandes vor der Modernisierung, sondern atmosphärische Motive als Ruhepunkte von kaum bekannten oder nostalgischen Restbeständen typischer Wohnsituationen und persönlicher Lebenswelten in einer Stadt. Die moderne, zeitgenössische Architektur findet bei ihm keinen Eingang in sein Werk, weder macht er Außenaufnahmen der Wiener Secession, wo er seit deren Gründung 1897 jahrelang die Ausstellungen fotografierte, noch bebildert er die von Otto Wagner (1841–1918) erbauten Stadtbahnlinien und -stationen. Diese blendet er in seinen „Linienbildern“ konsequent als Bildmotiv aus.

WIENER SECESSION – RAUMKONZEPTE DER MODERNE IN FOTOGRAFIE

Um 1895 erweiterte Nähr seine Landschafts- und Genrefotografie um Fotografien von Innenräumen. In Ausstellungsrezensionen von 1898 wird er als „künstlerischer Landschaftsfotograf“ bezeichnet und es wurde auf seine „Interieuraufnahmen“ hingewiesen.²² Nähr wird von der Wiener Secession spätestens mit Beginn der Eröffnungsausstellung 1898, der *II. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, als deren offizieller Repro-

structures. Paris, like Vienna and other cities, boasted important proponents who acted as links between the topographical photography of the 19th century and the “artistic documentarianism” of the early 20th century. What they had in common was a shared interest in preserving and documenting disappearing architectural and urban structures, such as historical buildings, districts and squares, in their photographs. Comparable to the “special case”¹⁵ of the Parisian photographer Eugène Atget (1857–1927), Moriz Nähr can be regarded as his Viennese counterpart who, together with August Stauda (1861–1928), Reinhold Entzmann and Josef Mutterer (1834–1908), was one of the nostalgic capturers of the old Vienna.¹⁶ Between 1890 and until the outbreak of World War I, Nähr compiled a comprehensive compendium of urban landscapes and architectural photographs which, according to our current knowledge, comprises some 100 motifs.¹⁷

Nähr’s urban photography was not profit-oriented,¹⁸ unlike that of his colleagues August Stauda and Reinhold Entzmann who sold photographic postcards and carried out private and public commissions. During a similar period (1898–1914), Stauda compiled a comprehensive indexical urban inventory for a private commissioner (motivated by an interest in cultural heritage preservation) comprising 3,000 photographs. In Paris, Eugène Atget systematically photographed the Parisian streets and their structural details between 1890 and 1927 at the behest of the city council, before they fell victim to the radical urban redevelopment implemented by the Paris building prefect Baron Georges-Eugène Haussmann.¹⁹ Nähr, however, did not share Atget’s passion for collecting photographic traces of disappearing urban living spaces which he programmatically realized through a cartographic indexing of deserted squares and streets.²⁰ Rather, Nähr created works in a genre commonly described in today’s terms as urban landscape photography. This term denotes an aspect of urban photography which, in contrast to architectural photography, is not interested in specific buildings and their characteristics, nor in how these structures fit in with city planning. Unlike street photography or social documentary photography, it is not primarily concerned with man as a motif, but rather with how man is exploiting the urban space and how the city, in turn, affects man. Over the course of many years, Nähr

duktionsfotograf zur Dokumentation von Ausstellungspräsentationen und Gemäldereproduktionen beauftragt.²³ Als Mitglied der Hagengesellschaft war Nähr bestens mit den führenden Secessionsmitgliedern vernetzt und hatte deren Vertrauen, die zukünftigen radikalen Raum- und Ausstellungskonzeptionen adäquat umzusetzen. Bis 1905 wird Nähr zahlreiche Secessionsausstellungen fotografisch dokumentieren²⁴ und diese Aufnahmen zur Illustration von Katalogen und in deren offiziellem Organ *Ver Sacrum* (lat. „Heiliger Frühling“) zur Verfügung stellen. Nähr wird auch nach dem Austritt der sogenannten Klimt-Gruppe seine Tätigkeiten in der Secession in geringerem Ausmaß fortsetzen,²⁵ zugleich auch die Ausstellungsdokumentationen für die *Kunstschau* 1908 und 1909 übernehmen (Fig. 12). Zeitgleich mit dem Secessionsauftrag begann Nähr für Gustav Klimt Reproduktionen seiner Gemälde zu übernehmen. Im Rahmen dieser Tätigkeit stellte Nähr wichtige Dokumentationen heute verloreener Arbeiten von Klimt her und schuf die einzigen heute erhaltenen visuellen Zeugnisse der innovativen Raumkonzepte der Secessionsausstellungen.

Mit ihrer Eröffnungsausstellung im neuen Gebäude an der Wienzeile im Herbst 1898 definierte sich die Wiener Secession als ein internationales Ausstellungshaus, das programmatisch und qualitätsorientiert zeitgenössische Künstlerausstellungen in innovativen Ausstellungsinszenierungen durchführte, die sich deutlich von den bisherigen Wiener Ausstellungshäusern, etwa dem Künstlerhaus, und deren kommerziellen Massenausstellungen im überladen-kulissenartigen Markthallencharakter abhoben. Josef Hoffmann (1870–1956) und Koloman Moser (1868–1918) setzten fortan mit ihren radikalen Raum- und Ausstellungskonzeptionen neue Maßstäbe, die in puristischem Stil von formaler (geometrischer) Klarheit und reduzierter Bildpräsentation innovative Impulse brachten.²⁶

Mit den Innenaufnahmen der Secessionsausstellungen war Nähr erstmals mit der Praxis von Architekturrezeption – einen dreidimensionalen Raum in eine adäquate zweidimensionale, fotografische Realität zu transformieren – im engeren Sinne konfrontiert.²⁷ Standpunkt, Perspektive, Beleuchtung und Ausschnitt wurden nun entscheidende Parameter seiner Bildinterpretationen, die durch die – im Vergleich zu Außenaufnahmen – räumliche Begrenztheit



FIG. 11 | MORIZ NÄHR
Faßzieherhaus mit dem Aquarellisten Rudolf von Alt, 1893 (Detail)
Faßzieherhaus with the watercolorist Rudolf von Alt (detail)
Wien Museum, Wien | Vienna

wandered through the urban landscape of his neighborhood (Vienna's 7th district) and the known places of his works as an attentive observer and captured the characteristics of the architecture and urban living spaces in the broad spectrum of his choice of motifs. These include facades (details) and building entrances, courtyards, courses of roads, staircases, alleys, etc. The people on the streets appear in his photographs either as curious spectators of the conspicuous photoshoot, which involved a large-format plate camera and a tripod, as unconcerned passers-by or, due to long exposure times, as mere shadows, if they were not airbrushed away during post-production (fig. 11).²¹ Nähr did not intend to document conditions prior to modernization but rather wanted to show atmospheric motifs as calm anchors of little-known or nostalgic remnants of typical living situations and personal living environments within a city. Modern, contemporary architecture did not find entrance into his work; he neither captured the exterior of the Vienna Secession building, whose exhibitions he captured on camera for years ever since the Secession's foundation in 1897, nor did he photograph the city railway lines and stations designed by Otto Wagner (1841–1918), but rather consistently blocked them out from his pictures of that area.



FIG. 12 |
 S. | pp. 156/157 aus dem
 Katalog | from the catalogue
Kunstschau Wien. Einblick in
 den Klimtsaal (links), Gustav
 Klimt, *Die drei Lebensalter*
 (rechts) | View of the Klimt Hall
 (left), Gustav Klimt, *The Three
 Ages of Woman* (right), 1908
 Privatsammlung
 Private collection

der geschlossenen Räume erschwert sind. Nähr sah sich bei seinen Innenraumaufnahmen zweierlei Aufgabenbereichen gegenüber: der Interpretation eines architektonisch klar strukturierten Raumkonzeptes und der Herausforderung, die Präsentationsform der Ausstellungsexponate, die „nun harmonisch und klar ihre Individualität bekunden“²⁸ – wie die zeitgenössische Kunstkritik die innovativen Secessionsausstellungen bejubelte –, als integralen Bestandteil seiner Bildinterpretation zu berücksichtigen. Die visuelle Umsetzung von (foto)grafischen Illustrationen hatte in der Zeitschrift *Ver Sacrum* während ihres Erscheinens (1898–1903) einen hohen Stellenwert, der gleichbedeutend mit der öffentlichen Ausstellungspräsentation gesehen wurde. Alfred Roller (1864–1935), Präsident der Wiener Secession von 1902–1905, hielt nachdrücklich fest: „Die Vereinigung [hat] zweierlei Veranstaltungen zur Bearbeitung der Öffentlichkeit: Ich halte stricte fest, dass jedes V. S. [Ver Sacrum] Heft eine kleine, das ganz V. S. aber eine sehr große Ausstellung ist.“²⁹

Nähr begegnete der strengen Konzeptionsweise der Secessionsausstellungen, die im Grundriss oftmals symmetrisch konzipiert waren, vorrangig mit zweierlei Gestaltungsprinzipien: der jeweils in Augenhöhe des Betrachters/Fotografen angewendeten schrägen Perspektive sowie der Frontalansicht in Zentralperspektive.

VIENNA SECESSION – SPATIAL CONCEPTS OF MODERNISM IN PHOTOGRAPHY

Around 1895 Nähr supplemented his landscape and genre photographs with pictures of interiors. Exhibition reviews from 1898 describe him as an “artistic landscape photographer” and mention his “interiors”.²² Nähr was commissioned by the Vienna Secession latest from the start of their opening exhibition in 1898, the *2nd Secession Exhibition*, as their official art reproduction photographer tasked with documenting the exhibitions and photographing the artworks.²³ Himself a member of the Hagensellschaft, Nähr had excellent ties to the members of the Vienna Secession and was trusted by them to adequately capture their radical spatial concepts and exhibition ventures. Nähr would photograph numerous Secession exhibitions up until 1905²⁴ and would allow these pictures to be used for illustrations of catalogues and in the Secession’s official medium *Ver Sacrum* (Latin for “holy spring”). Nähr would continue to carry out limited work for the Secession once the so-called “Klimt Group” had left the association,²⁵ while at the same time documenting the 1908 and 1909 *Kunstschau* exhibitions (fig. 12). Parallel with his Secession commission,

Vergleichsweise selten verwendete Nähr Frontalan-sichten, wie sie bei Raumdarstellungen des 19. Jahrhunderts vorrangig in Anwendung waren (Fig. 12, S. 120). Zwar erzeugen Innenraumaufnahmen im zentralperspektivischen Blickpunkt von symmetrischen Räumen eine hohe Anschaulichkeit des Dargestellten, andererseits vermittelt der eingeschränkte Raumausschnitt nur wenig Objekt- und Rauminformationen.

Mit den schrägen Perspektivansichten konnten nun die jeweils variierenden Raumsituationen von Hauptraum und Nebenräumen unterschiedlich interpretiert werden. Schrägsichten mit stark fluchtender Perspektive betonen den tiefenräumlichen Eindruck und die Volumina des Rauminnen. Eine weitere Variante – die der leichten Schrägsicht – ist in der Architekturfotografie ein klassisches Prinzip, das sich an die Sicht des Betrachters anpasst und so die Lesbarkeit von Architektur erleichtert.³⁰ Mit diesem von Nähr verwendeten Stilmittel ließ sich die klare Ausstellungskonzeption ebenso wie die Anschaulichkeit der Ausstellungsexponate als illustrative Dokumentation festhalten. Diese Synthese von realer Raumkunst (Architektur) und visueller Inszenierung entsprach ganz der Vermittlungsintention in *Ver Sacrum* und wurde mitunter durch Ausschnittsvergrößerungen der fotografischen Vorlagen von Nähr noch betont (Fig. 13, 14).

Bemerkenswert ist die fotografische Interpretation der XVIII. *Secessionsausstellung* von 1903/04, die als Gustav Klimt-Personale konzipiert wurde und bei der Koloman Moser die Raumkonzeption erstellte. Neben der Präsentation des seit der XIV. *Secessionsausstellung* 1902 verhüllten *Beethovenfrieses* wurden erstmals alle *Fakultätsbilder* – *Die Medizin*, *Die Philosophie* und *Die Jurisprudenz* – im linken Seitensaal präsentiert (S. 121).³¹ Die von Nähr gewählte schräge Perspektive betont die geometrische Flächenkomposition, in denen die Bilder von Klimt, die leicht schräg gehängt wurden, beherrschend hervortreten. Zugleich nimmt er am rechten Bildrand die beiden weiß lackierten Armlehnstühle für das Sanatorium Purkersdorf von Koloman Moser als tektonisches Bildelement auf, um die progressive, raumkünstlerische Synthese von Architektur, Kunstwerk und Objekt zu betonen. Die fotografische Interpretation zielte auf eine möglichst getreue Darstellung eines natürlichen Raumeindrucks ab und nicht auf eine stark abstrahierte Bildsprache in der Fotografie.

Nähr began to execute reproductions of Gustav Klimt's paintings. Nähr thus immortalized works by Klimt which are now lost and created the only extant visual documents of the Secession exhibitions' innovative spatial concepts.

With its inaugural exhibition at the new building on Wienzeile in the autumn of 1898, the Vienna Secession defined itself as an international exhibition venue carrying out programmatic and high-quality contemporary art presentations with innovative stagings. Thus, it stood in marked contrast to the established Viennese exhibition houses, for instance the Künstlerhaus, with its commercial mass exhibitions reminiscent of overfilled, stage-set like market halls. Josef Hoffmann (1870–1956) and Koloman Moser (1868–1918) now set new standards with their radical exhibition designs and spatial concepts, their purist style of formal (geometrical) clarity and ritcent presentation providing innovative impulses.²⁶

Capturing the interiors of the Secession exhibitions, Nähr was confronted for the first time with representing architecture in the narrower sense, that is to say with transforming a three-dimensional space into an adequate two-dimensional photographic reality.²⁷ Viewpoint, perspective, lighting and detail now became decisive parameters of his pictorial interpretations which were more difficult to create compared with outdoor shots owing to the spatial limitations of enclosed interiors. With his interior photographs, Nähr faced two challenges: interpreting an architecturally precisely structured spatial concept on the one hand, and on the other incorporating the style of presentation of the exhibits – which “now expressed their individuality in a harmonious and precise manner”,²⁸ as contemporary art critics wrote in celebration of the innovative Secession exhibitions – as integral parts of his pictorial interpretations. The visual implementation of (photo)graphic illustrations in the magazine *Ver Sacrum* (published between 1898–1903) was of great importance to the Secessionists, equal to their public exhibitions. Even before the first issue of the magazine was published, Alfred Roller (1864–1935) wrote to Gustav Klimt: “The association has two means of reaching the public: the exhibitions and V. S. [Ver Sacrum] [...] every V. S. issue is a small exhibition, while V. S. itself is a very large one.”²⁹

Im gesamten Kontext ist festzuhalten, dass Nähr für Interpretationen von Innenräumen mehrheitlich die schräge Perspektivansicht anwendete, die in betonter Linienführung der Raumfluchten klar definierte Flächenbereiche aufweist. Diese auf exakte Raumdarstellung und strukturelle Übersichtlichkeit zielenden Innenaufnahmen zeigen deutlich eine bildkompositorische Verwandtschaft zu den Perspektivdarstellungen, wie sie in der klassischen Architekturlehre und den Handbüchern zur Perspektive des 19. Jahrhunderts in Verwendung waren. Der Kontext der fotografischen Bildauffassung Nährs zu einer wissenschaftlich – oder genauer gesagt: mathematisch exakt darzustellenden Realität nach dem Vorbild der perspektivischen Darstellungsformen ist in seinem Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien zu finden. Nähr hat nachweislich zwei Semester (1878/79) als Gasthörer die Vorlesung „Perspektive und architektonische Stillehre“ des Architekturprofessors Georg Niemann besucht, dessen grundlegendes Lehrmaterial *Handbuch der Linear-Perspektive für bildende Künstler*³² für ihn maßgeblich wurde (Fig. 15). Es ist anzunehmen, dass Nähr bereits in der Studienzeit seiner Malerei-Ausbildung³³ mit dem Thema des vorrangig problematischen Verhältnisses von Kunst und Fotografie, nämlich welche Rolle die Kunst in der wachsenden Verbindung zwischen Wissenschaft und

Nähr responded to the stringent conception of the Secession exhibitions, which were often symmetrical in their layout, with two primary design principles: the slanting perspective taken at eye level of the beholder/photographer as well as the front view from a central perspective.

Nähr opted for a front view relatively rarely, though this view was mostly used for 19th century spatial depictions (fig. 12, p. 120). While interior photographs of symmetrical rooms taken from a central perspective produce great clarity, the limited spatial view affords little information pertaining to the space and the objects.

Using slanting perspectives, the different spatial situations of main and side rooms could be interpreted in various ways. Slanting views with a strong alignment perspective emphasize the effect of spatial depth and the volumes of the interior. Another variant – that of a slightly slanting view – represents a classical principle in architectural photography which adapts to the view of the beholder and thus makes architecture more easily legible.³⁰ Using this stylistic device, Nähr was able to capture and illustratively document the clear exhibition concept as well as the vividness of the exhibits. This synthesis of real spatial art (architecture) and visual staging was not only much in keeping with the aims of conveying

FIG. 13 | MORIZ NÄHR
Ausstellungsraum auf der 13. Ausstellung der Wiener Secession, 1902
Exhibition room at the 13th Exhibition of the Vienna Secession
Bildarchiv und Graphiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien | Vienna

FIG. 14 | MORIZ NÄHR
Ausstellungsraum auf der 13. Ausstellung der Wiener Secession, in: *Ver Sacrum*, Zeitschrift der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, Normalausgabe, V. Jg. Heft 6, 1902, S. 106 [Detail]
Exhibition room at the 13th Exhibition of the Vienna Secession, in: *Ver Sacrum*, magazine of the Union of Austrian Artists, regular issue, year 5, no. 6, 1902, p. 106 [detail]
Klimt-Foundation, Wien
Klimt Foundation, Vienna



Kunst einnehmen sollte, konfrontiert wurde.³⁴ Mit dem bildbestimmenden Prinzip der Perspektive wird Nähr eine entscheidende Verbindung zwischen seiner heute kaum überlieferten Malerei und seiner Fotografie herstellen.³⁵

Perspektivisch konstruierte Architekturaufnahmen hat Nähr im Laufe der Zeit zahlreiche gemacht und daraus ein bevorzugtes motivübergreifendes Gestaltungsmittel entwickelt. Punktuell begegnen wir der perspektivisch dominierten Bildauffassung bereits in den frühen Landschaftsaufnahmen von 1890. Dieses Stilmittel von scharf gezogenen Perspektiven in Schräg- und Zentralansichten wird zum (foto)künstlerischen Leitthema der Innenraumaufnahmen der Wiener Secession und setzt sich in geringerer „Kompositionsstrenge“ in den Innen- und Außenaufnahmen der Ateliers von Gustav Klimt in der Josefstädter Straße und der Feldmühlgasse fort, um abermals nach 1900 vereinzelt in jenen Stadtlandschaften aufzutreten, wo Fassaden- und Innenhofaufnahmen den Charakter von Architekturaufnahmen besitzen (Fig. 16).³⁶

Als Solitär stehen die Architekturfotografien des Hauses Stonborough-Wittgenstein in Nährs Schaffen. Gleichsam als Parallele dazu ist die Architektur Ludwig Wittgensteins und Paul Engelmans (1891–1965) als erratischer Block in der Architekturgeschichte der Moderne zu sehen. Sechs überlieferte Außen- und fünf Innenaufnahmen hat Nähr während der Bauphase und nach Vollendung des Gebäudes im Herbst 1928 erstellt, die in der bildsprachlichen Interpretation der Außen- und Innenräume sehr unterschiedlich ausgefallen sind.

Die architektonischen Strukturen der Innenräume des Hauses sind in der visuellen Umsetzung in schrägen Perspektiven im geometrisch klar aufgebauten Bildgefüge gut lesbar. Einzelne Motive, wie jene des Stiegenhauses, entwickeln eine Dynamik, welche die Bildsprache zu grafisch klar gezeichneten und abstrakten Strukturelementen auflöst, die in ihrer Radikalität an die Konzepte des „Neuen Sehens“ erinnern (S. 150/151).³⁷ Formal gesehen trifft dies zu, doch Nähr entwickelte seine subjektive Bildsprache, die nicht am Architekturdiskurs fotografischer Avantgardeströmungen der Zeit partizipierte. Die Außenaufnahmen des Hauses Stonborough-Wittgenstein zeigen dies eindrücklich. Nähr folgt darin nicht dem perspektivisch-abstrakten Formenkanon seiner Innenrauminterpretation, sondern setzt einen kubischen Baukörper in diagonale Sichtachsen,



art pursued by *Ver Sacrum* but Nähr occasionally even emphasized these intentions by enlarging details of the photographic templates (figs. 13, 14).

Particularly remarkable is the photographic interpretation of the 18th Secession Exhibition held in 1903/04, which was conceived as a Gustav Klimt solo

FIG. 15 | GEORG NIEMANN
Tafel III und VIII aus Georg Niemann: *Handbuch der Linear-Perspektive für Bildende Künstler*, Stuttgart o. J. [1881]
Plate 3 and 8 from Georg Niemann: *Handbuch der Linear-Perspektive für Bildende Künstler*, Stuttgart undated [1881]



FIG. 16 | MORIZ NÄHR

Palais Trautson (ehemaliges Palais der ungarischen Leibgarde), Museumsstraße 7, um 1890
 Palais Trautson (former Palais of the Hungarian household guard), Museumsstraße 7, c. 1890
 Wien Museum, Wien | Vienna

der nicht als isoliertes Gebilde inszeniert wird – wie es im Sinne des „Neuen Sehens“ wäre –, sondern ganz im Gegenteil hat die Natur als strukturelles Gefüge von blattlosen Baumstämmen einen wesentlichen, kompositorischen Anteil rund um den im Sonnenlicht erhellten Baukörper erhalten (Fig. 18). Nähr demonstriert hier keine abstrakte oder bildkünstlerische Architekturinszenierung eines Gebäudes,³⁸ vielmehr liefert er den dokumentarischen Beleg einer mit Stimmung aufgeladenen Komposition, die eine Verschmelzung der Gegensätze von Natur und Kultur sucht. Bewusst bedient er sich hierbei der motivischen Wiederholung seiner früheren, architekturbezogenen Stadtlandschaftsfotografien des „verschwindenden“ Wiens um 1900. Erstaunlich ist erneut die kulturgeschichtliche Analogie und die konzeptionelle Parallelität zu der zeitgleich, aber voneinander unabhängig entstandenen Architekturdokumentationen von Moriz Nähr in Wien und Eugène Atget in Paris (Fig. 17).

MORIZ NÄHR UND GUSTAV KLIMT – EINE FOTOGRAFISCHE BEZIEHUNG

Die Beziehung zwischen Moriz Nähr und Gustav Klimt ist durch eine lebenslange Freundschaft und von

exhibition and designed by Koloman Moser. Along with the presentation of the *Beethoven Frieze*, which had been concealed since the *14th Secession Exhibition* in 1902, all the *Faculty Paintings – Medicine, Philosophy and Jurisprudence* – were shown for the first time in the left side hall (p. 121).³¹ The slanting perspective chosen by Nähr in his photographs emphasizes the planar geometrical composition in which Klimt’s paintings, which were hung at a slight angle, predominantly appeared. At the same time, he included the two white varnished armchairs designed by Koloman Moser for Purkersdorf sanatorium as a tectonic pictorial element on the right edge of the photograph in order to highlight the progressive spatial art synthesis of architecture, artwork and object. Rather than trying to achieve a highly abstracting pictorial language in photography, the photographic interpretation was geared towards as faithful a depiction of the natural spatial impression as possible.

On the whole, Nähr predominantly employed a slanting perspective for rendering interiors and achieved clearly defined planar areas owing to emphasized lines of spatial alignment. His interiors, aimed at exact renderings of the spaces and at structural clarity, show a distinct compositional proximity to the illustrations of perspective in line with classical architectural teachings found in 19th century handbooks on perspective. The closeness of Nähr’s pictorial understanding to a scientific, or rather mathematically exact reality modeled on perspective has its origins in his studies at the Vienna Academy of Fine Arts. We know that Nähr attended the professor of architecture Georg Niemann’s lectures on “perspective and architectural stylistics” for two semesters as a guest auditor (1878/79). The lectures were based on the *Handbook of Linear Perspective for Visual Artists*,³² which would exert a decisive influence on Nähr. (fig. 15) We can presume that already as a student receiving an education in painting,³³ Nähr would have been confronted with the problematic relationship between art and photography, that is to say, the question as to which role art was to assume within the growing synthesis between science and art.³⁴ Through the principle of perspective dominating his works, Nähr would make a defining connection between his photographic and his hardly known painterly oeuvre.³⁵



künstlerischen Wechselwirkungen geprägt, die exemplarisch das spannungsvolle Verhältnis zwischen dem Medium der Fotografie und der bildenden Kunst der Wiener Moderne um 1900 erhellt. Die über zwei Jahrzehnte dauernde Zusammenarbeit von Klimt und Nähr resultiert aus einer Vielzahl von Parametern, die sich aus dem biografischen, fotokünstlerischen und auftragsgebundenen Bereich rekrutierten. Diese sind vor allem durch Klimts Interesse an der Fotografie und die Erkenntnis von deren vielfältigen, gestalterisch-medialen Nutzungsmöglichkeiten bedingt, einerseits um deren optisch-apparative Effekte³⁹ und Bildästhetik als Gestaltungskomponenten in seine Malerei aufzunehmen,⁴⁰ andererseits um von deren Vervielfältigbarkeit als Kompositionshilfsmittel, z. B. bei den Deckengemälden im Burgtheater (1886), oder für mediale Präsenz zu profitieren.⁴¹

Die beiden Protagonisten lernten sich im Zuge der Secessionsgründung kennen,⁴² als Klimt 1897 zum ersten Präsidenten ernannt wurde und Nähr spätestens ab 1898 als Reproduktionsfotograf mit der Dokumentation von Ausstellungsinszenierungen in der Wiener Secession beauftragt wurde. Bemerkenswerterweise begann Nähr mit der Reproduktionsfotografie der Gemälde Klimts zu jenem Zeitpunkt, als dieser kurz nach Fernand Khnopffs (1858–1921) Ausstellungsdebüt in der Wiener Secession im Sommer 1898 selbst mit Landschaftskompositionen unter symbolistischem Einfluss begann.⁴³ Klimts *Stiller Weiher – Ein Morgen am Teiche* (1899) wird die erste nachweisliche Gemäldereproduktion für Klimt sein und umgekehrt wird zeitnah Klimt die Landschaftsfotografie von Nähr für seine Malerei aufgreifen.



Over the course of time, Nähr created numerous architectural photographs constructed using perspective, and thus developed a preferred design medium employed across various motifs. On occasion, we encounter this pictorial concept dominated by perspective already in his early landscape photographs of 1890. This stylistic device of keen perspectives in slanting and central views would become the artistic leitmotif of the interior photographs of the Vienna Secession exhibitions and would continue with diminished “compositional stringency” in the interior and exterior shots of Gustav Klimt’s *Josefstädter Straße* and *Feldmühlgasse* studios, before appearing intermittently after 1900 in those urban landscapes in which depictions of facades and courtyards are invested with the character of architectural photographs (fig. 16).³⁶

Standing out among Nähr’s architectural photographs are those of the Stonborough-Wittgenstein house. As a sort of parallel to this, Ludwig Wittgenstein’s and Paul Engelmann’s (1891–1965) architecture may be regarded as an erratic block in the architectural history of modernity. Nähr captured the building during construction and after its completion in six extant exterior and interior photographs in the autumn of 1928, while the pictorial language used for the interpretation of the building’s interior and exterior was very different.

FIG. 17 | EUGÈNE ATGET
Eglise Saint Sulpice, Paris,
April 1926
Eglise Saint Sulpice, Paris
Privatbesitz, Wien | Private collection, Vienna

FIG. 18 | MORIZ NÄHR
Ansicht des Hauses Stonborough-
Wittgenstein, Okt./Nov. 1928
View of the Stonborough-
Wittgenstein house, Oct./Nov. 1928
Wittgenstein Archive Cambridge



FIG. 19 | MORIZ NÄHR

Gustav Klimt quert die Tivolibrücke auf dem Weg vom Schönbrunner Schlosspark zum Tivoli, um 1914
Gustav Klimt crossing Tivoli bridge on his way from Schönbrunn Schlosspark to the café Tivoli, c. 1914

Klimt-Foundation, Wien
Klimt Foundation, Vienna

Ab diesem Zeitpunkt wird Nähr lebenslang für Klimt Gemälde in Fotografien reproduzieren, die – betrachtet man die Bildhintergründe der bemerkenswerten Glasnegative aus dem Fonds in der Österreichischen Nationalbibliothek – Rückschlüsse auf die Aufnahmesituation erlauben: Alle Aufnahmen entstanden im Großformat von 18 × 24 cm⁴⁴ in Klimts Atelier bzw. in dessen Freien oder sehr selten in Ausstellungsräumen, also mehrheitlich an jenen Orten, wo ausschließlich Nähr als Fotograf Zutritt hatte. Diese Dokumentationen sind insofern bemerkenswert, als dass sie den Zustand der Gemälde nach Freigabe durch Klimt überliefern und somit eine Werkgenese dokumentieren, die Klimt oftmals später noch verändert oder vollendet hat.

Klimt zollte dem Fotografen-Freund Zeit seines Lebens höchste Anerkennung, indem er ihm die Rolle des Porträt-Chronisten und einzigen Foto-Dokumentaristen seiner beiden Ateliers sowie die Reproduktionen seiner Gemälde anvertraute. Diese Entscheidung von Klimt ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass er im Medium der Fotografie gut unterrichtet war, sowohl durch nationale und internationale Kunstmagazine⁴⁵ als auch durch zahlreiche Ausstellungsbesuche und Bekanntschaften mit Fotografen.⁴⁶ Persönliche Kontakte pflegte er zu der zeitgleich mit

The architectural structures of the house's interior are easily legible on account of the pictures' slanting perspectives within a geometrically clearly structured pictorial framework. Individual motifs, such as the staircase, appear so dynamic that the pictorial language seems to dissolve into distinctly drawn and abstract structural elements, which in their radicalism are reminiscent of the concepts of the "New Vision" movement.³⁷ While this is true in formal terms, Nähr developed his own subjective pictorial language and did not participate in the architectural discourse of the photographic avant-garde movements of his day. The exterior shots of the Stonborough-Wittgenstein house clearly illustrate this: rather than following the abstract canon of forms characterizing his interiors, Nähr placed the cubic building into diagonal visual axes. Instead of staging the villa as an isolated structure – which would be much in keeping with "New Vision" – he did the exact opposite and gave nature, as a structural entity of leafless tree branches surrounding the sunlit building, an essential compositional role to play (fig. 18). Rather than effecting an abstract or artistic architectural staging of a building,³⁸ Nähr furnished documentary evidence of a composition charged with atmosphere which seeks to merge the opposites of nature and culture. He consciously revisited the motifs of his earlier, architectural urban landscape photographs with which he documented the "disappearing" Vienna around 1900. It is once again remarkable to observe the historico-cultural analogies and conceptional parallels between Moriz Nähr's architectural documentations in Vienna and Eugène Atget's in Paris, which, though they were executed at the same time, were created independently of one another (fig. 17).

MORIZ NÄHR AND GUSTAV KLIMT – A PHOTOGRAPHIC RELATIONSHIP

The relationship between Moriz Nähr and Gustav Klimt was characterized by a life-long friendship and by their artistic interactions, which afford paradigmatic insights into the tension-filled dynamic between photography and the fine arts in Viennese Modernism around 1900. Klimt and Nähr's collaboration, which spanned over two decades, was the product of a variety of parameters concerning their art, biographies and commissions. Klimt took a great interest in photography

der Secession 1897 in Wien gegründeten Foto-Reformbewegung Wiener Kleeblatt, der Heinrich Kühn (1866–1944), Hugo Henneberg (1863–1918) und Hans Watzek (1848–1903) angehörten und die auch Wiener Trifolium genannt wurde.⁴⁷ Mit Heinrich Kühn unternahm Klimt 1899 eine gemeinsame Venedig-Reise und Hugo Henneberg, von dem er 1901/02 den Auftrag für ein Porträtmalerei seiner Ehefrau Marie erhielt, zählte zu seinem engsten Freundeskreis.⁴⁸ Arbeiten von Mitgliedern des Wiener Camera-Clubs wurden, als Klimt kurzzeitig deren Redaktionsmitglied war, 1898 in *Ver Sacrum* publiziert. Auf Initiative von Klimts Freund Carl Moll (1861–1945) zeigte die Wiener Secession 1902 im Rahmen der *XIII. Secessionsausstellung* die großformatigen, durch die sogenannten Edeldruckverfahren malerisch wirkenden Fotoarbeiten des Wiener Camera-Clubs, unter anderem von Friedrich Viktor Spitzer (1854–1922). Und in periodischen Abständen fanden Fotoausstellungen der diversen Amateurfotografenvereinigungen⁴⁹ in zeitgenössischen Ausstellungshäusern statt: in der von Carl Moll geleiteten Wiener Galerie Miethke (Camera-Club 1901 und 1905),⁵⁰ im Kunstsalon Heller (1909 und 1912) und im Salon Pisko (1909 und 1912). Klimt hatte in der Fülle dieser Wahlmöglichkeiten in Nähr seinen bevorzugten fotografischen Chronisten gefunden und Nähr den idealen Auftragsgeber für seine fotokünstlerischen Umsetzungen.

Sehr früh entwickelte sich eine persönliche Freundschaft, die durch private Unternehmungen, Gespräche und Erlebnisse geprägt war. Die Quellenlage diesbezüglich ist dünn, doch eine Episode während einer der von beiden geliebten Stadtwanderungen⁵¹ untermauert deren persönliche Nähe. Für viele Jahre und nahezu täglich unternahmen Klimt und Nähr, mitunter in Begleitung seines Hundes, den Spaziergang vom 7. Wiener Gemeindebezirk in die Meierei zum Tivoli in Wien-Meidling,⁵² wo die sogenannte „Frühstücksgesellschaft“ zusammentraf: Zwei Momentaufnahmen, die Nähr zugeschrieben werden, dokumentieren dieses Morgenritual (Fig. 19, 20); der lange Weg zurück erfolgte dann in der „Einspanner“-Kutsche. Nähr hatte für den Künstler Klimt höchste Wertschätzung und umgekehrt schätzte Klimt dessen verständnisvolles wie bescheidenes Naturell,⁵³ das sich von elitär-gesellschaftlichen Absonderungsformen diverser Künstlerpersönlichkeiten deutlich unterschied. Gleichwohl schätzte Klimt den stets gesell-

and recognized its many creative uses, on the one hand incorporating its optical, instrument-based effects³⁹ and pictorial esthetics as design elements into his painting,⁴⁰ and on the other hand exploiting its reproducibility and potential as a compositional tool, for instance for the ceiling paintings for the Burgtheater in 1886, or for furthering his media presence.⁴¹

The two protagonists met at the time of the founding of the Vienna Secession,⁴² when Klimt was named the association's first president in 1897 and Nähr was commissioned from 1898 to document the Secession's exhibitions as an art reproduction photographer. Remarkably, Nähr began photographing Klimt's paintings at the time that Gustav Klimt started to create Symbolist landscape depictions, shortly after and apparently inspired by Fernand Khnopff's (1858–1921) exhibition debut at the Vienna Secession in the summer of 1898.⁴³ Klimt's painting *Tranquil Pond – A Morning by the Pond* (1899) was the first painting that Nähr verifiably photographed for the painter, while Klimt, in turn, would take inspiration from Nähr's landscape photographs around the same time.

From this point onwards, and for the rest of Klimt's life, Nähr would reproduce the painter's works in photographs which – if we look at the backgrounds visible

FIG. 20 | MORIZ NÄHR

Gustav Klimt mit Freunden in der Meierei Tivoli nahe Schönbrunn beim Frühstück (links von Klimt: Kunsttischler Richard Ludwig, rechts von Klimt: Ehepaar Dr. Hetzer, Rechtsanwalt aus Gumpendorf), um 1914
Gustav Klimt with friends at the café Tivoli near Schönbrunn having breakfast (to the left of Klimt: the cabinet maker Richard Ludwig, to the right of Klimt: Mrs. and Dr. Hetzer, an attorney from Gumpendorf), c. 1914
Bildarchiv und Graphiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien | Vienna



schaftsgewandten Nähr auch als Begleiter zu Veranstaltungen und im inspirierenden Gedankenaustausch über Kunst und Fotografie.

GUSTAV KLIMT – SELBSTINSZENIERUNG IN FOTOGRAFIE

Gustav Klimt war ein Meister der Selbstvermarktung, zu der die Notwendigkeit gehörte, sich selbst in und neben seinem Werk wahrnehmbar zu machen. Klimt wusste seine „erotische Ausstrahlung mit dem libertinen Image des ‚Genies‘“⁵⁴ mythenbildend für ein schillerndes Persönlichkeitskonstrukt einzusetzen, das zudem auch seinen Marktwert erhöhte.⁵⁵

Die Fotografie war eines der Mittel, um seinen Künstlertypus und die auratische Sphäre des „verfeinerten Naturmensch(en), ein Gemisch von Satyr und Asket“ – wie der zeitgenössische Kunsthistoriker Hans Tietze treffend festhielt⁵⁶ –, im medialen Selbstverständnis wirksam zu präsentieren. Für diese Rolle suchte Klimt die künstlerisch innovativsten Fotografen und Porträtstudios der Stadt auf: um 1905 Friedrich Viktor Spitzer, 1908 Madame d’Ora (1881–1963), um 1909 Pauline Kruger Hamilton (1870–1919) und Anton Josef Trčka (1893–1940), auch Antios genannt, im Jahr 1914.⁵⁷

Nähr hat in mehrjährigen Zeitabständen Gustav Klimt in drei Porträtserien festgehalten, die großteils der Intention von Künstlerinszenierungen folgen, aber in der Bildsprache eine Eigenständigkeit entwickelten und im Kontext zeitgenössischer Porträtfotografie als Solitär gelten.

Die erste Porträtserie lässt sich aufgrund des lapidaren Satzes von Klimt „Heute Vormittag fotografiert worden in d. Kunstschau durch Nähr – bin neugierig!“⁵⁸ den er am 8. Juli 1909 an Emilie Flöge (1874–1952) schrieb, datieren. Klimt besuchte wenige Tage vor seinem 47. Geburtstag die *Internationale Kunstschau*, die ihren Präsidenten, der Klimt war, mit einigen seiner Werke präsentierte. Nähr ergriff die Gelegenheit zu einer Porträtserie, die in einem der Innenhöfe entstand und in acht Variationen überliefert ist.⁵⁹ Die zweite Porträtserie entstand im Mai 1911 als „Home Story“ konzipiertes Setting im Vorgarten von Klimts Atelier

in the remarkable glass negatives from Nähr’s estate kept at the Austrian National Library – allow us to draw conclusions about the context in which the photographs were taken: all reproductions were created using the large format of 18 × 24 cm⁴⁴ and were taken either in Klimt’s studio, in the adjacent gardens or, very rarely, in exhibition spaces, that is to say predominantly in places which only Nähr as photographer had access to. What makes these reproductions so especially noteworthy is that they show us Klimt’s paintings as soon as he had released them to the public, thus documenting them in versions that the artist would often subsequently alter or complete.

Klimt held his photographer friend in the highest esteem all his life, and expressed this appreciation by making Nähr his portrait chronicler and the only photographer he trusted with the reproduction of his paintings and allowed into his two studios. Klimt’s choice of photographer must be viewed in light of the fact that he was well versed in the medium of photography, both through his study of Austrian and international art magazines⁴⁵ but also through his numerous visits to exhibitions and his acquaintance with several photographers.⁴⁶ He had personal ties to the members of the photographic reform movement Wiener Kleeblatt founded the same year as the Vienna Secession in 1897, who included Heinrich Kühn (1866–1944), Hugo Henneberg (1863–1918) and Hans Watzek (1848–1903) known as the “Vienna trifolium”.⁴⁷ Klimt took a trip to Venice with Heinrich Kühn in 1899, while Hugo Henneberg, who commissioned him in 1901/02 to create a portrait of his wife Marie, was among his closest friends.⁴⁸ Works by members of the Vienna Camera-Club were published in *Ver Sacrum* in 1898, coinciding with the short period during which Klimt participated in editing the Secession’s magazine. On the initiative of Klimt’s friend Carl Moll (1861–1945), the *13th Secession Exhibition* held in 1902 included photographs by members of the Vienna Camera-Club, among them Friedrich Viktor Spitzer (1854–1922), whose large-scale works were reminiscent of paintings owing to the high-quality printing processes with which they were created. Periodically, photographic exhibitions showing works by members of the various amateur photographer associations⁴⁹ were held at contemporary exhibition spaces, including at the Vienna Galerie Miethke run by Carl Moll (Camera-Club 1901 and 1905),⁵⁰ at the art salon Heller

in der Josefstädter Straße 21, das wenig später einem Neubau weichen musste.⁶⁰ Das heute in der kollektiven Klimt-Erinnerung verankerte ikonische Klimt-Porträt mit Kätzchen entstand nicht in Nahaufnahme, sondern ist eine Detailvergrößerung einer Gesamtaufnahme von Klimt in seinem Garten (S. 133). Die dritte Porträtserie entstand im April/Mai 1917 in der Feldmühlgasse 11, von der drei Aufnahme-Posen von Klimt überliefert sind und die als die letzte Klimt-Porträt-Serie gilt (S. 138/139).⁶¹ Sowohl die Porträtästhetik als auch die Aufnahmesituation im Freien vor dem Atelier folgen ganz der Konzeption der ersten Porträtserie von 1909 (S. 132–135).

Um 1900 erfolgte ein großer Wandel zur modernen Bildnisfotografie, die zum Verlassen der Atelierkunst aufgerufen hatte, um in der freien Natur zu unkonventionellen Präsentationsformen der Selbstdarstellung zu gelangen. Der Schritt in die freie Natur oder in eine dem Modell gewohnte Umgebung war bereits eine stets angewandte Porträtpraxis von Nähr gewesen, da er kein Atelier im Sinne eines Porträtstudios besaß, sondern seine alternierenden Adressen im 7. Wiener Gemeindebezirk ausschließlich für die Fotografie verwendete und die nötigen Einrichtungen, etwa Dunkelkammern, innerhalb seiner Wohnungen waren. Die in der modernen Porträtfotografie seit 1900 präferierte Bildnisform, im Freien die naturhafte Seite des Menschen, die Unbeschwertheit und Körperlichkeit des Modells, sichtbar zu machen, wird Nähr erst in der zweiten Porträtserie von 1911 umsetzen. Im ersten (1909) wie auch wieder im dritten (1917) Porträt-Setting entwickelte Nähr eine ganz unkonventionelle Präsentationsform für Gustav Klimt.

In diesen beiden Serien greift Nähr auf die traditionelle Ikonografie des Charakterporträts zurück, das zeitgleich die Kunstfotografen/Piktorialisten häufig für die gegenseitig hergestellten Porträts verwendeten, die sich durch hochstilisierte, ins Dunkle verschwimmende, atmosphärische Stimmungen auszeichneten. Nähr hat Klimt mit einem selbstbewussten Blick und einem Gestus eingefangen, der Aufmerksamkeit und Bewunderung gegenüber dem Porträtierten hervorrufen soll. Nicht piktorialistischer Stimmungsgehalt, sondern die Prägnanz der Details von gepflegter Kleidung sowie die penible Wahl der Kopfhaltung im Dreiviertelprofil, die als

(1909 and 1912) and at the Salon Pisko (1909 and 1912). From this plethora of potential photographers, Klimt had chosen his preferred chronicler, while Nähr, in turn, had found the ideal commissioner for his artistic photographs.

The two artists soon forged a close friendship shaped by private excursions, conversations and joint experiences. While sources documenting their personal relationship are very scarce, there is one account of their city walks, which they both loved, that underscores their bond.⁵¹ For many years, and almost daily, Klimt and Nähr, at times accompanied by the latter's dog, would walk from Vienna's 7th district to the café Tivoli in Vienna's Meidling district,⁵² where the so-called "breakfast society" came together: this morning ritual was documented in two snapshots attributed to Nähr (figs. 19, 20). The long return journey would be taken in a one-horse carriage. Nähr greatly admired Klimt as an artist, while Klimt appreciated Nähr for his modest and sympathetic character,⁵³ which differed greatly from the socially elitist personalities of some other artists. Klimt also valued the ever sociable Nähr as his escort at events and as someone with whom he could enter into inspiring conversations about art and photography.

GUSTAV KLIMT – SELF-STAGING IN PHOTOGRAPHS

Gustav Klimt was a master of self-promotion which necessitated making himself noticeable within and alongside his work. Klimt knew how to use his "erotic aura with the libertarian image of a 'genius'"⁵⁴ to construct a mythical and scintillating personality that would increase his market value.⁵⁵

Photography was one of the means to present the artistic character and auratic sphere of the "sophisticated outdoorsman, a blend of Satyr and ascetic" – as the contemporary art historian Hans Tietze aptly put it⁵⁶ – in the media to great effect. Wishing to assume this role, Klimt frequented Vienna's most artistically innovative photographers and portrait studios, including Friedrich Viktor Spitzer around 1905, Madame d'Ora (1881–1963) in 1908, Pauline Kruger Hamilton (1870–1919) around 1909, and Anton Josef Trčka (1893–1940), also known as Antios, in 1914.⁵⁷

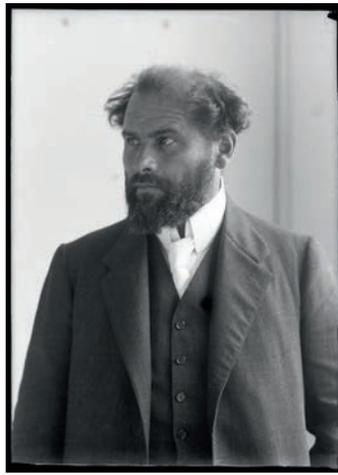


FIG. 21 [a–c, e–h] | MORIZ NÄHR
Gustav Klimt, 08.07.1909
Glasnegative, teilweise mit Ausschnitts-
markierungen | glass negatives,
partially with detail markings
Klimt-Foundation, Wien
Klimt Foundation, Vienna

FIG. 22 (d) | MORIZ NÄHR
Gustav Klimt, 08.07.1909
Glasnegative mit Ausschnittsmarkierungen |
glass negative with detail markings
Bildarchiv und Graphiksammlung der
Österreichischen Nationalbibliothek,
Wien | Vienna

**FIG. 23 (i) | MADAME D'ORA
(DORA KALLMUS)**
Gustav Klimt, 1908
Glasnegative mit Ausschnittsmarkierungen |
glass negative with detail markings
Bildarchiv und Graphiksammlung der
Österreichischen Nationalbibliothek,
Wien | Vienna

Ideal im Aufnahmeprozess von geringen Variantenverschiebungen gesucht wurde, sind das beherrschende Bildnisschema (Fig. 21). In beiden Porträtserien ist jedwede Interpretation des Porträtierten eliminiert, die aus einer „natürlichen“ Bewegung von Gesten und Gemütsbewegungen heraus psychologische Rückschlüsse auf den Porträtierten zulassen würden. Nähr verweigert sich förmlich dieser traditionellen Porträtkunst, die als höchste Porträtqualität gesehen wurde (Fig. 22) und die er selber noch 1907 in der berühmten Serie von Gustav Mahler anwandte (S. 107).⁶² Die Klarheit der Bildkomposition unterstreicht Nähr hier nun mit dem diffizilen Spiel von Schärfe/Unschärfe und der Wahl einer großen Blendenöffnung, die den Porträtierten im Vordergrund bilddominant in Szene setzt und diesen markant vom hellen, unscharfen Hintergrund abhebt, der zugleich durch Silhouettierung die gewohnte Wirkungsstätte (Atelier, Ausstellungsort) des Porträtierten erahnen lässt. In den beiden Porträtserien von 1909 und 1917 bedient Nähr einen eigenständigen Porträtmodus, der die Darstellungsprinzipien der Zwischenzonen zwischen Kultur und Natur seiner frühen „naturalistischen“ Landschaftsfotografien erahnen lässt.

In der Porträtserie von 1911 hat Nähr den Spielraum für die fotografische Selbstinszenierung von Klimt in Bezug zum Lebens(um)raum seines Ateliers samt Vorgarten in der Josefstädter Straße 21 erweitert. Garten und Atelier sind bildbestimmende Motive und Klimt ist im Malerkittel in unterschiedlichen „natürlichen“ Posen in den üppig

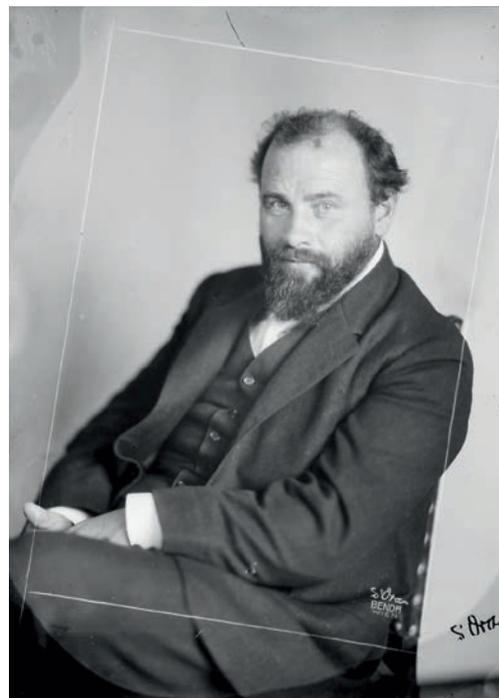
Nähr captured Gustav Klimt in three portrait series at intervals of several years. While they primarily catered to the intention of staging the artist's personality, they reveal great autonomy in their pictorial language and are therefore considered singular works in the context of contemporary portrait photography.

The first portrait series can be dated thanks to the terse line Klimt wrote to Emilie Flöge (1874–1952) on 8th July 1909: “Was photographed this morning by Nähr – at the Kunstschau – I am curious!”⁵⁸ A few days before his 47th birthday, Klimt attended the *International Kunstschau*, where he featured with several works as the exhibition's president. Nähr seized this opportunity to execute a portrait series in one of the exhibition grounds' courtyards, of which there exist eight extant versions.⁵⁹ The second portrait series was created in May 1911 and conceived as a “home story” in the front garden of Klimt's studio at Josefstädter Straße 21, which soon afterwards had to make way for a new building.⁶⁰ The iconic Klimt portrait with cat, enshrined in our collective Klimt memory, was not created as a close-up but represents the enlargement of a detail from a photograph showing Klimt in his garden. The third portrait series was executed in April/May 1917 at Feldmühlgasse 11 (p. 133). There are three extant portraits of Klimt from this series which is considered the last Klimt portrait series (pp. 138/139).⁶¹ Both the esthetics of the portraits as well as the context of the photoshoot outside in front of the studio recall the concept of the first portrait series of 1909 (pp. 132–135).



wuchernden und wenig gepflegten Gewächsen der Gattungen Bärenklau (*Heracleum*), Bergahorn (*Acer pseudoplatanus*), Efeu (*Hedera helix*) kaum zu sehen.⁶³ Die Serie von acht Aufnahmen⁶⁴ entstand im Mai 1911 vor dem Abriss seiner Atelierräume, in denen Klimt seit 1892 gearbeitet hat. Dieser neuen Situation ist der Gewohnheitsmensch Klimt sicherlich mit Wehmut gegenübergestanden und es wird für ihn ein Anstoß gewesen sein, seinen Freund Nähr zu einer Fotosequenz zu bewegen. Eine Aufnahme dieser variantenreichen 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.“⁶⁵ Klimt ist mit einem Malerkittel bekleidet, ganz als (privater) Tier- und Naturliebhaber in seinem Refugium, wo nur wenige Zutritt hatten, in Szene gesetzt. Sehr bewusst unterstreicht diese Ästhetisierung eine harmonische Lebenssituation, indem Nähr ein Detail dieser Aufnahme zu einem selbstständigen Bildmotiv vergrößert und als Porträtstudie öffentlich macht.⁶⁶ Dieses Klimt-Porträt von Nähr zählt zu den wenigen Beispielen – wie jenes von 1917⁶⁷ –, für welches sich ein Verwendungszweck belegen lässt. Diese großformatigen Abzüge sind entweder vom Fotografen in Grafit mit „M. Nähr.“ signiert oder mit einem Autograf von Klimt (S. 133) versehen, also als autorisierte Fotografie an den Auftraggeber oder an Freunde als Schenkung übergeben worden. In zeitnahen Veröffentlichungen finden sich diese Klimt-Porträts weder in Funktion von Selbstinszenierungen noch als Bilddokumentationen wieder.⁶⁸

Around 1900 a significant change occurred in portrait photography which saw photographers leave their studios in order to arrive at unconventional modes of representation in nature. Photographing his subjects in nature or within surroundings familiar to his models had always been the portrait practice of choice for Nähr, as he did not keep a portrait studio in the traditional sense, but rather fitted his changing apartments in Vienna's 7th district with darkrooms etc. to use as his studios. The preferred mode of portraiture used in modern portrait photography since 1900 of highlighting the model's natural side, their





NÄHR & KLIMT – DIE FOTOGRAFIE UND DIE MALEREI

FIG. 24 | GUSTAV KLIMT
Tannenwald II, 1901
Pine Forest II
Privatsammlung
Private collection

In der *XIII. Secessionsausstellung* von Februar bis März 1902 werden *Tannenwald I* und *Tannenwald II* von Gustav Klimt erstmals der Öffentlichkeit präsentiert (S. 113). Beide Gemälde werden in der Klimtforschung mit 1901 datiert und gehören zu einer Gruppe von fünf Waldbildern, die der Künstler zwischen 1901 und 1904 gemalt hat. In dieser Kollektivausstellung von österreichischen und deutschen Künstlern wurden laut Ludwig Hevesi „vier oder fünf ganz ähnliche Nadelwaldmotive“ unterschiedlicher Künstler präsentiert, doch für den Secessions-Chronisten stand beim Vergleich der motivisch ähnlichen Kompositionen gleich fest: „Der reichste, zarteste und auch gewandteste ist weitaus Klimt. Und der poetischste im malerischen Einfall“.⁶⁹

Auf die stilistisch wie kompositorisch ähnlichen Gemälde *Tannenwald I* und *II* geht Ludwig Hevesi in seiner Besprechung umfassend ein, besonders auf das Detail der Lichtreflexe in *Tannenwald II*: „Man betrachte in einem seiner beiden Waldbilder, die auf den ersten Blick bloß dunkles Dickicht sind, die zarten Durchbrüche von sonniger Luft. An einer Stelle geht eine ganz schmale, unregelmäßige Lücke herab, wie die Ritze in einer Türe,

lightness of being and physicality, in the open air would be employed by Nähr only in the second portrait series of Klimt created in 1911. For the first (1909) as well as for the third (1917) portrait shoots, Nähr developed highly unconventional modes of depicting Gustav Klimt.

In both these series Nähr availed himself of the traditional iconography of character portraits which the art photographers/Pictorialists of the time often used for the portraits they created of each other and which are characterized by highly stylized, hazy and dark atmospheric moods. Nähr captured Klimt with a confident gaze and stance meant to attract attention and elicit admiration for the portrayed. Rather than the Pictorialist atmospheric content, the predominant features of the photographs are the preciseness of the details, such as Klimt's smart clothing, and the painstaking choice of head posture in a three-quarter profile, which was sought as the ideal to be achieved with only slight variations during the shoot (fig. 21). Both portrait series dispense with any interpretation of the depicted which might allow for psychological conclusions to be drawn about his personality, for instance from a “natural” gesture or expression. Nähr more or less evaded traditional portrait art, which was regarded as the highest standard in portraiture (fig. 22), and which he himself had still employed in his famous 1907 portrait series of Gustav Mahler (p. 107).⁶² Nähr emphasized the clarity of the pictorial composition through the difficult play with sharp and soft focus and by choosing a large aperture in order to dominantly stage the portrayed in the foreground. This offsets him markedly against the bright, blurry background which, through silhouettes, may be divined as the portrayed's familiar place of activity (studio, exhibition venue). In the two portrait series created in 1909 and 1917, Nähr used an autonomous portrait mode which recalls the depiction principles of the intermediate zones between culture and nature of his early “naturalistic” landscape photographs.

In the 1911 portrait series, Nähr extended the scope of Klimt's photographic self-staging by incorporating his living environment – his studio and front garden at Josefstädter Straße 21. The studio and garden dominate the photographs, while Klimt, depicted wearing a

auch sie immer wieder verlegt und verdunkelt“⁷⁰ (Fig. 24). Hevesi bemerkt vollkommen richtig, dass beide Gemälde einen identischen äußeren Anlass haben,⁷¹ in seiner sehr eindrücklichen Beschreibung übersieht er aber, dass beide Bildvarianten die gleiche Lichtsituation wiedergeben, mit dem Unterschied, dass *Tannenwald I* nur punktuelle Lichtreflexe (im oberen Bildrand rechts der Mitte) aufweist und *Tannenwald II* über zusätzliche schlitzartige Lichteinflüsse („Lücken“) in der linken Bildhälfte verfügt.

Die Beschäftigung mit Darstellungen von Waldstücken ist bei Klimt in der Frühzeit seiner Landschaftsmalerei sicherlich als ein Rekurs auf die symbolistischen Landschaftsgemälde von Fernand Khnopff in der Wiener Secession 1898 zu sehen,⁷² zugleich ist darauf hinzuweisen, dass dieses Thema zu dieser Zeit europaweit Maler wie auch Fotografen beschäftigte.⁷³ Anhand von Klimts *Tannenwald I* lässt sich über eine biografisch motivierte Deutung⁷⁴ hinaus ein intermediärer Kontext zur Fotografie herstellen, konkret zu einer bereits um 1890 entstandenen Fotografie von Moriz Nähr (S. 129).⁷⁵

Der kompositorische Bezug des Gemäldes zur Fotografie ist markant: ein strenges Strukturgebilde hoch aufragender Tannenbäume von farb-räumlich differierender Dichte. Der entscheidende Kontext liegt aber im Bezug zur speziellen Beleuchtungssituation, die dem Medium Fotografie immanent ist: Die durch Gegenlichtaufnahme überzeichneten Lichteffekte im oberen Bereich der Bäume, wie es die Aufnahme von Nähr demonstriert, finden sich bei Klimt als (Gegen-)Lichtspiel in beiden Varianten von *Tannenwald* – als strahlend-leuchtende Lichtpunkte in Version *I* und in *Tannenwald II* als Lichtschlitze „wie die Ritze in einer Türe“. Dieses mit dem menschlichen Auge nicht wahrnehmbare optische Phänomen der Gegenlichtaufnahme hat Gustav Klimt in *Tannenwald I* angewendet und in *Tannenwald II* modifiziert und weiterentwickelt. *Tannenwald I* wurde zeitweise als *Waldinneres*, auch *Föhrenwald* oder *Fichtenwald*, bezeichnet.⁷⁶ Im Bildgehalt stehen die beiden *Tannenwald*-Varianten ganz der Fotografie von Nähr nahe, der seine Landschaftsaufnahmen als Abwendung von einer idealistischen Naturbetrachtung hin zu einem Naturalismus sah. *Tannenwald I* ist eine gänzlich ausgeglichene und ruhige Komposition im Sinne einer künstlerisch sensiblen Annäherung an ein Naturvorbild, das die Welt der Dinge als Gegenstand sucht: ein „Naturalismus“, der sich in der Naturauffassung in der frühen

painter's smock and assuming various “natural” poses, is all but drowned out by the rampant, untrimmed plants of the genera hogweed (*Heracleum*), sycamore (*Acer pseudoplatanus*) and ivy (*Hedera helix*).⁶³ The series of eight photographs⁶⁴ was created in May 1911, shortly before the studio in which Klimt had worked since 1892 was demolished. Klimt, who was a creature of habit, would have likely felt melancholic about this change, prompting him to ask his friend Nähr to create a sequence of photographs. One photograph from this varied series shows Klimt apparently in high spirits standing directly in front of his studio's facade and holding a cat in his arms. Klimt was a known cat lover: “[...] six, eight and more cats hung around” his garden, “it was impossible for him to get rid of any of these animals he was so fond of.”⁶⁵ Klimt, dressed in his painter's smock, is depicted as a (private) lover of nature and animals at his refuge, which only few people had access to. This estheticization deliberately served to emphasize a harmonious living situation, with Nähr enlarging a detail from this picture to create an independent motif which he published as a portrait study.⁶⁶ This Klimt portrait by Nähr is one of the few works – along with the 1917 portrait⁶⁷ – which were verifiably created for a specific purpose. These large-scale prints were either signed by the photographer “M. Nähr” using graphite or bear Klimt's autograph (p. 133), and were thus authorized photographs given to commissioners or friends. However, the portraits do not appear in publications of that time either in the form of self-stagings or as picture documentations.⁶⁸

NÄHR & KLIMT – PHOTOGRAPHY AND PAINTING

At the 13th Secession Exhibition shown from February to March 1902, the paintings *Pine Forest I* and *Pine Forest II* by Gustav Klimt were presented to the public for the first time (p. 113). Both paintings are dated to 1901 by Klimt researchers and are part of a group of five forest paintings executed by the artist between 1901 and 1904. According to Ludwig Hevesi, the collective exhibition of Austrian and German artists featured “four to five very similar pine forest motifs” by various painters, but the

Phase von Klimts Landschaftsgemälden wiederfindet. In den weiteren Waldbildern *Buchenwald I* (1902) und *Birken- und Buchenwald* (1904) wendete sich Klimt der verstärkt auf Kolorit aufgebauten Bildstrukturen impressionistischer Prägung zu.

Ein weiteres Detail von fotospezifischer Ausdrucksform aus Nährs Fundus ist die Aufnahme des *Alten Schlosses in Laxenburg*, die Klimt als motivische wie kompositorische Anregung für das Gemälde *Allee vor Schloss Kammer* aus dem Jahr 1912 herangezogen hat (S. 130/131). Ohne hier den Beweis einer motivischen Implikation liefern zu wollen, ist der freundschaftliche wie angeregte Gedankenaustausch beider Protagonisten ein Indikator. Berücksichtigt man die räumliche Nähe der Glasnegative auf Schränken und an Wänden von Nährs Wohnung – vermutlich handelte es sich um eine Auswahl seiner Lieblingsmotive –, so ist in dieser Umgebung der visuellen Präsentation eine Interferenz zwischen dem Kunst-Fotografen und dem Maler naheliegend.

MORIZ NÄHR: DIE FAMILIE WITTGENSTEIN UND LUDWIG WITTGENSTEIN

Die Beziehung von Moriz Nähr zur Familie Wittgenstein weist im fotohistorischen Kontext verschiedene Komponenten auf, besonders zum berühmten Philosophen Ludwig Wittgenstein. Nähr unterhielt zu den jeweiligen Familienmitgliedern eine über Jahrzehnte dauernde freundschaftliche Verbindung, die durch Briefkorrespondenz⁷⁷ und mit wenigen, eindeutig ihm zuzuschreibenden Fotografien belegt ist. Diese Kontakte lassen sich bis in die frühen 1890er-Jahre zurückverfolgen und entwickelten sich vor allem im Umkreis der Familie von Karl und dessen Schwester Clara Wittgenstein.⁷⁸ Die Familienbindung wurde intensiver, als sich Karl Wittgenstein 1898 aus seinem Stahlimperium zurückgezogen hatte und als Förderer und Sammler maßgeblich die sich formierende Wiener Moderne unterstützte,⁷⁹ speziell die Wiener Werkstätte und die Wiener Secession, deren neues Ausstellungsgebäude am Karlsplatz er mitfinanzierte.⁸⁰ Mit der ersten Erwerbung eines Gemäldes von Gustav Klimt im Jahr 1903 entstand ein freundschaftliches Verhältnis zu Karl Wittgenstein, das sich durch weitere Gemäldeankäufe und Auftragsarbeiten

Secession chronicler was adamant that “by far the richest, most delicate and also the most skillful are Klimt’s. His are also the most poetical in terms of painterly ideas.”⁶⁹

In his review, Ludwig Hevesi discussed the paintings *Pine Forest I* and *II*, which are similar in style and composition, in great detail, elaborating especially on the reflections of light in *Pine Forest II*: “In one of his two forest paintings, which on first glance appear to show merely dark thicket, we may observe delicate rays of light breaking through the gaps. In one place, a very narrow, irregular opening appears, like the thin gap between a door and frame, at intervals dark and obscured (fig. 24).”⁷⁰ While Hevesi was entirely right in his observation that the paintings share the same motif,⁷¹ his impressive description overlooked the fact that both versions render the same lighting, the only difference being that *Pine Forest I* only shows intermittent reflections of light (in the upper corner to the right of the center), while *Pine Forest II* features additional narrow influxes of light (“opening”) on the left side of the depiction.

Klimt’s renderings of forests in his early landscape oeuvre were certainly influenced by the Symbolist landscapes of Fernand Khnopff, which were on display at the Vienna Secession in 1898,⁷² while we must also take into account that, at the time, this theme was taken up by painters and photographers all over Europe.⁷³ Aside from a biographically motivated interpretation,⁷⁴ Klimt’s *Pine Forest I* allows us to establish an intermedia connection to photography, and, more specifically, to a photograph created by Moriz Nähr as early as 1890 (p. 129).⁷⁵

The compositional similarities between the painting and the photograph are striking, for both works show a stringent structure of towering pine trees with differing chromatic and spatial density. The defining connection resides in the special lighting of the painting, which renders an effect immanent to the medium of photography: the exaggerated light effect in the upper part of the trees, produced by a backlit shot as seen in Nähr’s photograph, can be found in both versions of Klimt’s *Pine Forest* as a play of (back)light; appearing as radiant and glowing dots of light in version *I*, and in *Pine Forest II* as narrow gaps of light “like the thin gap between a door and frame”. Gustav Klimt applied this optical phenomenon of *contre-jour*, which cannot be perceived by the human eye, in *Pine Forest I*, and modified and elaborated it in *Pine Forest II*. *Pine Forest I* was at times also known as *Forest Interior*,

vertiefte.⁸¹ Die Gemälde wurden unisono nach Vollendung von Nähr fotografisch professionell reproduziert.⁸²

In jener Zeit war Nähr als Teil der künstlerischen und geistigen Elite gern gesehener Gast in den Salons der Familie Wittgenstein und in den Kreis der Schwestern Helene, Hermine und Margarethe bestens eingeführt. Abgesehen von Karl Wittgenstein⁸³ hielt seine älteste Tochter Hermine den intensivsten Kontakt zu den Secessionisten.⁸⁴ Sie hatte auch wesentlichen Anteil am Aufbau und der Betreuung der bedeutenden Kunstsammlung ihres Vaters. Moriz Nähr wurde aufgrund seines liebenswürdigen wie diskreten Charakters geschätzt: „Er ist ein so lieber guter zarter Mensch, aus Zartgefühl dringt er nicht tiefer ein und das ist gerade schön an ihm“,⁸⁵ wird Hermine Wittgenstein etliche Jahre danach an ihren Bruder Ludwig nach Trattenbach schreiben.

Nähr hat in temporären Abständen die Funktion eines privaten Familienchronisten übernommen, sei es im Auftrag oder im Freundschaftsdienst, um besondere Ereignisse (Fig. 25) oder Familientreffen der Wittgensteins – in deren Palais in Wien, in der Alleegasse oder in Neuwaldegg bzw. auf dem Familiensitz Hochreith – festzuhalten. Diesen privaten Bildern legt Nähr seinen Kunstanspruch von gezielt arrangierter Motivwahl in klarer Bildkomposition und fototechnischer Perfektion

as *Cedar Wood* and *Spruce Forest*.⁷⁶ In terms of their pictorial content, the two *Pine Forest* versions are very closely related to the photograph created by Nähr, who with his landscape photographs wanted to turn away from an idealistic observation of nature in favor of a naturalism. *Pine Forest I* is a wholly balanced and tranquil composition in keeping with a sensitive artistic approach to nature that makes the world of things its subject – a sort of “nature lyricism” which is reflected in Klimt’s conception of nature in his early landscapes. In his subsequent forest depictions *Beech Forest I* (1902) and *Birch Forest (Beech Forest)* (1904) Klimt turned towards Impressionist-informed pictorial structures increasingly based on color.

Another instance of Nähr’s photo-specific design elements influencing Klimt’s oeuvre is the photograph *Old Castle in Laxenburg*, which inspired Klimt’s 1912 painting *Avenue in Front of Kammer Castle* both in terms of motif and composition (pp. 130/131). The friendly and animated exchange between the two artists certainly indicates this, without trying to provide proof of a motivic implication. If we consider that Nähr’s photographs – likely a selection of his favorite motifs – hung on walls and cupboards in his apartment, it is only natural that the artist would have been exposed to them and that art photographer and artist would have influenced one another.

MORIZ NÄHR: THE WITTGENSTEIN FAMILY AND LUDWIG WITTGENSTEIN

In a photo-historical context, Moriz Nähr’s ties to the Wittgenstein family, and especially to the famous philosopher Ludwig Wittgenstein, reveal several interesting aspects. For decades, Nähr had friendly relationships with the various members of the family, which is evidenced by their correspondence⁷⁷ and a handful of photographs which can be definitively attributed to Nähr. These connections may be traced back to the early 1890s when they developed in particular with the families of Karl and his sister Clara Wittgenstein.⁷⁸ The ties intensified when Karl Wittgenstein retired from his steel empire in 1898 and began to act as an important collector and benefactor to the exponents of emerging Viennese Modernism,⁷⁹ especially to members of the Wiener Werkstätte and

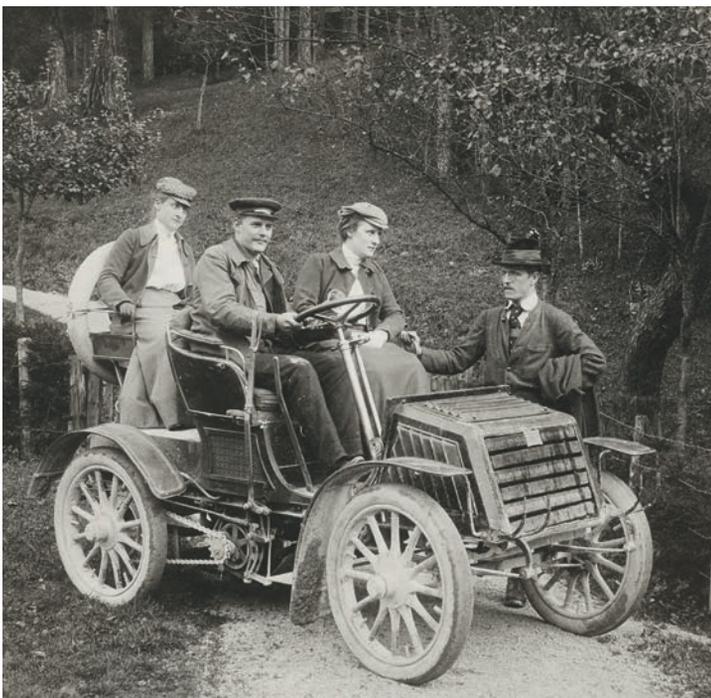


FIG. 25 | MORIZ NÄHR

Familie Wittgenstein: Die erste Ausfahrt mit dem Automobil, 1903
The Wittgenstein family:
the first drive in an automobile
Privatbesitz | Private collection



FIG. 26 |

Familie Wittgenstein in Wien-Neuwaldegg: Helene Salzer (geb. Wittgenstein) mit ihrem Mann Max Salzer (beide außen sitzend), Moriz Nähr (Bildmitte), 1929 (Detail)
The Wittgenstein family in Wien-Neuwaldegg: Helene Salzer (née Wittgenstein) with her husband Max Salzer (both sitting on the outside), Moriz Nähr (central) (detail)

IMAGNO Brandstätter Images, Wien | Vienna

von Belichtungs- und Blendeneinstellungen und Schärfentiefe an. Moment- oder Zufallsaufnahmen, wie sie in der dem schnellen Rhythmus der modernen Zeit angepassten Schnappschussfotografie (Knipserfotografie) sehr beliebt waren, sind bei Nähr nicht anzutreffen: ein Unterscheidungskriterium, das zur Klärung der Urheberschaft der zahlreichen anonymisierten Erinnerungsfotografien in den Fotoalben der Familie Wittgenstein beiträgt.⁸⁶ Mitunter ist Nähr selbst im Familienkreis der Wittgensteins abgebildet, vermutlich war er bei der Bildeinstellung noch behilflich, wenn einzelne Familienmitglieder zur Kamera griffen (Fig. 26).

Als Teil der großbürgerlichen Selbstinszenierung wurden im Hause Wittgenstein sommerliche Kostüm- oder Gschnasfeste abgehalten und in Künstlerkreisen in Mode gekommene „Tableaux vivants“-Aufführungen veranstaltet. Amateurfotografisch versierte Künstler und Freunde aus dem Förderkreis von Karl Wittgenstein haben diese Ereignisse in eindrucksvollen Bildern dokumentiert: der renommierte Porträtmaler und -lithograf Ferdinand Schmutzer (1870–1928) bei einem Biedermeier-Gartenkostümfest 1903⁸⁷ oder der umtriebige Maler und Hobbyfotograf Johann Viktor Krämer (1861–1949).⁸⁸ Moriz Nähr steuerte zu diesen Familienfesten beeindruckende

the Vienna Secession, whose new exhibition building on Karlsplatz he co-financed.⁸⁰ Gustav Klimt established a friendly relationship with Karl Wittgenstein when the patron bought his first Klimt painting in 1903, and these ties were reinforced through further acquisitions of works and painting commissions.⁸¹ These paintings were all professionally reproduced by Nähr upon their completion.⁸²

As part of the artistic and intellectual elite, Nähr was a welcome guest at the salons of the Wittgenstein family, and was a fixture in the circle surrounding the sisters Helene, Hermine and Margarethe. Aside from Karl Wittgenstein,⁸³ his eldest daughter Hermine kept in closest contact with the Secessionists.⁸⁴ She was also significantly involved in compiling and maintaining her father's eminent art collection. Moriz Nähr was esteemed on account of his amiable and discreet nature: "He is such a kind, good and delicate man, his sensibilities prevent him from prying deeper into matters, and this is precisely what is so wonderful about him,"⁸⁵ Hermine Wittgenstein would write many years later in a letter to her brother Ludwig in Trattenbach.

At intervals, Nähr played the role of a private family chronicler, either in a professional or private capacity, capturing the Wittgenstein's special events (fig. 25) or family gatherings at their palaces in Vienna, at Alleegasse, and in Neuwaldegg, as well as at their family seat in Hochreith. Nähr executed these private pictures to his exacting artistic standards of purposefully chosen motifs rendered in a clear pictorial composition and with technically perfect exposure, aperture and focus depth. Coincidental snapshots, which matched the increasingly fast pace of the modern times and became highly popular, cannot be found with Nähr – this provides an important distinguishing feature when trying to ascertain the authorship of the many anonymous souvenir photographs in the Wittgenstein family's photo albums.⁸⁶ At times, Nähr himself featured among the portrayed in photographs of the Wittgenstein family; presumably having helped the members of the family who acted as photographers with setting the camera before getting into the shot (fig. 26).

Indulging in acts of bourgeois self-staging, the Wittgensteins hosted summer parties and fancy-dress balls and staged "tableaux vivants" performances which had become popular among artistic circles. Artists and friends from Karl Wittgenstein's circle, who were versed in

und bis dato unbekannte Selbstbildnisse bei, die mitunter in private Alben, wie in jenes der Helene Salzer, geb. Wittgenstein,⁸⁹ Eingang fanden (S. 75).

Mit der Rückkehr von Ludwig Wittgenstein nach Österreich und seinem Amtsantritt als Volksschullehrer im September 1920 in Trattenbach wurde die Beziehung zu Nähr und dessen persönliche Wertschätzung durch gegenseitige Besuche und Briefkorrespondenz⁹⁰ gestärkt.

Mit Ludwig Wittgenstein, zu dessen künstlerischen Interessen auch die Fotografie zählte, eröffnete sich für Nähr ein Kapitel fotografischer Interaktion, das in relativ kurzer Zeit Ende der 1920er-Jahre entstanden ist und in drei Werkgruppen, an der die Beteiligung Nährs gesichert ist, vorliegt: das Experiment des Kompositporträts, die Porträtstudien von Ludwig Wittgenstein um 1928/1930 und die Dokumentation des Hauses Stonborough-Wittgenstein in der Kundmangasse im 3. Wiener Gemeindebezirk nach dessen Fertigstellung im Oktober/November 1928.⁹¹ Diese drei Werkserien verdeutlichen zugleich das Berufsbild des Fotografen in jener Zeit: Nähr tritt einerseits als freier bildgestaltender Porträt- und Architekturfotograf, andererseits als technisch versierter Interpret von visuellen Vorgaben seines Auftraggebers in Erscheinung.

Ludwig Wittgenstein analysierte und benutzte die spezifischen Eigenschaften des Mediums der Fotografie, die auch seinem philosophischen Streben nach Klarheit der Sprache entgegenkamen. In seinem Vortrag über Ethik am 17.09.1929 verwies er erstmals auf die 1882 entstandene Kompositfotografie von Francis Galton,⁹² die ihn anregte und auf deren Basis er ein fast identes Experiment mit Nähr startete, um dieses in seine zentralen Begriffe der *Philosophischen Untersuchungen* von „Spiel“ und „Familienähnlichkeit“ einzubinden. Hermine Wittgenstein verweist in ihren Familienerinnerungen darauf, dass Ludwig Wittgenstein „von Moritz [!] Nähr von sich und seinen Schwestern ein Kompositfoto anfertigen [ließ], das die Ähnlichkeit der Gesichtszüge usw. auf deutliche Weise zeigt“.⁹³ Nähr erhielt den Auftrag, eine Serie von Porträtaufnahmen von Ludwig Wittgenstein und seinen drei Schwestern zu erstellen, die in Überblendung der verschiedenen Negative ein Mischporträt ergeben.⁹⁴ Weitere Familienporträts im Kontext des Komposit-Experiments im selbst arrangierten Fotoalbum des Ludwig Wittgenstein⁹⁵ zeigen maßgeblich

amateur photography, captured these events in impressive photographs, showing the renowned portrait painter and lithographer Ferdinand Schmutzer (1870–1928) at a Biedermeier garden costume party in 1903⁸⁷ or the officious painter and amateur photographer Johann Viktor Krämer (1861–1949).⁸⁸ Moriz Nähr contributed impressive and hitherto unknown self-portraits to these family events, some of which found their way into private photo albums, such as that of Helene Salzer, née Wittgenstein (p. 75).⁸⁹

When Ludwig Wittgenstein returned to Austria and started to work as a primary school teacher in Trattenbach in September 1920, his relationship with Nähr and their mutual appreciation intensified through visits and correspondence.⁹⁰

This connection to Ludwig Wittgenstein, who counted photography among his artistic interests, opened up a chapter of photographic interactions to Nähr which lasted a relatively short period of time in the late 1920s and which yielded three groups of works which we know Nähr participated in: the experiment of the “composite portrait”, the portrait studies of Ludwig Wittgenstein in 1928/1930, as well as the documentation of the Stonborough-Wittgenstein house on Kundmangasse in Vienna’s 3rd district following its completion in October/November 1928.⁹¹ These three series of works illustrate the occupational profile of a photographer at that time, with Nähr appearing on the one hand as an independent pictorial designer of portraits and architectural photographs, and on the other as a technically accomplished interpreter of the visual requirements of his commissioner.

Ludwig Wittgenstein analyzed and availed himself of the specific characteristics of the medium of photography which corresponded to his philosophical aspirations to clarity of language. In his lecture on ethics delivered on 17th September 1929 he made first mention of composite photography invented by Francis Galton in 1882.⁹² Inspired by this technique, he embarked on an almost identical experiment with Nähr, the results of which he embedded into the central concepts of “game” and “family resemblance” discussed in his work *Philosophical Investigations*. Hermine Wittgenstein mentioned in her family recollections that Ludwig Wittgenstein had “Moritz [!] Nähr take a composite photograph of himself and his sisters, which clearly shows the resemblance

die bildgestalterische Einflussnahme seines Auftraggebers: „Mir ist eine einfache, trockene & womöglich, ernste Photographie immer lieber“, spezifiziert Ludwig Wittgenstein seinen Bezug zur Fotografie, die er auch maßgeblich „interpretiert“, indem er Formatzuschnitte von erhaltenen Fotografien macht, bis es ihm „jetzt gefällt“.⁹⁶ Nähr dürfte zu diesem Projekt vorrangig das fototechnische Knowhow beigesteuert haben; die antiästhetische Konzeption und die neutrale Haltung des Fotografen zu den Porträtierten entsprechen so gar nicht seiner Bildsprache. Der Bildraum mit neutralem Hintergrund ist in jeder Hinsicht kontextlos und die Porträtierten sind mit emotionslosem Gesichtsausdruck trotz extremer Nahaufnahme entsubjektiviert (S. 148/149). Die Porträtierten sind gleichermaßen im Kompositporträt (mit den unscharfen Porträtrissen) und in den dazu erstellten Porträtstudien entauratisiert und radikal abstrahiert. Ludwig Wittgenstein wird in diesem Kontext in den *Philosophischen Untersuchungen* bemerkt: „Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff? – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen?“ [...] ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?“⁹⁷

In einem weiteren fotografischen Beziehungsgefüge wurde Moriz Nähr von Ludwig Wittgenstein mit Porträtaufnahmen beauftragt, die an zwei Terminen vermutlich im Kontext biografischer Ereignisse Wittgensteins entstanden sind: anlässlich der Verleihung des College-Stipendiums der Universität Cambridge 1929 und das bekannte *Fellowship Portrait*, das Wittgenstein für seine Aufnahme 1930 am Trinity College in Cambridge benötigte.⁹⁸ Beide Aufnahmen waren vermutlich für eine öffentliche Verwendung konzipiert und zeigen Ludwig Wittgenstein im klassischen Porträtstil eines Brustbildes mit fast identer Kleidung eines Tweed Sakkos und mit Uhrkette und offenem Hemd. In der früheren Aufnahme mit gesicherter Urheberschaft durch Nähr⁹⁹ tritt uns eine ruhige, fast teilnahmslos sitzende Person entgegen. Die vermutlich mit zwei bis drei Jahren Zeitdifferenz entstandenen Aufnahmen¹⁰⁰ zeigen uns den Porträtierten in jener Pose des zielgerichtet seitlich Blickenden, die Nähr auch in den Porträtserien von Gustav Klimt (1909 und 1917) und Gustav Mahler (1907) angewendet hat. Jedoch hat er bei diesen Wittgenstein-Porträts einen weiteren Schritt der Reduktion gesetzt, indem der neutrale

of the facial features etc.“⁹³ Nähr was commissioned to execute a series of portraits of Ludwig Wittgenstein and his three sisters, the negatives of which he superimposed and blended to create a mixed portrait.⁹⁴ Further family portraits created in the context of the composite experiment and arranged by Ludwig Wittgenstein in his photo album⁹⁵ clearly show the influence exerted by the commissioner: “I always prefer simple, prosaic & if possible serious photography,” Ludwig Wittgenstein specified. He also decisively “interpreted” photography by cropping extant pictures until they were to his “liking”.⁹⁶ It is probable that Nähr contributed only his technical know-how to this project, seeing as the anti-esthetic concept and the neutral stance of the photographer towards the depicted do not correspond at all to his pictorial language. The image space with the neutral background is devoid of context in every way and the depicted appear de-subjectivized, despite the close-up view, on account of their emotionless expressions (pp. 148/149). Both in the composite portrait (with the blurry portrait outlines) and in the accompanying portrait studies, the portrayed appear de-auratized and radically abstracted – Ludwig Wittgenstein would remark on this in his *Philosophical Investigations*: “But is a blurred concept a concept at all? – Is an indistinct photograph a picture of a person at all? Isn’t the indistinct [...] often exactly what we need?”⁹⁷

Moriz Nähr was further commissioned by Ludwig Wittgenstein to create portraits in the context of two major events in Wittgenstein’s life: firstly, to commemorate the college scholarship he received from Cambridge University in 1929, and secondly, the famous *Fellowship Portrait* Wittgenstein required to be admitted to Trinity College Cambridge in 1930.⁹⁸ Both photographs were likely created for public use and show Ludwig Wittgenstein in the classical portrait style of a bust portrait wearing almost identical clothing, including a tweed jacket with watch chain and an open-necked shirt. In the earlier portrait, which was verifiably created by Nähr,⁹⁹ we encounter a calm, almost impassive seated person. The two portraits, which were presumably created two to three years apart,¹⁰⁰ show us the portrayed purposefully looking sideways and assuming the same pose that Nähr used for his portrait series of Gustav Klimt (1909 and 1917) and Gustav Mahler (1907). In the Wittgenstein portraits, however, Nähr took his reductions a step further by

Hintergrund jede referentielle Verortung des kulturellen wie sozialen Umfeldes des Porträtierten negiert¹⁰¹ und alles auf die Körpersprache und den psychologisierenden Aspekt fokussiert. Die Klarheit der Bildsprache war für den bildinterpretierenden Fotografen Nähr ein Diktum, das er in der Architekturdokumentation adäquat aufgriff. Erst die Modernität des Hauses Stonborough-Wittgenstein, die in der Radikalität der Ornamentlosigkeit ersichtlich ist, erlaubte es ihm jene konsequente Sprache umzusetzen, die ihn an die neusachliche Bildsprache heranführt. Die gewählte Schrägsicht, raumfluchtende Linien sowie ein klar strukturiertes Bildgefüge von Flächen und Linien sind mit einem betont „sachlichen“ Bildanspruch verknüpft, der die überzeugende Klarheit und Anschaulichkeit der Architektur adäquat zum Ausdruck bringt. Bei aller formalen Analogie hat Moriz Nähr hier nie den Sprung zur Neuen Sachlichkeit oder zum „Neuen Sehen“ gesetzt, weder im theoretischen Diskurs – obwohl er Mitglied im Deutschen und im Österreichischen Werkbund war¹⁰² – noch in der Aufnahme der radikalen Gestaltungs- wie Gesellschaftsmodelle. Zu sehr war Nähr an seine eigene, unausgesprochene Vorstellung einer geschlossenen Bildkonstruktion gebunden.

choosing a neutral background that renders any localization of the culture and social environment of the portrayed impossible¹⁰¹ and instead focuses all the attention on the depicted's body language and the psychologizing aspect.

The clarity of the pictorial language was an adage for the image interpreter Nähr that he applied also to his architectural documentations. Only the modernity of the Stonborough-Wittgenstein house, as expressed in the radical lack of ornamentation, allowed Nähr to implement the systematic language that led him into the proximity of New Objectivity. The chosen slanting view, the spatial alignment as well as a clearly structured image construct of planes and lines were combined with markedly “objective” pictorial aspirations which adequately express the convincing clarity of architecture.

Despite these formal analogies, Moriz Nähr never quite ventured into New Objectivity or “New Vision”, neither in his theoretical discourse – despite being a member of both the German and the Austrian Werkbund¹⁰² – nor in the adoption of the movements’ radical designs and social models. For Nähr was too much bound by his own, unspoken notion of a cohesive pictorial construction.

1 | Das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek hat am 26.05.1943 von Moritz [sic!] Nähr die Glasnegative „mit allen Rechten“ erworben. [Eintrag mit „EZ 796“]

The picture archives of the Austrian National Library acquired the glass negatives from Moritz [sic!] Nähr on 26th May 1943 “including all rights”. [entry with „EZ 796“].

2 | Erwerbung 2017 durch die Gustav Klimt | Wien 1900 – Privatstiftung [Klimt-Foundation], Inv.-Nr. S188/1-111

Acquired in 2017 by the Gustav Klimt | Wien 1900 – Private Foundation [Klimt Foundation], inv. no. S188/1-111

3 | Marian Bisanz-Prakken: „Josef Engelhart und der ‚Heilige Frühling‘ der Wiener Secession“, in: *Josef Engelhart. Vorstadt und Salon*, hrsg. von Erika Oehring, Wien 2009, S. 40 [Ausst.-Kat. Wien Museum, 356. Sonderausstellung des Wien Museum, Wien, 02.04.–26.10.2009].

Marian Bisanz-Prakken: “Josef Engelhart und der ‘Heilige Frühling’ der Wiener Secession,” in: *Josef Engelhart. Vorstadt und Salon*, ed. by Erika Oehring, Vienna 2009, p. 40 [exh. cat. Wien Museum, 356. Sonderausstellung des Wien Museum, Vienna, 2nd April–26th Oct. 2009].

4 | *La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Bodo von Dewitz, Göttingen 2010, S. 9–15 [Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, 24.09.2010–09.01.2011].

La Bohème. Die Inszenierung des Künstlers in Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts, ed. by Bodo von Dewitz, Göttingen 2010, pp. 9–15 [exh. cat. Museum Ludwig, Cologne, 24th Sept. 2010–9th Jan. 2011].

5 | Jacob Ritter von Falke/Josef Maria Eder: *Amateur-Kunst. 37 Photogravuren nach Naturaufnahmen aus der unter dem höchsten Protectorate Ihrer Kaiserlichen Hoheit, der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Maria Theresia [von Braganza], veranstalteten Internationalen Ausstellung Künstlerischer Photographien zu Wien 1891*, Wien 1891.

Jacob Ritter von Falke/Josef Maria Eder: *Amateur-Kunst. 37 Photogravuren nach Naturaufnahmen aus der unter dem höchsten Protectorate Ihrer Kaiserlichen Hoheit, der durchlauchtigsten Frau Erzherzogin Maria Theresia [of Braganza], veranstalteten Internationalen Ausstellung Künstlerischer Photographien zu Wien 1891*, Vienna 1891.

6 | Gründungsdatum des aus der Photographischen Gesellschaft sich loslösenden Clubs der Amateurfotografen ist der 31. März 1889; die 1891 durchgeführte Ausstellung im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie [heute: MAK] fand als 2. Internationale Ausstellung statt.

The founding date of the Club of Amateur Photographers, which seceded from the Photographic Society, is 31st March 1889; the exhibition mounted in 1891 at the Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry [present-day MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art] was held as the 2nd International Exhibition.

7 | Ich danke Peter Coeln, Wien, für die Zuschreibung des Objektives [vermutlicher Hersteller: Voigtländer].

I would like to thank Peter Coeln, Vienna, for the attribution of the lens [probable manufacturer: Voigtländer].

8 | Josef Maria Eder hob die besondere Bedeutung des in England erfundenen Bromsilbergelatineverfahrens in der Einleitung der *Amateur-Kunst* hervor, in: Ritter von Falke/Eder 1891 [wie Anm. 5], S. IV.

Josef Maria Eder emphasized the special importance of the gelatin silver bromide process invented in England in his introduction to *Amateur-Kunst*, in: Ritter von Falke/Eder 1891 [see fn 5], p. IV.

9 | Ebd., S. II. | Ibid., p. II.

10 | Für eine präzise Analyse und Darstellung dieser Thematik siehe das Kapitel „Paradoxien des ästhetischen Diskurses: P. H. Emerson“ in Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 142–153.

For an accurate analysis and account of this topic, see the chapter “Paradoxien des ästhetischen Diskurses: P. H. Emerson” in Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, Munich 2006, pp. 142–153.

11 | Emersons Polemik ist im Kontext der neuen wahrnehmungsphysiologischen Erkenntnis von Hermann von Helmholtz zu sehen, dass das menschliche Auge in der Mitte ein scharfes, an den Rändern hingegen ein unscharfes Bild macht, und die er parallel auf die Kamera übertrug. Diese Erkenntnis beeinflusste vor allem die piktorialistische Fotografie.

Emerson's polemic is to be viewed in the context of Hermann von Helmholtz's new finding in the field of perception physiology, which he transferred to the camera, that the human eye produces a sharp image in the center but a blurry one around the periphery. This finding made a particular impact on Pictorialist photography.

12 | Monika Faber: *Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt. Eine Materialsammlung*, hrsg. von Agnes Husslein-Arco/Monika Faber, Wien 2016, S. 126 [Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 17.06.–30.10.2016].

Monika Faber: *Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt. Eine Materialsammlung*, ed. by Agnes Husslein-Arco/Monika Faber, Vienna 2016, p. 126 [exh. cat. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, 17th June–30th Oct. 2016].

13 | *Das Wiener Aquarell*, hrsg. von Maria Luise Sternath, Köln 2018, S. 292 [Ausst.-Kat. Albertina, Wien, 16.02.–13.05.2018].

Das Wiener Aquarell, ed. by Maria Luise Sternath, Cologne 2018, p. 292 [exh. cat. Albertina, Vienna, 16th Feb.–13th May 2018].

14 | Die kahlen Bäume in der Fotografie lassen auf einen späteren Entstehungszeitpunkt (im Herbst?) schließen. Das Gemälde wurde 1897 von der Akademie der bildenden Künste in Wien erworben, siehe: *Neue Freie Presse*, 22.07.1897, S. 6.

The bare trees in the photograph suggest that it was created at a later date [in the autumn?]. The painting was acquired in 1897 by the Vienna Academy of Fine Arts, see: *Neue Freie Presse*, 22nd July 1897, p. 6.

15 | Rolf Sachsse: „Ein Sonderfall: Eugène Atget“, in: ders. (Hrsg.): *Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der Deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, München u. a. 1984, S. 87.

Rolf Sachsse: „Ein Sonderfall: Eugène Atget,“ in: idem (ed.): *Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der Deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, Munich and other places 1984, p. 87.

16 | *Straßenleben in Wien. Fotografien von 1861 bis 1913. Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich*, Band 2, hrsg. von Michael Ponstingl, Wien 2005, bes. S. 26–33 [Ausst.-Kat. Albertina, Wien, 20.10.2005–22.01.2006].

Straßenleben in Wien. Fotografien von 1861 bis 1913. Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, vol. 2, ed. by Michael Ponstingl, Vienna 2005, esp. pp. 26–33 [exh. cat. Albertina, Vienna, 20th Oct. 2005–22nd Jan. 2006].

17 | Zu dieser Thematik verfügt das Wien-Museum Karlsplatz über die umfassendste Sammlung an Originalabzügen von Moriz Nähr.

The Wien Museum on Karlsplatz houses the most comprehensive collection of vintage prints by Moriz Nähr on this subject.

18 | Die 21-teilige Postkartenserie *Alter und neuer Naschmarkt* (Wien Museum Inv.Nr. 303199, 1–21) führt auf der Rückseite den Druckvermerk „L & H Bradux“, das auf keine Beteiligung von Moriz Nähr schließen lässt.

The 21-part postcard series *Alter und neuer Naschmarkt* (Wien Museum, inv. no. 303199, 1–21) bears the printed inscription “L & H Bradux” on the back, which does not suggest that Moriz Nähr was involved with this project.

19 | Die Bilddokumentation einer sich im Wandel befindlichen Stadt geht auf das Jahr 1862 zurück, als die Stadt von Paris den Fotografen Charles Marville (1813–1879) zu einer systematischen Architekturdokumentation beauftragte.

The pictorial documentation of a changing city dates back to 1862, when the City of Paris commissioned the photographer Charles Marville (1813–1879) to realize a systematic architectural documentation.

20 | Eugène Atget steht mit seinen bewusst menschenleer gehaltenen Ansichten aus Paris für einen entauratisierten Blick; vgl. Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Fotografie“, in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1977, S. 45–64.

With his shots of Paris deliberately devoid of people, Eugène Atget espoused a “de-auraticized” view; cf. Walter Benjamin: “Kleine Geschichte der Fotografie,” in: idem: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1977, pp. 45–64.

21 | Zur fokussierten Untersuchung zum Thema des „Faßzieherhauses“ sowie zu den Stadtlandschaften von Nähr siehe den Beitrag von Markus Kristan in diesem Katalog, S. 52–67.

For an in-depth exploration of the topic of the “Faßzieherhaus” and of Nähr’s urban landscapes see the essay by Markus Kristan in the present catalogue, pp. 52–67.

22 | Die Ausstellungen des Ateliers von Dr. Josef Székely und die Jubiläumsausstellung von 1898 verweisen zugleich auch auf Fotografien von „Industrie-Etablissements“ und „Maschinenhallen“, die nicht erhalten sind und bis dato nicht nachgewiesen werden konnten.

The reviews of the exhibition held at the studio of Dr. Josef Székely and of the *Jubiläumsausstellung* held in 1898 also mention photographs of “industry establishments” and “machine halls” which have not survived and whose existence has to date not been verified.

23 | Künstlerhaus Archiv, *II. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs*, jeweils mit Prägestempel „Moriz Nähr, Photograph“, unter Angabe seiner Adresse: Sigmundsgasse 5.

Archives of the Künstlerhaus, *II. Kunstausstellung der Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs*, with embosser “Moriz Nähr, Photographer” and stating his address: Sigmundsgasse 5.

24 | Bis dato ist die Urhebererschaft folgender Secessionsausstellungen von Nähr gesichert: *II. und V. (Künstlerhaus Archiv), XIII., XIV., XVIII. Secessionsausstellung* (ÖNB, Bildarchiv und Graphiksammlung, wie Anm. 1).

To date, we have ascertained for certain that Nähr documented the following Secession exhibitions: the 2nd and 5th (Künstlerhaus Archives), the 13th, 14th and 18th (Austrian National Library, Vienna, Picture Archives and Graphic Department, see fn 1).

25 | Als Urheber eindeutig nachweisbar ist Nähr für die Illustrationen des Katalogs für die XXXVII. Secessionsausstellung *I. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* von November bis Dezember 1910.

We know for certain that Nähr created the illustrations for the catalogue accompanying the 37th Secession exhibition shown from November to December 1910.

26 | Die Ausstellungskonzeptionen von Koloman Moser und die Wiener Secession beeinflussten maßgeblich das Ausstellungswesen in den folgenden Jahrzehnten, speziell in Hinsicht des White Cube; siehe Stefan Üner: *Die Kunst der Präsentation. Koloman Moser als Ausstellungsgestalter*, Wien: Universität Wien, 2016 [Diss.].

The Vienna Secession and Kolo Moser’s exhibition concepts would have a decisive influence on the exhibition design of the following decades, especially with regards the White Cube; see Stefan Üner: *Die Kunst der Präsentation. Koloman Moser als Ausstellungsgestalter*, Vienna: University of Vienna, 2016 [doctoral thesis].

27 | Die Aufnahme des Faßzieherhauses von 1893 ist aufgrund des genrehaften Kontextes zu Rudolf von Alt und in der motivischen Darstellungsweise nicht als Architekturfotografie im strengen Sinne zu bezeichnen.

Owing to its genre-like portrayal of Rudolf von Alt and motivic manner of depiction, the photograph of the Faßzieherhaus created in 1893 can strictly speaking not be called an architectural photograph.

28 | Berta Zuckerkandl: „Ausstellungen in Wien. Secession“, in: *Die Kunst für alle*, 16. Jg., 1901, S. 352; zitiert nach Üner 2016 (wie Anm. 26), S. 50.

Berta Zuckerkandl: “Ausstellungen in Wien. Secession,” in: *Die Kunst für alle*, year 16, 1901, p. 352; quoted from Üner 2016 (see fn 26), p. 50.

29 | Albertina, Klimt-Archiv, Inv.Nr. GKA46, zitiert nach Üner 2016 (wie Anm. 26), S. 47.

Albertina, Klimt Archives, inv. no. GKA46, quoted from Üner 2016 (see fn 26), p. 47.

30 | Wolfgang Kemp hat auf dieses Prinzip hingewiesen; vgl. Wolfgang Kemp: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 1978, S. 85.

Wolfgang Kemp pointed out this principle; cf. Wolfgang Kemp: *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Munich 1978, p. 85.

31 | Eine sehr detaillierte Darstellung und (räumliche) Rekonstruktion mangels überlieferter Grundrisspläne siehe: Üner 2016 (wie Anm. 26), S. 83–86.

For a highly detailed description and (spatial) reconstruction for lack of extant layout plans see Üner 2016 (see fn 26), pp. 83–86.

32 | Georg Niemann (Hrsg.): *Handbuch der Linear-Perspektive für Bildende Künstler*, Stuttgart o. J. [1881]

Georg Niemann (ed.): *Handbuch der Linear-Perspektive für Bildende Künstler*, Stuttgart undated [1881].

33 | Nähr besuchte die Allgemeine Malerschule der Akademie der bildenden Künste, Wien, bevor er 1879 das Studium nach zwei Semestern abbrach.

Nähr attended the general painting school of the Vienna Academy of Fine Arts before abandoning his studies after two semesters in 1879.

34 | Zur Interaktion von Malerei und Fotografie siehe: Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2016 (wie Anm. 12), S. 126.

On the interaction between painting and photography see: exh. cat. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere 2016 (see fn 12), p. 126.

35 | Bereits die technischen Hilfsmittel wie die „Camera obscura“, die als Vorläufer der Fotografie in der heutigen Forschung gesehen werden kann, zeugen seit der Renaissance von der engen Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst; siehe: Heinrich Schwarz: *Techniken des Sehens – vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929–1966*, hrsg. von Anselm Wagner, Salzburg 2006, S. 123ff. Zur Malerei-Fotografie-Dialektik siehe: Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2016 (wie Anm. 12).

Already the technical tools such as the “camera obscura”, which according to current research can be regarded as a precursor to photography, are testament to the close relationship between science and art since the Renaissance; see: Heinrich Schwarz: *Techniken des Sehens – vor und nach der Fotografie. Ausgewählte Schriften 1929–1966*, ed. by Anselm Wagner, Salzburg 2006, p. 123ff. On the dialectics between painting and photography see: exh. cat. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere 2016 (see fn 12).

36 | Siehe dazu Markus Kristan, S. 52–67 in diesem Katalog. Siehe Wittgensteinarchiv in Cambridge: <http://www.wittgen-cam.ac.uk/main.html?http://www.wittgen-cam.ac.uk/No.0408,0409,0411,0413-0420>.

See also: Markus Kristan, pp. 52–67 in this catalogue. See The Wittgenstein Archive Cambridge: [http://www.wittgen-cam.ac.uk/nos.0408,0409,0411,0413-0420](http://www.wittgen-cam.ac.uk/main.html?http://www.wittgen-cam.ac.uk/nos.0408,0409,0411,0413-0420).

37 | Walter Moser verweist auf das beliebte Motiv von Treppen und Stiegen im „Neuen Sehen“, in: *Übersetzte Architekturen. Martin Gerlach jun. fotografiert für Adolf Loos. Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bd. 16, hrsg. von Walter Moser, Salzburg 2018, S. 76–89 [Ausst.-Kat. Photoinstitut Bonartes, Wien, 18.05.–10.08.2018].

Walter Moser refers to the motif of steps and stairs popular with “New Vision” in: *Übersetzte Architekturen. Martin Gerlach jun. fotografiert für Adolf Loos. Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich*, vol. 16, ed. by Walter Moser, Salzburg 2018, pp. 76–89 [exh. cat. Photoinstitut Bonartes, Vienna, 18th May–10th Aug. 2018].

38 | Vgl. dazu die gänzlich von Moriz Nähr sich unterscheidende Konzeption und Auftragslage der fotografischen Baudokumentation von Martin Gerlach jun. für Adolf Loos (siehe Anm. 37).

Cf. the conception and order situation of the photographic building documentations carried out by Martin Gerlach jun. on behalf of Adolf Loos, which differed entirely from Moriz Nähr’s approach (see fn 37).

39 | Zu dieser Thematik siehe: Anselm Wagner: „Der Teleskop-Effekt: Von wo aus malte Klimt seine Landschaften?“, in: *Gustav Klimt. Landschaften*, hrsg. von Stephan Kojka, München 2002, S. 161–171 [Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 23.10.2002–23.02.2003].

On this topic see: Anselm Wagner: “Der Teleskop-Effekt: Von wo aus malte Klimt seine Landschaften?” in: *Gustav Klimt. Landschaften*, ed. by Stephan Kojka, Munich 2002, pp. 161–171 [exh. cat. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, 23rd Oct. 2002–23rd Feb. 2003].

40 | Zum Thema der Vorlagenfotografie im Frühwerk von Gustav Klimt siehe: Franz Eder: „Gustav Klimt und die Fotografie“, in: *Klimt und die Frauen*, hrsg. von Tobias G. Natter/Gerbert Frodl, Köln 2000, S. 50–56 [Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 20.09.2000–07.01.2001].

On the subject of photographic templates in Gustav Klimt’s early oeuvre see: Franz Eder: “Gustav Klimt und die Fotografie,” in: *Klimt und die Frauen*, ed. by Tobias G. Natter/Gerbert Frodl, Cologne 2000, pp. 50–56 [exh. cat. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, 20th Sept. 2000–7th Jan. 2001].

41 | Wien hatte mit der 1888 gegründeten k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren die weltweit erste Institution dieser Art; siehe dazu: *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien. 1861–1945*, hrsg. von Michael Ponstingl, Wien 2011 [Ausst.-Kat. Albertina, Wien, 17.06.–02.10.2011].

The k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren [college of photography and reproduction processes] founded in Vienna in 1888 was the first institution of its kind in the world; see: *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien. 1861–1945*, ed. by Michael Ponstingl, Vienna 2011 [exh. cat. Albertina, Vienna, 17th June–2nd Oct. 2011].

42 | Frühere lose Kontakte in der Hagensgesellschaft, deren Mitglied Nähr war und aus der sich ein wesentlicher Teil der Secession rekrutierte, sind anzunehmen, jedoch nicht belegbar.

While it is quite possible that the two artists would have been in loose contact prior to this through the artists’ association Hagensgesellschaft, of which Nähr was a member and from which a majority of the Secession members were recruited, such a connection cannot be proven.

43 | Alfred Weidinger: „Der Landschaftsmaler“, in: *Gustav Klimt 1862–1918*, hrsg. von Toni Stooss/Christoph Doswald, Stuttgart 1992, S. 53–69 [Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 11.09.–13.12.1992].

Alfred Weidinger: “Der Landschaftsmaler,” in: *Gustav Klimt 1862–1918*, ed. by Toni Stooss/Christoph Doswald, Stuttgart 1992, pp. 53–69 [exh. cat. Kunsthaus Zürich, 11th Sept.–13th Dec. 1992].

44 | Die Verwendung gleicher Glasplattenformate weist auf eine gleichbleibende Kameraausrüstung hin. Glasnegative von 13 × 18 cm bilden die Ausnahme.

The use of the same glass plate formats suggests that Nähr kept using the same camera equipment. Glass negatives measuring 13 × 18 cm are the exception.

45 | Nachweislich las Klimt die internationale seit 1893 erscheinende Kunstzeitschrift *The Studio* und die seit 1887 erscheinende *Photographische Rundschau*, das Zentralorgan der Photographischen Gesellschaft, in der Nähr seit 1893 Mitglied war.

Klimt verifiably read the art journal *The Studio*, which was published internationally from 1893, as well as the photography journal *Photographische Rundschau* published since 1887, which served as the central medium of the Photographic Society, of which Nähr had been a member since 1893.

46 | Vgl. Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (Hrsg.): *Gustav Klimt & Emilie Flöge. Fotografien*, München 2012, S. 11–17.

Cf. Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger (eds.): *Gustav Klimt & Emilie Flöge. Fotografien*, Munich 2012, pp. 11–17.

47 | Diese sich als Piktoralisten bezeichnende Bewegung der Kunstfotografen erhob die Fotografie auf dieselbe Stufe, indem sie großformatige Fotografien in der Ästhetik grafischer Bilder machte.

This movement of art photographers, whose exponents called themselves Pictorialists, placed photography on a par with painting by creating large-scale photographs reminiscent in their esthetics of graphic works.

48 | Josef Hoffmann errichtete für die Fotografen Hugo Henneberg und Friedrich Viktor Spitzer zwischen 1900 und 1903 Villen in unmittelbarer Nachbarschaft auf der Hohen Warte in Wien.

Josef Hoffmann erected villas in close proximity to one another for the photographers Hugo Henneberg and Friedrich Viktor Spitzer between 1900 and 1903 on Hohe Warte in Vienna.

49 | Die bekanntesten Vereine in Wien waren der Wiener Camera-Club und der Wiener Amateur Fotografen Klub sowie die Photographische Gesellschaft; siehe: Astrid Mahler: „Die Photographische Gesellschaft und die Sezession der Amateure“, in: Ausst.-Kat. Wien, Albertina 2011 [wie Anm. 41], S. 197–204.

Among the best-known associations in Vienna were the Viennese Camera-Club, the Viennese Club of Amateur Photographers and the Photographic Society; see: Astrid Mahler: “Die Photographische Gesellschaft und die Sezession der Amateure,” in: exh. cat. Vienna, Albertina 2011 [see fn 41], pp. 197–204.

50 | *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne*, hrsg. von Tobias G. Natter, Wien 2003, S. 190–196 [Ausst.-Kat. Jüdisches Museum der Stadt Wien, 19.11.2003–08.02.2004].

Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, ed. by Tobias G. Natter, Vienna 2003, pp. 190–196 [exh. cat. Jüdisches Museum der Stadt Wien, 19th Nov. 2003–8th Feb. 2004].

51 | Anton Hanak (1875–1934) erzählt in einem (kurz darauf veröffentlichten) Vortrag von den Wanderungen der beiden Protagonisten „nach Triest“, also über die Matzleinsdorfer Linie hinaus auf der Triesterstraße nach Inzersdorf, wo Gustav Klimt gegen die Tierquälerei der Kutscher protestierte: Klimt „sprang, einem Löwen gleich, dem Kutscher entgegen – es begann ein Ringkampf um den Peitschenstiel und leider – sagte immer der verträumte Photograph [Moriz Nähr]: „So günstig für uns der Kampf im Anfang ausgesehen hat – ham’s unsere Hieb kriegt – so hab’s uns die Röck und die Krawatln vom Leib g’rissen – und am ganzen Körper war’n mir voller blauer und grüner Flecken. Wir haben austeil viel Watschen, aber zum Schluß hame g’schaut, daß wir mit an Fiaker hamkommen.“, zitiert nach Anton Hanak: „Die Triesterstraße“, in: *Die Wiener Kunstwanderer*, 2. Jg., Nr. 2, Februar 1934, S. 1.

Anton Hanak (1875–1934) recounted an anecdote [which was published shortly afterwards] about the walks of these two protagonists “to Trieste”, meaning beyond the former Matzleinsdorf line of fortifications along Triesterstraße to Inzersdorf, where Gustav Klimt protested against the coachmen’s cruelty towards their horses: Klimt, “went for the coachman like a lion – a wrestling match ensued for the whip handle, and unfortunately, according to the always dreamy photographer [Moriz Nähr]: ‘As favorable as the fight had started for us – they were made to feel our fists – they then proceeded to rip our ties and jackets off us – and our entire bodies were covered in blue and green bruises. While we delivered lots of blows, in the end we had to quickly take ourselves off in a cab.’”, quoted from Anton Hanak: “Die Triesterstraße,” in: *Die Wiener Kunstwanderer*, year 2, no. 2, February 1934, p. 1.

52 | „Von gesunder, regelmäßiger, bürgerlicher Lebensführung war sein [Gustav Klimt] gewöhnlicher Arbeitstag. Schon vor sechs Uhr früh pilgerte er täglich zu Fuß hinaus nach dem Tivoli bei Schönbrunn, dreißig Jahre begleitete ihn zu der dortigen „Morgenandacht“ sein Freund, der Photograph Max Nähr, einer der wenigen, die ihn ganz verstanden, der auf seine Eigenarten geduldig einging und ihn abgöttisch verehrte“, zitiert nach Emil Pirchan: *Gustav Klimt. Ein Künstler aus Wien*, Wien u. a. 1942, S. 74f.

“Gustav Klimt’s usual working day was characterized by a healthy, regular and bourgeois lifestyle. Before six in the morning he would embark on foot on his daily pilgrimage to the Tivoli near Schönbrunn, and for thirty years he was accompanied on this morning ritual by his friend, the photographer Max [sic!] Nähr, one of the few who really understood him, who patiently indulged his idiosyncrasies and idolized him.” Quoted from Emil Pirchan: *Gustav Klimt. Ein Künstler aus Wien*, Vienna and other places, 1942, p. 74f.

53 | „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‘ [ungeschickter Mensch]“; Klimt an Emilie Flöge, Ansichtskarte vom 29.06.1912, zitiert nach Wolfgang Georg Fischer: *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*. Wien 1987, S. 182 [Nr. 288 I.].

“Nähr brought me a small bunch of flowers yesterday from his wife, she had picked them in the garden, ‘It’s not my fault’ he said when he handed them to me. He is a clumsy man [...]” Klimt to Emilie Flöge, picture postcard dated 29th June 1912, quoted from Wolfgang Georg Fischer: *Gustav Klimt und Emilie Flöge. Genie und Talent, Freundschaft und Besessenheit*, Vienna 1987, p. 182 [no. 288 I.].

54 | Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2000 (wie Anm. 40), S. 61.

Exh. cat. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere 2000 (see fn 40), p. 61.

55 | Fotografische Selbstinszenierungen im medialen Künstlerselbstverständnis ist ein Topos, der bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreicht; siehe dazu: Ausst.-Kat. Köln, Museum Ludwig 2010 (wie Anm. 4).

The photographic self-staging of artists in the media is a topos that dates back to the mid-19th century; see: exh. cat. Cologne, Museum Ludwig 2010 (see fn 4).

56 | Zitiert nach Christian Brandstätter: *Klimt und die Frauen*, Wien 1994, S. 46.

Quoted from Christian Brandstätter: *Klimt und die Frauen*, Vienna 1994, p. 46.

57 | Zur fotografischen Inszenierung Klimts siehe: Uwe Schögl: „Klimt in zeitgenössischen Fotografien“, in: *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke*, hrsg. von Tobias G. Natter u. a., Wien 2012, S. 84–97 (Ausst.-Kat. Leopold Museum, Wien, 24.02.–27.08.2012).

On Klimt's photographic stagings see: Uwe Schögl: "Klimt in zeitgenössischen Fotografien," in: *Klimt: Up Close and Personal. Paintings – Letters – Insights*, ed. by Tobias G. Natter et al., Vienna 2012, pp. 84–97 [exh. cat. Leopold Museum, Vienna 24th Feb.–27th Aug. 2012].

58 | Postkarte vom „Donnerstag, 08.07.1909“ (Eh.) von Gustav Klimt an Emilie Flöge, die bereits am Attersee (Villa Oleander in Kammerl) weilte.

Postcard dated "Thursday, 8th July 1909" (handwritten) from Gustav Klimt to Emilie Flöge, who was already staying on the Attersee (Villa Oleander in Kammerl).

59 | Nach den vorhandenen Abzügen zu schließen sind alle Glasplattenegative erhalten geblieben: Sieben Abzüge befinden sich in der Klimt-Foundation, Wien (Inv. Nr. S188/98, 99, 103-107) und in der Österreichischen Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (Inv. Nr. 94877 E).

As we can deduce from the extant prints, all glass plate negatives have survived: seven prints are housed at the Klimt Foundation in Vienna (inv. nos. S188/98, 99, 103-107) and one at the Picture Archives and Graphic Department of the Austrian National Library (inv. no. 94877 E).

60 | Das Atelier Klimt wich dem heute noch bestehenden fünfgeschößigen Wohn- und Geschäftshaus [EZ 246/Josefstadt], erbaut 1911/12 von Architekt Ernst Epstein. Der Einreichplan wurde von der städtischen MA 14 am 6. Mai 1911 genehmigt; siehe: *Ernst Epstein. 1881–1938. Der Bauleiter des Looshauses als Architekt*, hrsg. von Karlheinz Gruber u. a., Wien 2002, S. 119 (Ausst.-Kat. Jüdisches Museum, Wien, 30.06.–20.10.2002).

Klimt's studio was replaced by a five-floor residential and commercial building [EZ 246/Josefstadt], built in 1911/12 by the architect Ernst Epstein, which still exists today. Planning permission was granted by the municipal department MA 14 on 6th May 1911; see: *Ernst Epstein. 1881–1938. Der Bauleiter des Looshauses als Architekt*, ed. by Karlheinz Gruber and others, Vienna 2002, p. 119 [exh. cat. Jüdisches Museum, Vienna, 30th June–20th Oct. 2002].

61 | Ob das Atelier und der anschließende Garten zeitgleich aufgenommen wurden, muss hier offenbleiben.

Whether the pictures of the studio and the adjacent garden were taken at the same time could not be ascertained.

62 | Die Porträtserie von 1907 zeigt noch die typischen Posenvarianten und Formulierungen – etwa die in die Hüfte gestützte Hand –, die Gustav Mahler so gar nicht behagten; siehe dazu: *Portrait im Auf-*

bruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900–1930, hrsg. von Monika Faber/Janos Frecot, Ostfildern-Ruit 2005, S. 26 (Ausst.-Kat. Albertina, Wien, 05.07.–16.10.2005).

The portrait series of 1907 still shows the typical poses and formulations – for instance one hand resting on the hip – which Gustav Mahler was far from comfortable with; see: *Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900–1930*, ed. by Monika Faber/Janos Frecot, Ostfildern-Ruit 2005, p. 26 [exh. cat. Albertina, Vienna, 5th July–16th Oct. 2005].

63 | Ich danke Clemens Alexander Wimmer, Gartenhistoriker und Gartendenkmalpfleger in Potsdam, und Michael Kiehn, Direktor der Core Facility Botanischer Garten der Universität Wien, für die fachgerechten Zuschreibungen botanischer Gewächse, wodurch die Datierung der Aufnahmen von Nähr präziser auf den Monat Mai festgelegt werden konnte. Die Genehmigung für den Neubau erfolgte ebenfalls im Mai (siehe Anm. 60).

I would like to thank Clemens Alexander Wimmer, garden historian, conservator and restorer of historical gardens in Potsdam, as well as Michael Kiehn, the director of the Core Facility Botanical Garden of Vienna University, for their expert attributions of the plants, which allowed for a more precise dating of Nähr's photographs to the month of May. Planning permission for the new building to replace Klimt's studio was also granted in May (see fn 60).

64 | Überliefert sind sechs Außenaufnahmen (davon fünf Aufnahmen mit der Darstellung von Gustav Klimt im Garten und mit Katze) und eine Innenaufnahme des Ateliers.

There are six extant exterior shots (five of which show Gustav Klimt in the garden with cat) as well as one interior shot of the studio.

65 | Pirchan 1942 (wie Anm. 52), S. 75.

Pirchan 1942 (see fn 52), p. 75.

66 | Die beiden Glasnegative aus der Sammlung der Klimt-Foundation zeigen, dass für das Detail ein separates Glasnegativ angefertigt wurde, was auf eine starke Verwendung dieses Motivs rückschließen lässt. Die ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung, verwahrt eine Kontaktkopie von diesem Negativ [Inv.Nr. Pf 31931 D {2}].

The two glass negatives from the collection of the Klimt Foundation show that a separate glass negative was created for the detail, which allows us to assume that the motif was widely used. The Picture Archives and Graphics Department of the Austrian National Library keeps a contact print of this negative [inv. no. Pf 31931 D {2}].

67 | Eine Porträtvariante von 1917 wurde als Passfoto verwendet, für das Dokument, das am 24.05.1917 von der k. k. Polizeidirektion Wien ausgestellt wurde und „gültig zur Reise in das weitere Kriegsgebiet und zwar nach Steiermark, Salzburg, Nordtirol – einschließlich der Rückreise“ war. Als Zweck ist vermerkt: „Erholungsreise“. Albertina, Gustav Klimt Archiv, Inv.Nr. GKA 78.

A variant of the 1917 portrait was used by Klimt as a passport photo for the document he was issued on 24th May 1917 by the Imperial Royal police headquarters Vienna, which was "valid for travel into the wider war zone, to Styria, Salzburg and North Tyrol – including the return journey". The purpose of the trip is listed as "recreational travel". Albertina, Gustav Klimt Archives, inv. no. GKA 78.

68 | Erstaunlicherweise wurden generell Porträtaufnahmen von Klimt zeit seines Lebens nicht in Ausstellungskatalogen reproduziert, sondern erst in späteren Gedächtnisausstellungen, etwa die Fotografie von Pauline Hamilton im Ausstellungskatalog der Wiener Secession 1928.

Astonishingly, photographic portraits of Klimt were generally never reproduced in exhibition catalogues during his lifetime, but only feature in those of later commemorative exhibitions, for instance the photograph by Pauline Hamilton in the exhibition catalogue accompanying the 1928 Secession exhibition.

69 | Ludwig Hevesi am 13. Februar 1902, zitiert nach Tobias Natter (Hrsg.): *Gustav Klimt – sämtliche Gemälde*, Köln 2017, S. 521f.

Ludwig Hevesi on 13th February 1902, quoted from Tobias Natter (ed.): *Gustav Klimt – sämtliche Gemälde*, Cologne 2017, p. 521f.

70 | Ebd. | Ibid.

71 | Tobias Natter folgt der Interpretation von Ludwig Hevesi, in: ebd., S. 521.

Tobias Natter follows Ludwig Hevesi's interpretation, in: *ibid.*, p. 521.

72 | Michel Draguet: „Khnopff und Klimt“, in: *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, hrsg. von Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger, München 2011, S. 259 (Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 25.10.2011–04.03.2012).

Michel Draguet: "Khnopff und Klimt," in: *Gustav Klimt – Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, ed. by Agnes Husslein-Arco/Alfred Weidinger, Munich 2011, p. 259 [exh. cat. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, 25th Oct. 2011–4th March 2012].

73 | Stephan Koja verweist erstmals in allgemeiner Form auf die Querbezüge von Klimts Landschaften zu Hugo Henneberg und Heinrich Kühn, in: Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere 2002 (wie Anm. 39), S. 34f.

Stephan Koja first referred in a general manner to the cross-references between Klimt's landscapes and the photographic oeuvre of Hugo Henneberg and Heinrich Kühn, in: exh. cat. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere 2002 (see fn 39), p. 34f.

74 | Alfred Weidinger verweist auf die frühmorgentlichen Spaziergänge Klimts während der Sommerfrische in den Wäldern um Litzlberg, in: *Gustav Klimt. 150 Jahre*, hrsg. von Agnes Husslein-Arco u. a., Wien 2012, S. 178 (Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 13.07.2012–06.01.2013).

Alfred Weidinger mentioned Klimt's early morning walks in the woods surrounding Litzlberg during his summer sojourns, in: *Gustav Klimt. 150 Jahre*, ed. by Agnes Husslein-Arco et al., Vienna 2012, p. 178 [exh. cat. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, 13th July 2012–6th Jan. 2013].

75 | Klimt-Foundation, Wien, Glasnegativ, Inv.Nr. KF S188/85.

Klimt Foundation, Vienna, glass negative, inv. no. KF S188/85.

76 | Fritz Novotny/Johannes Dobai: *Gustav Klimt*, Salzburg 1967, S. 119.

Fritz Novotny/Johannes Dobai: *Gustav Klimt*, Salzburg 1967, p. 119.

77 | Über die umfangreichsten Sammlungen an Originaldokumenten zu Ludwig Wittgenstein verfügen die Wren Library des Trinity College in Cambridge und die Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, die zwei Briefe von Moriz Nähr an Ludwig Wittgenstein archiviert (ÖNB Inv.Nr. Autogr. 1275/6-1 HAN [29.09.1920] und Autogr. 1275/6-5 HAN vom 20.04.1921).

The most comprehensive collections of original documents on Ludwig Wittgenstein are housed by the Wren Library of Trinity College in Cambridge and by the Austrian National Library, collection of autographs and old prints, which includes two letters from Moriz Nähr to Ludwig Wittgenstein [Austrian National Library, inv. no. autograph 1275/6-1 HAN [29th Sept. 1920] and autograph 1275/6-5 HAN dated 20th April 1921].

78 | Die frühesten Kontakte lassen sich bis in die 1890er-Jahre zurückverfolgen. Für den Hinweis danke ich Elisabeth Kamenicek, die in einem Forschungsprojekt der Österreichischen Nationalbibliothek erstmals umfassende Grundlagenforschungen zu den „Familienalben der Wittgensteins“ und ihre fotohistorische Bedeutung betreibt.

Earliest contacts can be traced back to the 1890s. For this information I would like to thank Elisabeth Kamenicek who is currently conducting comprehensive basic research for the first time into “the Wittgensteins’ family albums” and their photo-historical importance on behalf of the Austrian National Library.

79 | Ursula Prokop: *Margaret Stonborough-Wittgenstein. Bauherrin, Intellektuelle, Mäzenin*, Wien u. a. 2005, besonders Kapitel 1.6. „Die Wittgensteins als Förderer der Künste und Mäzene der Wiener Secession“, S. 36ff.

Ursula Prokop: *Margaret Stonborough-Wittgenstein. Bauherrin, Intellektuelle, Mäzenin*, Vienna and other places 2005, especially chapter 1.6. “Die Wittgensteins als Förderer der Künste und Mäzene der Wiener Secession”, p. 36ff.

80 | Als Anerkennung für seine mäzenatische Leistung erhielt Karl Wittgenstein, neben den beiden Künstlern Theodor Hörmann und Rudolf von Alt (Ehrenpräsident), eine von drei Namenstafeln, die im Vorraum des 1898 fertiggestellten Secessionsgebäudes angebracht wurden.

In recognition of his services as a patron, Karl Wittgenstein, along with the two artists Theodor Hörmann and Rudolf von Alt (as honorary president), was one of the three recipients of plaques in the entrance hall of the Secession building completed in 1898.

81 | Nach dem 1. Ankauf des *Goldenen Ritters* ist vermutlich der Auftrag für ein Porträt seiner Tochter Margarethe erfolgt, das sie 1905 als Verlobungsgeschenk erhielt.

Following the first acquisition of the *Golden Knight*, Klimt likely received the commission for a portrait of his daughter Margarethe, which she was given as an engagement present in 1905.

82 | Die Reproduktionen von Moriz Nähr zeigen im Hintergrund eindrücklich die Aufnahmesituation in bzw. vor den Ateliers von Klimt oder in Ausstellungsräumen. Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung [Erwerbung, Moriz Nähr, 1945].

The backgrounds of Moriz Nähr’s reproductions impressively document the context in which they were created in or in front of Klimt’s studios or in the exhibition venues. Austrian National Library, Picture Archives and Graphic Department [acquisition Moriz Nähr, 1945].

83 | Karl Wittgenstein verkehrte vor allem mit den frühen Mitgliedern der Wiener Secession, u. a. mit Friedrich König, Leopold Stolba und Alois Hänisch.

Karl Wittgenstein kept company especially with the early members of the Vienna Secession, including Friedrich König, Leopold Stolba and Alois Hänisch, among others.

84 | Thomas Zaunschirm: *Gustav Klimt. Margarethe Stonborough-Wittgenstein. Ein österreichisches Schicksal*, Frankfurt am Main 1987, S. 52f.

Thomas Zaunschirm: *Gustav Klimt. Margarethe Stonborough-Wittgenstein. Ein österreichisches Schicksal*, Frankfurt am Main 1987, p. 52f.

85 | Brief von Hermine Wittgenstein an ihren Bruder Ludwig Wittgenstein, 29.01.1921, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Inv.Nr. Autogr. 1276/4-4 [29.01.1921].

Letter from Hermine Wittgenstein to her brother Ludwig Wittgenstein, 29th Jan. 1921, Austrian National Library, Department of Manuscripts and Rare Books, inv. no. autograph 1276/4-4 [29th Jan. 1921].

86 | Elisabeth Kamenicek: „Ludwig Wittgensteins Fotoalben“, in: *Pages, views. Current Research on History and Trends of Photo – Book-Album. International Symposium Vienna 2016*, hrsg. von der European Society of the History of Photography (ESHPh), Online-Edition www.eshph.org, 25.11.2016, S. 1–10.

Elisabeth Kamenicek: “Ludwig Wittgensteins Fotoalben,” in: *Pages, views. Current Research on History and Trends of Photo – Book-Album. International Symposium Vienna 2016*, ed. by the European Society of the History of Photography (ESHPh), online edition www.eshph.org, 25th Nov. 2016, pp. 1–10.

87 | Anna Hanreich: *Die Kamera des Grafikers. Ferdinand Schmutzer – Fotografien aus Wien um 1900*, Wien 2017, S. 230. Der fotografische Nachlass Ferdinand Schmutzers befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (www.bildarchiv.at).

Anna Hanreich: *Die Kamera des Grafikers. Ferdinand Schmutzer – Fotografien aus Wien um 1900*, Vienna 2017, p. 230. The photographic estate of Ferdinand Schmutzer is kept at the Austrian National Library’s Picture Archives and Graphic Department (www.bildarchiv.at).

88 | Seit 1892 unterhielt Johann Viktor Krämer ein von Karl Wittgenstein finanziertes Atelier in unmittelbarer Nachbarschaft in Neuwaldegg; er war der Zeichenlehrer von Hermine Wittgenstein, die dessen Heiratsantrag 1898 ablehnte und damit seine Bindung zu den Wittgensteins beendete.

From 1892, Johann Viktor Krämer kept a studio financed by Karl Wittgenstein in immediate proximity to the Wittgenstein’s estate in Neuwaldegg; he was Hermine Wittgenstein’s drawing teacher and made her an offer of marriage in 1898, which she refused, thereby ending his ties to the Wittgensteins.

89 | Gert Walden: „Fotografie als Beschreibung“, in: *Wittgenstein: Biographie, Philosophie, Praxis*, Bd. 1, Wien 1989, S. 161 [Ausst.-Kat. Wiener Secession, Wien, 13.09–29.10.1989]. Die Autorschaft der inszenierten Selbstbildnisse von Moriz Nähr ist nun durch die Glasnegative Inv.Nr. S188/24 und Nr. S188/25 der Klimt-Foundation, Wien bestätigt.

Gert Walden: “Fotografie als Beschreibung,” in: *Wittgenstein: Biographie, Philosophie, Praxis*, vol. 1, Vienna 1989, p. 161 [exh. cat. Wiener Secession, 13th Sept.–29th Oct. 1989]. The authorship of the staged self-portraits of Moriz Nähr has now been confirmed by the glass negatives inv. no. S188/24 and no. S188/25 of the Klimt Foundation, Vienna.

90 | Die Briefkorrespondenz zwischen Moriz Nähr und Ludwig Wittgenstein bestand bereits im August 1920, als Ludwig Wittgenstein als Gärtnergehilfe im Stift Klosterneuburg arbeitete; ÖNB, Wien, Inv.Nr. Autogr. 1275/6-1 [29.09.1920].

Moriz Nähr and Ludwig Wittgenstein already corresponded in August 1920, when Ludwig Wittgenstein worked as assistant gardener at Klosterneuburg Monastery; Austrian National Library, Vienna, inv. no. autograph 1275/6-1 [29th Sept. 1920].

91 | Maynard Keynes: Brief an seine Frau Lydia Lopokova vom 18. November 1928: “A letter from Ludwig. He has finished his house and sends photographs of it – à la Corbusier; he wants to come and stay with me here in about a fortnight. Am I strong enough? Perhaps if I do not work between now and then, I shall be.” Für den Hinweis danke ich Herrn Michael Nedo, Cambridge.

Maynard Keynes: Letter to his wife Lydia Lopokova from 18th November 1928: “Ein Brief von Ludwig. Er hat sein Haus fertiggestellt und sendet Fotografien davon – à la Corbusier; er will in circa zwei Wochen kommen und hier bei mir wohnen. Bin ich stark genug dafür? Wenn ich ab jetzt bis dahin nicht arbeite, werde ich es vielleicht sein.” I would like to thank Michael Nedo, Cambridge, for making me aware of this.

92 | Michael Nedo: *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*, München 2012, S. 268.

Michael Nedo: *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*, Munich 2012, p. 268.

93 | Hermine Wittgenstein: *Familienerinnerungen*, hrsg. von Ilse Somavilla, Innsbruck 2015, S. 522.

Hermine Wittgenstein: *Familienerinnerungen*, ed. by Ilse Somavilla, Innsbruck 2015, p. 522.

94 | Das Kompositporträt befindet sich in einem Album von Helene Salzer, vgl. Kamenicek 2016 (wie Anm. 86), S. 5, Anm. 5.

The composite portrait is kept in an album which belonged to Helene Salzer, cf. Kamenicek 2016 (see fn 86), p. 5, annot. 5.

95 | Das sogenannte Fotoalbum von Ludwig Wittgenstein enthält auf 150 Seiten 102 Fotografien unterschiedlichster Motive und ist als Taschennotizbuch 16 × 9,8 cm groß.

Ludwig Wittgenstein’s 150-page photo album includes 102 photographs of different motifs and has the measurements of a pocket notebook of 16 × 9.8 cm.

96 | Zitiert nach Ilse Somavilla (Hrsg.): *Ludwig Hänsel – Ludwig Wittgenstein. Eine Freundschaft. Briefe. Aufsätze. Kommentare*, Innsbruck 1994, Brief 244, S. 150.

Quoted from Ilse Somavilla (ed.): *Ludwig Hänsel – Ludwig Wittgenstein. Eine Freundschaft. Briefe. Aufsätze. Kommentare*, Innsbruck 1994, letter 244, p. 150.

97 | Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1999, S. 280, Nr. 71.

Ludwig Wittgenstein: *Philosophical Investigations*, New York 1953, p. 34.

98 | Nedo 2012 (wie Anm. 91), S. 178f und 266f.

Nedo 2012 [see fn 91], pp. 266f and 178f.

99 | Klimt-Foundation, Wien, Inv.Nr. S188/92.

Klimt Foundation, Vienna, inv. no. S188/92.

100 | Die von Michel Nedo vorgenommene Datierung der beiden Porträts mit 1929 und 1930 scheint in Hinblick der doch auffallenden physiognomischen Veränderung von Ludwig Wittgenstein zu eng beieinander zu sein, siehe Nedo 2012 (wie Anm. 91).

Michel Nedo dated the two portrait photographs 1929 and 1930, but given the noticeable changes in Ludwig Wittgenstein’s physiognomy, these dates appear to be too close together, see Nedo 2012 [see fn 91].

101 | Der Bildhintergrund bei den Porträtsitzungen von Gustav Mahler verweist auf seinen Arbeitsbereich (in der Wiener Staatsoper); Gustav Klimt ist im Freien aufgenommen, das sichtbare Blattlaub weist auf sein Atelier in der Feldmühlgasse 11 hin.

The background discernible in the portraits of Gustav Mahler refers to his place of work (the Vienna Court Opera), while Gustav Klimt’s portraits were created outside but with the visible foliage indicating his studio at Feldmühlgasse 11.

102 | Die für die Fotoentwicklung bedeutende Großausstellung *Film und Foto* (1928) wurde vom Deutschen Werkbund organisiert. Diese ca. 1.200 Exponate umfassende Großausstellung zeigte systematisch die neuesten Fototrends des „Neuen Sehens“ und wirkte stilprägend auf die Fotografie der Zeit.

The large-scale exhibition *Film und Foto* (1928), which was highly important for the development of photography, was organized by the German Werkbund. Featuring some 1,200 exhibits, the comprehensive exhibition systematically showed the latest trends of the photographic movement “New Vision” and had a defining impact on photography of the time.

KATALOG ZUR AUSSTELLUNG
CATALOGUE TO ACCOMPANY THE EXHIBITION

MORIZ NÄHR.
Fotograf der Wiener Moderne
Photographer of Viennese Modernism
24.08.–29.10.2018
Leopold Museum, Wien | Vienna

AUSSTELLUNG | EXHIBITION

Museologischer Direktor | Artistic Director: **Hans-Peter Wipplinger**
Kaufmännische Direktorin | Managing Director: **Gabriele Langer**
Kurator | Curator: **Uwe Schögl**
Projektkoordination | Coordination: **Esther Hatzigmoser, Barbara Halbmayr**
Kuratorische Assistenz | Curatorial Assistant: **Aline Marion Steinwender**
Registratur | Registrars: **Nicola Mayr, Johannes Semotan, Anita Halbartschlager**
Restaurierung | Restoration: **Stephanie Strachwitz, Sandra Maria Dzialek, Monika Sadek-Rosshap, Violetta Miller**
Museologie | Museology: **Heike Eipeldauer, Verena Gamper, Ivan Ristić, Margarita Thurn, Dominik Papst**
Bildrechte | Image Rights: **Daniela Kumhala, Lena Scholz**
Provenienzforschung | Provenance Research: **Alfred Fehringer**
Presse & Öffentlichkeitsarbeit | Press and Public Relations: **Klaus Pokorny, Veronika Werkner**
Marketing und Kommunikation | Marketing and Communications: **Tina Zelenka, Julia Kemetner, Christine Kociu, Regina Beran-Prem, Anna Wagner**
Event Management: **Stefanie Göllner, Anna Suetta**
Circle of Patrons: **Karin Kirste**
Kunstvermittlung | Art Education: **Anita Götz-Winkler**
Grafik | Graphic Design: **Nina Haider, Alexandra Ludwig**
Ticketing, Shop Management: **Elisabeth Alhmid, Ulrike Köberl, Esther Moldovan**
Facility Management: **Michael Terler, Johannes Becker, Christian Dworzack, Wolfgang Benes, Rainer Petrat**
IT und Medientechnik | IT and Media Engineering: **Marcus Edlmayer, Leonhard Gareiss**
Office: **Doris Molitor, Anna Luksic**
Rechnungswesen | Accounting: **Katrin Schneider**

KATALOG | CATALOGUE

Herausgeber | Editors: **Uwe Schögl, Hans-Peter Wipplinger**
AutorInnen | Authors: **Uwe Schögl, Markus Kristan, Elisabeth Dutz, Hans-Peter Wipplinger**
Redaktion | Coordinating Editor: **Lena Scholz**
Bildredaktion | Picture Editor: **Daniela Kumhala**
Grafische Gestaltung | Graphic Design: **Nina Haider**
Lektorat (deutsch) | Copy Editing (German): **Rainer Just**
Englische Übersetzung | English Translations: **Agnes Vukovich**
Gesamtherstellung und Lithografie | Printing, Binding and Lithography: **Grasl Druck & Neue Medien GmbH**
Papier | Paper: **Arctic Volume white, 150 g**

1. Auflage | First Edition

© **2018 Leopold Museum-Privatstiftung, Wien | Vienna,**
Autorinnen und Autoren | Authors

Das Leopold Museum dankt den Eigentümerinnen und Eigentümern der Kunstwerke und des Reproduktionsmaterials sowie den Inhaberinnen und Inhabern der Urheber- und Werknutzungsrechte für die Zustimmung zur Vervielfältigung, Veröffentlichung und Verwertung im Rahmen dieses Kataloges. Alle Rechte, auch das des auszugsweisen Abdruckes und das der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikrovervielfältigungen, Übersetzungen sowie die Einspeicherung in und die Verarbeitung durch elektronische Systeme.

The Leopold Museum wishes to thank all owners of artworks and reproduction materials as well as all holders of proprietary rights and copyrights for their consent to the use and reproduction of said materials in this catalogue. All rights reserved, including the reproduction of excerpts and individual pictures. This work, including all its parts, is protected by copyright. Any unauthorized use of copyrighted material is forbidden, in particular reproducing, microfilming, translating, storing in electronic media and processing in electronic form.

Gedruckt in Österreich | Printed in Austria
ISBN 978-3-9504592-0-3

Förderer | Benefactor

 **Bundeskanzleramt**

Partner des | Partners of the Leopold Museum