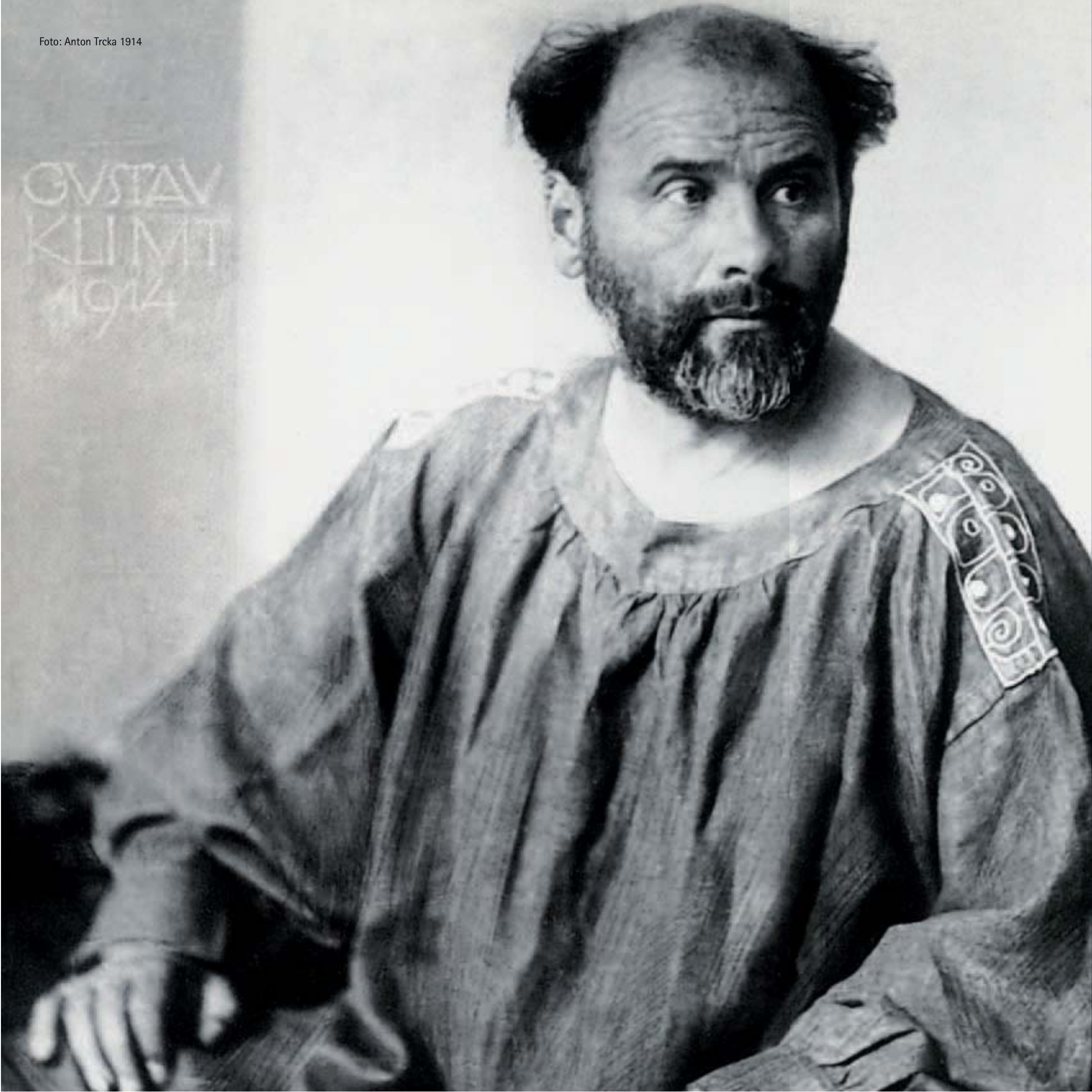


GV-TAV
KLIMAT

DRAWINGS | ZEICHNUNGEN

GVSTAV
KLIMT
1914



CONTENTS | INHALT

RECLINING GIRL, PROPPING HERSELF UP; ARM STUDIES	1
NIKE	2
FLOATING NUDE WITH OUTSTRETCHED ARMS	3
HYGIEIA	4
PROFILE OF A GIRL WITH FULL HAIR, FACING LEFT	5
WOMAN IN AN ARMCHAIR, VIEWED FROM THE FRONT	6
ADELE BLOCH-BAUER	7
VERITAS	8
SEATED OLD WOMAN IN PROFILE, FACING LEFT	9
WOMAN IN PROFILE, FACING LEFT	10
SEATED WOMAN IN AN ARMCHAIR, FACING LEFT	11
MARGARET STONBOROUGH-WITTGENSTEIN	12
FEMALE SEMI-NUDE LYING ON STOMACH, FACING RIGHT	13
TWO RECLINING FEMALE NUDES, FACING RIGHT	14
RECLINING GIRLFRIENDS, FACING RIGHT	15
TWO RECLINING NUDES, VIEWED FROM THE BACK	16
RECLINING WOMAN WITH RAISED DRESS	17
RECLINING FEMALE NUDE	18
SEATED NUDE FACING RIGHT, HER FACE COVERED	19
SEATED SEMI-NUDE WITH LEGS FACING LEFT	20
SEATED NUDE SEEN FROM THE FRONT	21
BUST PORTRAIT, LEFT HAND RESTING ON HER CHEEK	22
RECLINING SEMI-NUDE	23
TWO SEATED NUDES, BACK VIEW	24
AMALIE ZUCKERKANDL	25
RECLINING NUDE, FACING RIGHT	26
CURLED UP SEMI-NUDE	27
TRUDL FLÖGE	28
BUST PORTRAIT, VIEWED FROM THE FRONT	29
EVE	30
SEATED FIGURE, VIEWED FROM THE FRONT	31
ADAM	32

KLEINES AUFGESTÜTZT LIEGENDES MÄDCHEN, ARMSTUDIEN	1
NIKE	2
SCHWEBENDER AKT MIT AUSGEBREITETEN ARMEN	3
HYGIEIA	4
MÄDCHEN MIT VOLLEM HAAR IM PROFIL NACH LINKS	5
IM LEHNSTUHL SITZENDE, VON VORNE GESEHEN	6
ADELE BLOCH-BAUER	7
VERITAS	8
SITZENDE ALTE FRAU IM PROFIL NACH LINKS _w	9
BRUSTBILD EINER FRAU IM PROFIL NACH LINKS	10
SITZENDE IM LEHNSSEL NACH LINKS	11
MARGARETHE STONBOROUGH-WITTGENSTEIN	12
AUF DEM BAUCH LIEGENDER HALBAKT NACH RECHTS	13
ZWEI LIEGENDE FRAUENAKTE NACH RECHTS	14
FREUNDINNEN NACH RECHTS LIEGEND	15
ZWEI LIEGENDE RÜCKENAKTE	16
AUFGESTÜTZT LIEGENDE MIT HOCHGERAFFTEM KLEID	17
WEIBLICHER AKT, AUFGESTÜTZT LIEGEND	18
NACH RECHTS SITZENDER AKT MIT VERDECKTEM GESICHT	19
MIT GESTRECKTEN BEINEN NACH LINKS SITZENDER HALBAKT	20
SITZENDER AKT VON VORNE	21
BRUSTBILD, DIE LINKE HAND AN DER WANGE	22
LIEGENDER HALBAKT	23
ZWEI SITZENDE RÜCKENAKTE NACH LINKS	24
AMALIE ZUCKERKANDL	25
LIEGENDER AKT NACH RECHTS	26
ZUSAMMENGEKAUERTER HALBAKT	27
TRUDL FLÖGE	28
BRUSTBILD VON VORNE	29
EVA	30
SITZEND VON VORNE	31
ADAM	32

PREFACE | VORWORT

As early as 1922 Gustav Glück, Director of the Kunsthistorisches Museum in Vienna, wrote that drawing was arguably Gustav Klimt's most important achievement.

Klimt's first published drawings are to be found in *Allegorien, Neue Folge*, which Martin Gerlach started issuing in 1895 (*Love* 1895, *Junius* 1896, *Sculpture* 1896 and *Tragedy* 1897). These drawings still reflect the atmospheric effects of nineteenth-century Austrian art. As of January 1898, *Ver Sacrum*, the journal of the recently founded Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Wiener Secession), provided Klimt with another key forum for the publication of his important drawings. One issue of *Ver Sacrum* was even temporarily confiscated by the Austrian authorities owing to the alleged obscenity of a drawing for *Medicine*.

Klimt regarded his drawings as artworks in their own right and he frequently exhibited them. In 1902 Berta Zuckermandl accompanied Auguste Rodin to Vienna and introduced him to Klimt. Rodin was impressed by Klimt's drawings. 'These brilliant drawings make me think of a statement from Baudelaire: "Le dessin de création est le privilège du génie"'¹ Klimt's erotic drawings probably first reached a slightly wider public in 1907 when a luxury edition of Franz Blei's rendition of the *Die Hetärengespräche des Lukian* (Lucian's *Dialogues of the Courtesans*) was published with fifteen of Klimt's drawings.

Indeed, as he moved away from illusionism to focus entirely on the impact of line, Klimt's revolutionary spirit truly emerged in his drawings. With the rapid movements of his pencil he could give full rein to his creative energies. In drawing he was at liberty to address taboo subjects like sexual intercourse, lesbian love and masturbation with a hitherto unknown openness. These subjects would never have featured in his painted oeuvre. He focused his attentions on the female sex. In his nudes, metaphors for being lost in thought, reverie,

Our special thanks go to Marian Bisanz-Prakken, curator at the Albertina in Vienna, who since 1991 has been researching and compiling the supplement to the catalogue raisonné of Gustav Klimt's drawings. In this she follows on from Alice Strobl, for whom she was the assistant since 1975. She is a profound authority on Gustav Klimt and his times and the internationally acclaimed expert on his drawings. All of the texts in this catalogue were written by her in the course of the last eight years. We would like to thank her for the friendly, dedicated and helpful support of this publication.

Eberhard Kohlbacher and Alois M. Wienerroither

'An artist of unbelievable perfection, a human being of rare profundity, his works are sacred.'

Egon Schiele about Gustav Klimt

abandonment, ecstasy, floating, sleeping and dreaming find some of their most beautiful expressions. Oozing sensuality, relishing their feminine charms, the figures often convey the sense that they are being swept along by some invisible force. Klimt, it would seem, wanted to find a visible equivalent for the very essence of sensuality. His female nudes did not meet the ideals of beauty at the time. Influenced by George Minne and Jan Toorop they embodied an androgynous, boyish type that would not become fashionable until the 1920s, yet emerged earlier in the works of Schiele and Kokoschka.

In Vienna's conservative media, Klimt was accused of 'degeneration' and 'pornography', with the influential art critic for the *Neue Freie Presse*, Adalbert F. Seligmann leading the way. It was a reflection of the presiding social morality of the day. Later on, Stefan Zweig described in his book *Die Welt von gestern*: '... But we grew up in this sticky, perfumed, sultry, unhealthy atmosphere. This dishonest and unpsychological morality of secrecy and hiding hung over us like a nightmare.'² The "secret" of *fin-de-siècle* art is the taboo sexuality of its society; Gert Mattenklot stated, and concluded that the power of taboos can be broken by depicting them in art.³ When considered in the light of Viennese society's refusal to face such realities, Klimt's draughtsmanship can be interpreted as a socio-political statement.

In his work as a draughtsman, Gustav Klimt is the true revolutionary of his day and was vital in paving the way towards Austrian Expressionism and the work of its most important protagonists Egon Schiele and Oskar Kokoschka.

On a study for the painting *Nuda Veritas* Klimt noted:
WAHRHEIT IST FEUER UND WAHRHEIT REDEN HEISST LEUCHTEN UND BRENNEN⁴
(TRUTH IS FIRE AND TO SPEAK THE TRUTH MEANS TO SHINE AND TO BURN)

1 Christian M. Nebehay (ed.), *Gustav Klimt: Dokumentation* (Vienna: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, 1969), p. 302.

2 Stefan Zweig, *The World of Yesterday: An Autobiography* (University of Nebraska Press, 1964), 71.

3 Stefan Kutzenberger, 'Die Wollust der Prügel', in Tobias G. Natter, Franz Smola, Peter Weinhäupl (eds.), *Klimt persönlich: Bilder – Briefe – Einblicke* (Vienna: Verlag Christian Brandstätter, 2012), p. 144ff, exh. cat. Leopold Museum, Vienna, 2012.

4 See fig. of the book illustration *Nuda Veritas*, *Ver Sacrum*, 1. Jahrgang 1898, Heft 3, p. 12.

Schon 1922 schrieb Gustav Glück, Direktor des Kunsthistorischen Museums in Wien, dass die Zeichnung die vielleicht bedeutendste künstlerische Leistung Gustav Klimts darstellt.

Die ersten publizierten Zeichnungen finden sich in der von Martin Gerlach ab 1895 herausgegebenen Serie 'Allegorien, Neue Folge' (Liebe 1895, Junius 1896, Skulptur 1896 und Tragödie 1897). Diese Zeichnungen können noch Klimts „Stimmungskunst“ zugerechnet werden. Ab Jänner 1898 war ‚Ver Sacrum‘, die Zeitschrift der neugegründeten Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Wiener Secession), das neue Medium, in dem Klimt ein weiteres wichtiges Forum für die Publikation seiner bedeutenden Grafiken und Zeichnungen fand. Eine Ausgabe von ‚Ver Sacrum‘ wurde von den österreichischen Behörden wegen der Obszönität einer Zeichnung für die ‚Medicin‘ vorübergehend konfisziert.

Klimt sah seine Zeichnungen als autonome Kunstwerke, die er auch immer wieder ausstellte. Berta Zuckermandl kam 1902 mit Auguste Rodin nach Wien und machte ihn mit Klimt bekannt. Rodin zeigte sich beeindruckt: „Diese meisterhaften Zeichnungen rufen mir einen Ausspruch Baudelaires in Erinnerung: 'Le dessin de création est le privilège du génie.'“¹ Einer gewissen Öffentlichkeit waren erotische Zeichnungen Klimts wahrscheinlich erstmals 1907 durch die Publikation einer mit 15 seiner Zeichnungen illustrierten Prachtausgabe ‚Die Hetärengespräche des Lukian‘ durch Franz Blei zugänglich.

Besonders in der Zeichnung, in der er sich vom Illusionismus trennt und ganz der Wirkung der Linie zuwendet, offenbart sich der revolutionäre Geist Klimts. Durch den sich schnell bewegenden Bleistift erlaubt er seiner kreativen Energie ungebremst zu fließen. In der Zeichnung nimmt er sich die Freiheit, tabuisierte Themen wie z.B. den Liebesakt, die lesbische Liebe und die Masturbation in einer bisher ungekannten Offenheit darzustellen. In das gemalte Œuvre fanden diese Themen niemals Eingang.

In erster Linie ist es das weibliche Wesen, das seine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. In den Aktdarstellungen findet die Metapher der Selbstversunkenheit,

des Entrückt seins, der Hingabe, der Ekstase, des Schwebens, des Schlafens und Träumens seinen schönsten Ausdruck. Durchdrungen von starker Sinnlichkeit, sich selbst genießend, präsentieren sich die Dargestellten oft mit einem Gefühl des von unsichtbaren Kräften gelenkten Dahintreibens. Klimt, so scheint es, will das Wesen der Sinnlichkeit sichtbar machen. In den weiblichen Akten folgte er nicht dem Schönheitsideal seiner Zeit. Beeinflusst von George Minne und Jan Toorop verkörpert er einen androgynen burschikosen Typ, der erst in den 1920er Jahren modern werden sollte, aber schon früh von Schiele und Kokoschka übernommen wurde.

Von der konservativen Presse Wiens, allen voran vom einflussreichen Kunstkritiker der Neuen Freien Presse, Adalbert F. Seligmann, wurde Klimt der „Entartung“ und der „Pornographie“ bezichtigt. Dies kann als bezeichnend für die vorherrschende gesellschaftliche Moral gesehen werden. Stephan Zweig beschrieb später in seinem Buch ‚Die Welt von gestern‘: „... aber in dieser ungesund stickigen, mit parfümierter Schwüle durchsättigten Luft sind wir aufgewachsen. Diese unehrliche und unpsychologische Moral des Verschweigens und Versteckens war es, die wie ein Alp auf unserer Jugend gelastet hat“² „Das „Geheimnis“ der Kunst der Jahrhundertwende ist die tabuisierte Sexualität ihrer Gesellschaft“, meint Gert Mattenklot und schließt daraus, dass in der künstlerischen Darstellung von Tabus, deren Macht gebrochen werden kann.³ In der Realitätsverweigerung der Wiener Gesellschaft gegenüber diesen Themen kann man Klimts Zeichenkunst durchaus als gesellschaftspolitisches Statement lesen.

Als Zeichner ist Gustav Klimt der eigentliche Revolutionär seiner Zeit und wird damit zum bedeutenden Wegbereiter für den österreichischen Expressionismus, deren wichtigste Protagonisten Egon Schiele und Oskar Kokoschka sind.

Auf einer Studie zum Gemälde ‚Nuda Veritas‘ vermerkt er:

WAHRHEIT IST FEUER UND WAHRHEIT REDEN HEISST LEUCHTEN UND BRENNEN⁴

Besonderer Dank gilt Marian Bisanz-Prakken, Kuratorin der Albertina Wien und seit 1991 mit der wissenschaftlichen Bearbeitung und Erstellung des Ergänzungsbandes zum Werkverzeichnis der Zeichnungen von Gustav Klimt befasst. Sie folgt damit Alice Strobl, deren Assistentin sie seit 1975 war. Als profunde Kennerin des Werkes von Gustav Klimt und seiner Zeit ist sie die international anerkannte Expertin für Zeichnungen von Gustav Klimt. Sämtliche in dieser Publikation enthaltenen Texte stammen von ihr und wurden im Laufe der letzten acht Jahre verfasst. Wir bedanken uns herzlich für die freundliche, passionierte und hilfsbereite Unterstützung dieser Publikation.

Eberhard Kohlbacher und Alois M. Wienerroither

„Ein Künstler von unglaublicher Vollendung, ein Mensch von seltener Tiefe, sein Werk ein Heiligtum.“

Egon Schiele über Gustav Klimt

1 Christian M. Nebehay (Hg.): Gustav Klimt Dokumentation. Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, Wien, 1969, S. 302.

2 Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, Bermann-Fischer Verlag AB, Stockholm, 1942.

3 Stefan Kutzenberger. Die Wollust der Prügel, in: Tobias G. Natter, Franz Smola, Peter Weinhäupl (Hg.): Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke, Wien, Verlag Christian Brandstätter, S.144ff, Ausst.kat. Leopold Museum, Wien, 2012.

4 vgl. Abb. der Buchillustration ‚Nuda Veritas‘, in: Ver Sacrum, 1. Jahrgang 1898, Heft 3, S. 12.



1

RECLINING GIRL, PROPPING HERSELF UP; ARM STUDIES, 1884/85
KLEINES AUFGESTÜTZT LIEGENDES MÄDCHEN, ARMSTUDIEN, 1884/85

Black crayon and pencil on paper, 314 x 451 mm
Schwarze Kreide und Bleistift auf Papier, 314 x 451 mm

Verso (inscribed): Von Gustav Klimt gezeichnet (um 1889) Georg Klimt (drawn by Gustav Klimt [c. 1889] Georg Klimt)
Provenance: Dr. Rudolf Leopold, Vienna
Strobl, cat. rais. no. 3240a

The 32 drawings by Gustav Klimt in this catalogue are from different stages in his development as an artist and range from his early career to the last year of his life. As far as can be ascertained, this first drawing is not directly linked with a particular painting but corresponds in style with Klimt's 1884/85 studies for his ceiling decorations in Fiume and Karlsbad. Drawing a naked little girl was a rarity for the young artist; in the early 1880s he almost exclusively drew baby boys as studies for the many putti, genii and amorette in his allegories. The infant girl props herself up and gazes at the beholder with wide-open eyes. Her two arms – the right is only suggested – also feature in detail studies. Klimt has rendered the anatomy of the complex twisted pose in succinct outlines and he has modelled the body with soft hatching, which he smudged in places. He has tenderly defined the delicate physiognomy and the child's fine, shining hair. As Alice Strobl correctly noted, the psychological qualities of this drawing distinguish it from the artist's studies of children dating from around 1881/82.

Die insgesamt 32 Zeichnungen von Gustav Klimt in diesem Katalog stammen aus verschiedenen

Phasen seiner Entwicklung, von der Frühzeit bis zu seinem letzten Lebensjahr. Das erste Blatt hängt, soweit feststellbar, mit keinem Gemälde zusammen, aber stimmt stilistisch mit den Studien überein, die Klimt 1884/85 für die Malereien in Fiume und Karlsbad geschaffen hat. Für den jungen Künstler stellte die Wiedergabe eines kleinen nackten Mädchens eine Rarität dar; in den frühen 1880er Jahren zeichnete er praktisch nur kleine Buben im zarten Babyalter, die den zahlreichen Putten, Genien und Amoretten seiner Allegorien als Ausgangspunkt dienten. Das sich leicht aufstützende Mädchen im Kleinkindalter richtet ihre weit offenen Augen unmittelbar auf den Betrachter; die beiden Ärmchen – das rechte blieb unausgeführt – wurden in Detailstudien festgehalten. Mit prägnanten Umrisslinien erfasste Klimt die Anatomie des kompliziert gedrehten Kinderkörpers, den er mit weichen, teilweise gewischten Schraffen modellierte. Behutsam definierte er die zarte Physiognomie und die feinen, glänzenden Haare des Kindes. Wie Alice Strobl zu Recht bemerkt, unterscheidet sich diese Zeichnung auf Grund ihrer psychologischen Qualitäten deutlich von den um 1881/82 gezeichneten Kinderstudien des Künstlers.









2

NIKE (STANDING FEMALE NUDE WITH ONE ARM RAISED), c. 1898
NIKE (STEHENDER WEIBLICHER AKT MIT ERHOBENEM ARM), um 1898

Pencil on paper, 458 x 305 mm
Bleistift auf Papier, 458 x 305 mm

Study for *Pallas Athene*, 1898

Provenance: estate of Fay Shwayder, Denver / Colorado

This drawing will be included in the supplement to the Klimt catalogue raisonné by Marian Bisanz-Prakken / Albertina, Vienna.

In November 1898, Klimt's painting *Pallas Athene* was presented for the first time in the new Secession building. His modern interpretation of the goddess, dubbed the 'Secession's demoness' by Hevesi, shocked the public. Depicted as a half-length portrayal with a hypnotic stare, the goddess holds in her right hand a provocatively red-haired and naked triumphant figure instead of the traditional clothed Nike. Shortly afterwards Klimt completed another of his programmatic paintings: *Nuda Veritas* (1899) in which the red-haired miniature figure in *Pallas Athene* emerged as a life-sized person standing for truth in art. Both female figures are early examples of the modern, slim and stylized physical ideal which was to shape Klimt's allegories in the following years.

This study is related to the drawings in which, according to Alice Strobl, Klimt was preparing the triumphant figure for *Pallas Athene*. In the painting, however, the figure bearing a small light stretches her arms out sideways while in the studies the arms of the frontal model are poised at right angles. In this drawing the left arm is also poised as if holding something – and Klimt has emphasized the tensed muscles of the upper arm – whereas the right arm seems to rest on an invisible object. The curved outlines of this pronounced frontal figure, viewed slightly from below, anticipate the Gorgons in the Beethoven Frieze (1901–02) and the studies for *Veritas* in the Faculty Painting *Jurisprudence* (1903–07).

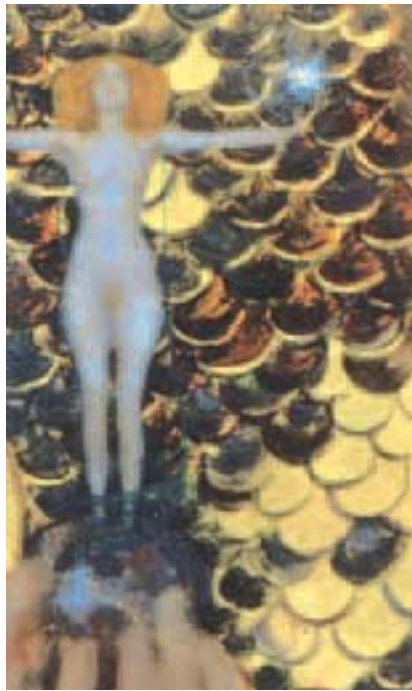


Pallas Athene, 1898, oil on canvas, Wien Museum, Vienna

Im November 1898 wurde Klimts Gemälde ‚Pallas Athene‘ im neu errichteten Secessionsgebäude erstmals präsentiert. Das Publikum war von der modernen Interpretation der Göttin, die von Hevesi als „Dämonin der Secession“ bezeichnet wurde, schockiert: Die als Brustbild dargestellte Göttin mit dem hypnotisierend starrenden Blick hielt anstelle der traditionellen, bekleideten Nike-Figur eine provozierend rothaarige, nackte Triumphgestalt auf ihrer rechten Hand. Kurz darauf vollendete Klimt sein gleichfalls programmatisches Gemälde ‚Nuda Veritas‘ (1899),



in dem die rothaarige Miniaturgestalt in ‚Pallas Athene‘ – zu voller Lebensgröße ausgewachsen – für die Wahrheit der Kunst eintrat. Beide Frauengestalten sind frühe Vertreterinnen des modernen, schlank stilisierten Körperideals, das Klimts Allegorien der darauf folgenden Jahre entscheidend prägen sollte. Die hier gezeigte Studie hängt offensichtlich mit jenen Zeichnungen zusammen, in denen Klimt – Alice Strobl zufolge – die Triumphfigur für ‚Pallas Athene‘ vorbereitet hat. Im Gemälde zeigt sich die kleine Licht tragende Gestalt allerdings mit seitwärts ausgestreckten Armen; in den Studien sind die Arme des frontal stehenden Modells rechtwinklig abgebogen. Auch in der hier präsentierten Zeichnung weist der linke Arm eine tragende Funktion auf – wobei Klimt die angespannten Muskeln des Oberarms betonte –, während sich der rechte auf einem unsichtbaren Gegenstand zu stützen scheint. Die schwungvollen Umrisslinien der streng frontalen, etwas von unten gesehenen Gestalt weisen auf die „Gorgonen“ im Beethovenfries (1901–02) sowie auf die Studien für die „Veritas“ im Fakultätsbild ‚Jurisprudenz‘ (1903) voraus.



Pallas Athene (detail)

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, Nachtrag, 1878 – 1918*, vol. IV. (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1989), cf. p. 67f., cat. rais. nos. 3314 and 3314a.







3

FLOATING NUDE WITH OUTSTRETCHED ARMS, 1897-98

SCHWEBENDER AKT MIT AUSGEBREITETEN ARMEN, 1897-98

Black crayon on paper, 454 x 320 mm

Schwarze Kreide auf Papier, 454 x 320 mm

Inscribed (upper right): 1 1/2

Verso: studies of children

Strobl, cat. rais. no. 3366 (recto) and 3370 (verso)

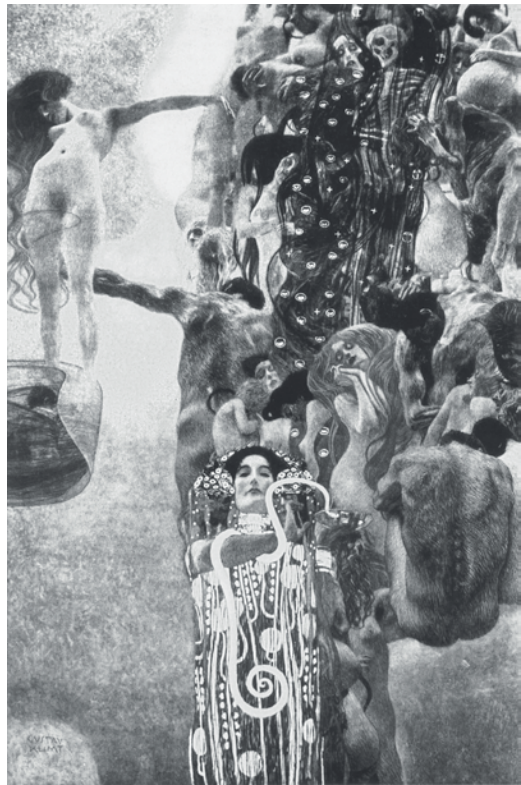
In 1893 Gustav Klimt and Franz Matsch were commissioned to decorate the ceiling of the recently built university with allegorical paintings showing the different academic disciplines. Gustav Klimt created three Faculty Paintings, which were destroyed in 1945 – *Philosophy* (1900–07), *Medicine* (1901–07) and *Jurisprudence* (1903–07) – and he first presented these at the Secession. As many people were offended by the naked figures, the paintings caused a public scandal and were eventually rejected by the patrons.

The female figure floating in space played a key role in the composition. Her left arm connects her with 'suffering humanity' while at the same time she is supported by the outstretched arm of a muscular male nude. Her head lolls to one side in a trance-like state and her lower body thrusts forwards in a sensual pose. At her feet, an infant hovers – a reference to the symbolism of humanity's eternal renewal. Klimt did studies of this female figure over a period of many years. This particular work was one of a group of drawings related to his 1897/98 oil sketch for *Medicine*. It already features the figure floating in space, although as yet there is no sign of the infant. Klimt has rendered the curvaceous figure

in flowing outlines, depicting the model from a low angle. The final studies for this figure, drawn in 1900/01, are characterized by a streamlined stylization. On the reverse, the studies of children also appear to have been drawn in 1897/98.

Gustav Klimt und Franz Matsch wurden 1893 beauftragt, die Decke der Aula der neu errichteten Universität mit allegorischen Gemälden der verschiedenen Wissenschaften zu dekorieren. Gustav Klimt schuf die (1945 zerstörten) Fakultätsbilder ‚Philosophie‘ (1900–07), ‚Medizin‘ (1901–07) und ‚Jurisprudenz‘ (1903–07), die er zunächst in der Secession präsentierte. Auf Grund der für viele Zeitgenossen anstoßgebenden Wiedergabe der nackten Menschen wurden die Werke öffentlich skandalisiert und letztendlich von den Auftraggebern zurückgewiesen.

Eine Schlüsselrolle in der Komposition spielt die im Weltraum schwebende Frauengestalt, die mit ihrem linken Arm mit der „Leidenden Menschheit“ verbunden ist, und die ihrerseits vom ausgestreckten Arm eines muskulösen männlichen Rückenaktes gestützt wird. Ihr Kopf ist wie in Trance zur Seite geneigt und ihr



Faculty Painting Medicine, final version 1907
Oil on canvas, destroyed by fire at Schloss Immendorf 1945



Unterkörper wölbt sich sinnlich vor; der unter ihr schwebende Säugling verweist auf die mit ihr verbundene Symbolik des sich ewig erneuernden Menschengeschlechts. Mit dieser Figur befasste Klimt sich über Jahre hinweg in mehreren Studien. Die vorliegende Arbeit gehört zur Gruppe der Zeichnungen, die im Zusammenhang mit der 1897/98 für ‚Medizin‘ gemalten Ölskizze entstanden. Die im Weltraum Schwebende ist hier bereits vorhanden, allerdings noch ohne den Säugling. Mit fließenden Umrisslinien markierte Klimt die plastischen Rundungen des leicht von unten dargestellten Modells; die letzten, 1900/01 für diese Figur gezeichneten Studien sind durch eine stromlinienförmige Stilisierung gekennzeichnet. Die auf der Rückseite des Blattes gezeichneten Kinderstudien scheinen gleichfalls 1897/98 entstanden zu sein.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, Nachtrag, 1878 – 1918*, vol. IV. (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1989), p. 88, fig. p. 89, cat. rais. nos. 3366 and 3370.







4

HYGIEIA (HYGIEIA, FACING FRONT WITH HANGING ROBE), c. 1900
HYGIEIA (HYGIEIA VON VORNE MIT HERABFALLENDDEM GEWAND),
um 1900

Black crayon on paper, 435 x 292 mm
Schwarze Kreide auf Papier, 435 x 292 mm

Study for the Faculty Painting *Medicine*, 1901-07

Signed (lower right): GUSTAV | KLIMT, lower left: stamp from the B. Moser collection

Provenance: Dr. Heinrich Rieger, Vienna. – B. Moser, Vienna. – Historisches Museum, Vienna (1942). – restituted to the heirs of Dr. Heinrich Rieger (2005).

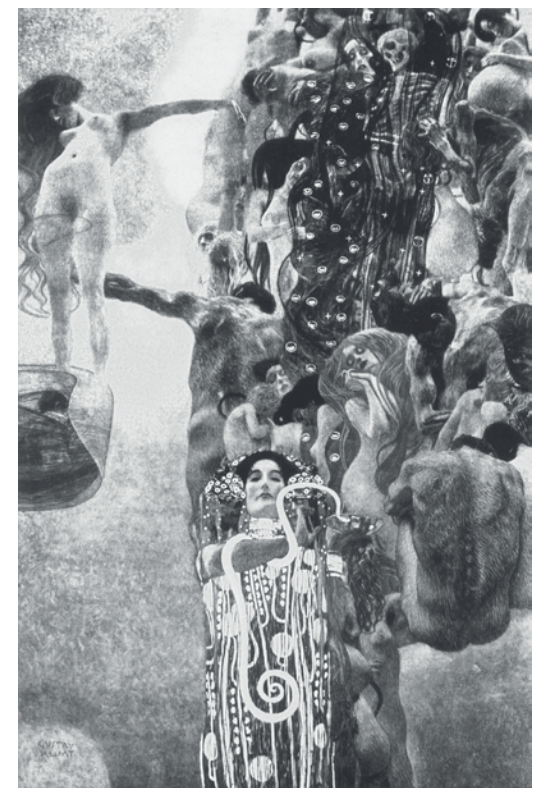
Exhibitions: Historisches Museum, Vienna 1979. – Villa Stuck, Munich. – Neue Galerie, Linz 1984-85. – Kunsthaus, Zurich 1992.

Strobl, cat. rais. no. 605

In 1893 Gustav Klimt and Franz Matsch were given a commission to decorate the ceiling of the recently built university with allegorical paintings showing the different academic disciplines. Gustav Klimt created three Faculty Paintings, which were destroyed in 1945 – *Philosophy* (1900-07), *Medicine* (1901-07) and *Jurisprudence* (1903-07) – and he first presented these at the Secession. As many people were offended by the naked figures, the paintings became a public scandal and were eventually rejected by the patrons.

This work is one of a group of drawings in which Klimt prepared the allegorical figure of Hygieia, who presides in the foreground of *Medicine* with two-thirds of her body visible. With her garments decorated in gold and the gleaming gilt attributes, the snake and the dish, the sacred figure forms a stark contrast to 'suffering humanity'. As this work was to decorate the ceiling, Hygieia is viewed from below and this intensifies the impression of cool detachment. This particular study was for the large drawn design of 1900 for the painting, which was itself first presented in 1901.¹ Klimt subtly defined the folds of the garments, the shaded, mask-like face and especially the outlines of the arms and hands.

He omitted the attributes from the fingers, which are represented in complex positions. In the columnar, rigid pose, the geometric gestures and mysterious, remote expression, Hygieia was



Faculty Painting Medicine, final version 1907
Oil on canvas, destroyed by fire at Schloss Immendorf 1945

fundamentally influenced by the female figures by the Belgian Symbolist Fernand Khnopff, whose works were of great importance to Klimt.



1111

BY STAY
KLIMT



Gustav Klimt und Franz Matsch wurden 1893 beauftragt, die Decke der Aula der neu errichteten Universität mit allegorischen Gemälden der verschiedenen Wissenschaften zu dekorieren. Gustav Klimt schuf die (1945 zerstörten) Fakultätsbilder ‚Philosophie‘ (1900-07), ‚Medizin‘ (1901-07) und ‚Jurisprudenz‘ (1903-07), die er zunächst in der Secession präsentierte. Auf Grund der für viele Zeitgenossen anstoßgebenden Wiedergabe der nackten Menschen wurden die Werke öffentlich skandalisiert und letztendlich von den Auftraggebern zurückgewiesen.



Faculty Painting Medicine (detail)

Diese Arbeit gehört zur Gruppe der Zeichnungen, mit denen Klimt die allegorische Figur „Hygieia“ vorbereitete, die, zu zwei Drittel sichtbar, den Vordergrund der ‚Medizin‘ beherrscht. Die sakrale Gestalt zeichnet sich in ihrem goldgeschmückten Gewand und mit ihren goldglänzenden Attributen, der Schlange und der Schale, in aller Schärfe von der „leidenden Menschheit“ ab. Die Untersicht von „Hygieia“, bedingt durch die Deckendekoration, verstärkt den Eindruck kühler Distanz. Die vorliegende Studie entstand für den 1900 gezeichneten, großen Entwurf für das 1901 erstmals präsentierte Gemälde.¹ Subtil definierte Klimt die Gewandfalten, die Schattierungen des maskenhaften Gesichtes und vor allem die Umrisse der Arme und Hände. Bei der komplexen Stellung der Finger verzichtete er auf die Wiedergabe der Attribute. In der säulenhaften Strenge, der geometrisch betonten Gestik und der mysteriös-verschlossenen Mimik zeigt sich „Hygieia“ wesentlich von den Frauengestalten des belgischen Symbolisten Fernand Khnopff beeinflusst, dessen Werke für Klimt von großer Bedeutung waren.

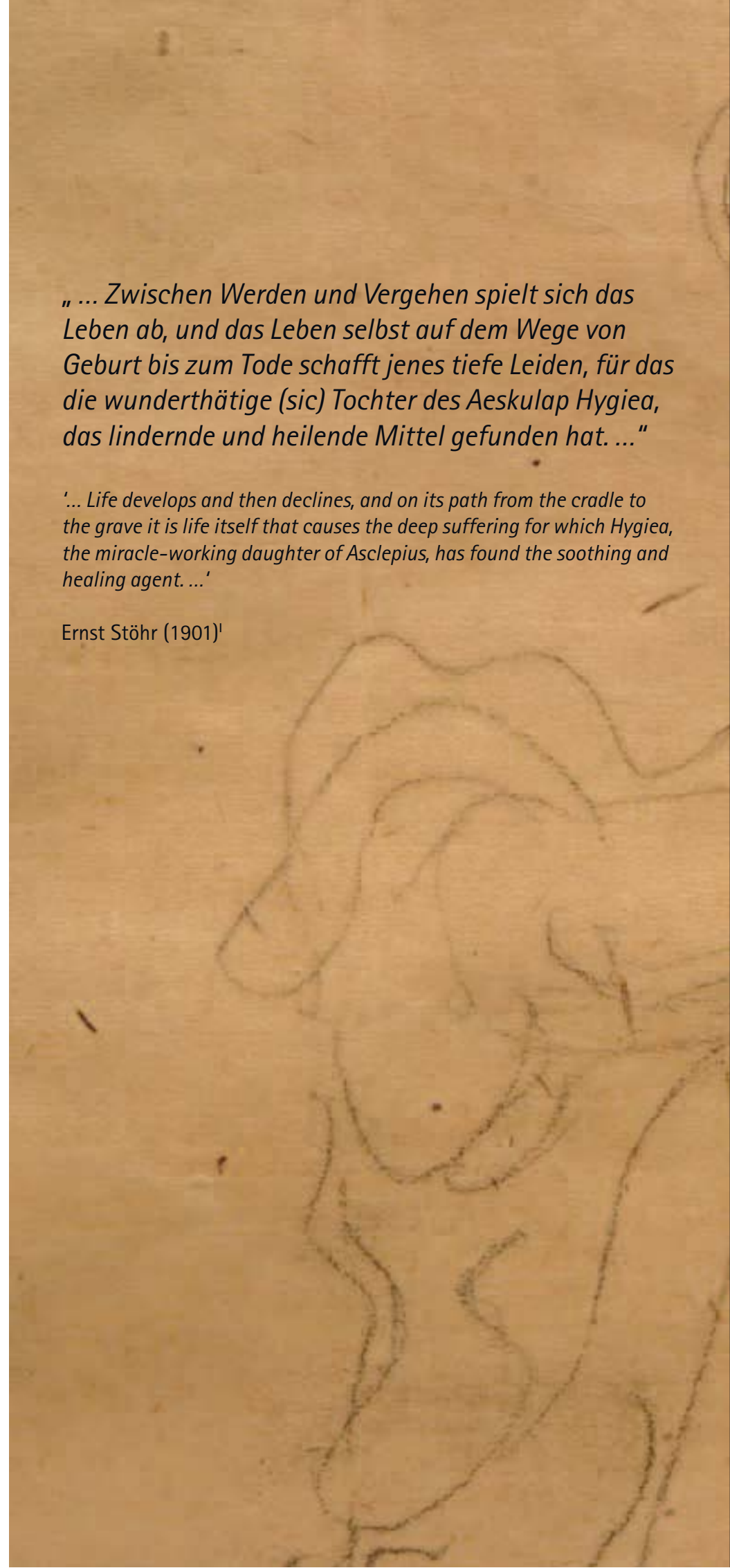
¹ Albertina, Vienna, inv. 29545. – Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1878–1903*, vol. I (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1980), fig. p. 187, cat. rais. no. 605.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1878–1903*, vol. I (Salzburg : Verlag Galerie Welz, 1980), fig. p. 181, cat. rais. no. 558. – Fritz Novotny & Johannes Dobai, *Gustav Klimt* (Salzburg, 1975), p. 318. – Historisches Museum Vienna, *Wiener Stilkunst um 1900: Zeichnungen und Aquarelle im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien* (Vienna, 1979), no. 121. – Neue Galerie, *Gustav Klimt: Zeichnungen aus amerikanischem Privatbesitz ausgewählt von Serge Sabarsky und aus Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien* (Linz, 1984 – 1985), fig. p. 30. – Kunsthaus Zurich, *Gustav Klimt: 1862–1918* (Zurich, 1992), fig. no. Z58.

„ ... Zwischen Werden und Vergehen spielt sich das Leben ab, und das Leben selbst auf dem Wege von Geburt bis zum Tode schafft jenes tiefe Leiden, für das die wunderthätige (sic) Tochter des Aeskulap Hygieia, das lindernde und heilende Mittel gefunden hat. ...“

‘... Life develops and then declines, and on its path from the cradle to the grave it is life itself that causes the deep suffering for which Hygieia, the miracle-working daughter of Asclepius, has found the soothing and healing agent. ...’

Ernst Stöhr (1901)¹







5

PROFILE OF A GIRL WITH FULL HAIR, FACING LEFT, c. 1902/03
MÄDCHEN MIT VOLLEM HAAR IM PROFIL NACH LINKS, um 1902/03

Pencil on paper, 446 x 312 mm
Bleistift auf Papier, 446 x 312 mm

Signed on the lower left (probably by someone else): GUSTAV | KLIMT
Provenance: estate of Fay Shwayder, Denver / Colorado
Strobl, cat. rais. no. 429

Towards the end of 1898, Klimt drew the allegory *Thaleia and Melpomene* (the muses of comedy and tragedy). In contrast to his drawn allegories *Junius* (1895), *Sculpture* (1896) and *Tragedy* (1897), this was never published (Strobl, cat. rais. no. 441). In this horizontal depiction the profile of Melpomene surrounded by long hair stares ahead morosely, placed in close proximity to the laughing face of Thaleia.

The drawing shown here was previously known only from a reproduction in *Ver Sacrum* (1903). Alice Strobl saw it as one of a small group of subtle studies of female half-length portraits that seem to be linked with the figure of Melpomene (Strobl, cat. rais. nos. 428–440). This drawing shows the precise profile characteristic for this figure, framed by a shock of long hair. The basic garment that hangs in a cascade of parallel folds gives the upper body the monumental character of a column. In contrast to the allegory *Melpomene*, who stares her fate straight in the eye, in this work the eyes are cast down, a touch that Klimt often adopted. This facial expression was inspired by the Dutch Symbolist Jan Toorop and makes the profile appear like a metaphor for meditation. The succinct linearity, largely pared down to just the outline, and the pronounced structuring of the picture's planes would seem to suggest that the drawing was created slightly later (1902–03) than the more softly nuanced drawings in this group.¹

Gegen Ende 1898 zeichnete Klimt die Allegorie ‚Thaleia und Melpomene‘ (die Musen der Komödie und der Tragödie), die – im Gegensatz zu den gezeichneten Allegorien ‚Junius‘ (1895), ‚Sculptur‘ (1896) und ‚Tragödie‘ (1897) – nicht zur Veröffentlichung gelangte (Strobl WWZ Nr. 441). In dieser horizontalen Darstellung starrt das von langen Haaren umrahmte



Thaleia and Melpomene, 1898
pencil on paper Albertina, Vienna

Profilantlitz der Melpomene – eng neben dem lachenden Gesicht der Thaleia – finster vor sich hin. Die vorliegende Arbeit war bisher nur als Reproduktion in ‚Ver Sacrum‘ (1903) bekannt und wurde von Alice Strobl der kleinen Gruppe von subtilen Studien weiblicher Brustbildnisse zugeordnet, die mit der Figur der Melpomene verwandt erscheinen (Strobl, WWZ Nr. 428–440). Unsere Zeichnung zeigt das für diese Figuren charakteristische, scharf umrissene Profil-Gesicht, das von langen Haaren umwallt wird. Das in parallelen Falten herunterfallende, schlichte Gewand verleiht dem Oberkörper den monumentalen Charakter einer Säule. Anders als bei ‚Melpomene‘, der anfangs erwähnten Allegorie, die ihrem Schicksal offenen Auges entgegenblickt, zeigt sich hier die von Klimt häufig verwendete Formel des niedergeschlagenen Augenlids. Dieser Gesichtsausdruck wurde vor allem vom niederländischen Symbolisten Jan Toorop inspiriert und lässt die Profilgestalt wie eine Metapher der Meditation erscheinen. Die schlichte, weitgehend auf den Umriss reduzierte Linearität und die ausgeprägte Gliederung der Bildfelder lassen die Vermutung zu, dass diese Zeichnung etwas später (1902–03) entstanden sein könnte als die eher weich nuancierten Blätter der Gruppe.¹

¹ Marian Bisanz-Prakken thinks that the same applies to the drawing Strobl, cat. rais. no. 428, also illustrated in *Ver Sacrum* in 1903.



GUSTAV
KLIMT







6

WOMAN IN AN ARMCHAIR, VIEWED FROM THE FRONT, c. 1903
IM LEHNSTUHL SITZENDE, VON VORNE GESEHEN, um 1903

Pencil on paper, 442–450 x 316–320 mm
Bleistift auf Papier, 442–450 x 316–320 mm

This drawing will be included in the supplement to the Klimt catalogue raisonné by Marian Bisanz-Prakken / Albertina, Vienna.

Immediately after his work on the Beethoven Frieze (1902), which marked a turning point in his art, Klimt showed a pronounced interest in formal experiments in his drawings. When seen from an abstract point of view, this seated model, who leans forwards, appears as a two-dimensional complex of different, subtly delineated forms that overlap in carefully considered ways. The angular arms and shoulders, the flowing drapery, the geometrically stylized segments of the face and hair and the heavy forms of the armchair all stand out distinctly. It is in this tension between space and surface that the artist has added a special touch by playing with the perspective – for example, in the area of the head and shoulders. The linear rhythms of the garments' soft folds hide the body's volumes and the position of the crossed legs – these can only be read from the rendering of the feet. In contrast, the lower part of the right arm, upon which the model rests her face, half concealing her mouth, appears comparatively three-dimensional. The extremely brief strokes capturing the nose and eyes give the sitter a sly, demonic gaze that recalls the expressions of the goddesses of destiny in *Jurisprudence* (1903–07). The model and clothing have certain similarities with the studies for the portrait of Adele Bloch-Bauer dating from 1903–04. However, the majestic bearing and boldly accentuated sensual mouth in these portrait studies have a very different character. This work is therefore to be regarded as a remarkable addition to the small group of independent figure studies, which the artist drew between 1902 and 1904.¹

Unmittelbar nach seiner einschneidenden Arbeit am Beethovenfries (1902) zeigt Klimt in seinen Zeichnungen ein ausgeprägtes Interesse für formale Experimente. So präsentiert sich das frontal vorgebeugt sitzende Modell dieser Studie abstrakt gesehen als ein zweidimensional angelegter Komplex von unterschiedlichen, subtil umrissenen Formen, die einander wohlüberlegt überschneiden. Die abgewinkelten Arm- und Schulterteile, die fließenden Gewandfalten, die geometrisch stilisierte Gesichts- und Haarpartie sowie die schweren Formen des Lehnstuhls treten hier prägnant hervor. In diesem Spannungsfeld zwischen Raum und Fläche bildet das Verwirrspiel mit der Perspektive – etwa im Bereich des eingezogenen Kopfes – ein besonderes Merkmal. Die Linienrhythmik der fein gefalteten Bekleidung unterdrückt das Volumen und verrät nichts von der Position der überschlagenen Beine; diese geht nur aus der Stellung der Füße hervor. Vergleichsweise räumlich wirkt der aufgestützte rechte Unterarm, der den Mund des Modells halb verdeckt. Die extrem knappen Striche von Nase und Auge verleihen der Dargestellten einen lauernden, dämonischen Blick, der an den Ausdruck der Schicksalsgöttinnen in ‚Jurisprudenz‘ (1903) erinnert. Modell und Bekleidung zeigen gewisse Ähnlichkeiten mit den 1903–04 entstandenen Studien für das Bildnis Adele Bloch-Bauer. Diese weisen auf Grund des majestätischen Habitus und des jeweils kräftig akzentuierten, sinnlichen Mundes der Dargestellten jedoch einen ganz anderen Charakter auf. Die hier gezeigte Arbeit ist daher als eine bemerkenswerte Ergänzung zur kleinen Gruppe der zwischen 1902 und 1904 entstandenen autonomen Figurenstudien anzusehen.¹

¹ Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1878–1903*, vol. I (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1980), 322–25, cat. rais. nos. 1153–71.





7

ADELE BLOCH-BAUER (SEATED, FACING FRONT), 1903/04
ADELE BLOCH-BAUER (SITZEND VON VORNE), 1903/04

Black crayon on paper, 460 x 315 mm
Schwarze Kreide auf Papier, 460 x 315 mm

Study for *Adele Bloch-Bauer I*, 1907
Provenance: Galerie Welz, Salzburg
Strobl, cat. rais. no. 1080

In Gustav Klimt's graphic oeuvre studies for female portrait paintings play a significant role. Artistic apogees in this context are the studies for the Portrait of Adele Bloch-Bauer I, of which this is a striking example.

The portrait was completed in 1907 and, together with *The Kiss* of 1908, is one of the masterpieces of the Golden Style (the most famous period in Klimt's oeuvre, c. 1904-09).

Adele Bauer was born in 1881 in Vienna, daughter of the chairman of the Viennese Banking Association Moriz Bauer, and in 1899 she married the sugar magnate Ferdinand Bloch who was seventeen years her senior. In 1903 he commissioned Gustav Klimt to paint a portrait of his wife – a project that took four years to complete. In the studies created between 1903-04 the fashion-conscious young lady posed for the artist in many different dresses and combinations of garments. The majority of these works are imbued with a lyrical vivacity and sensual aura (the repeated speculations about an intimate relationship between the painter and his model have to date never been corroborated).

This study demonstrates a special aspect of these works: The frontal posture of the upper body, the linearity of the angular arms and shoulders as well as the vertically cropped armchair clearly reflect Klimt's new approach to the principles of monumental art. The work on the Beethoven Frieze (1902) one year before had made a fundamental contribution to this decisive change in his development. In the Bloch-Bauer studies the sensitively drawn lines emphasize the outlines and there is a constant balance between pertinent characterization and strict planarity. An unmistakable touch in these drawings is the boldly accentuated mouth that is stylized into a triangle – a trait that is also evident in the drawing presented here. Together with the forehead that is cropped by the top of the picture, this detail reveals Klimt's characteristic combination of sensual presence and mysterious



Adele Bloch-Bauer I, 1907, oil on canvas
Neue Galerie, New York

detachment. A salient feature of this drawing is the angular design of the slender hands, interlinked in a complex fashion. This was to play a very striking role in the painted portrait – albeit with the arms and hands poised in a different position. Without doubt this nervous and elegant 'gothic' gesture reflected the sensitive disposition of the intellectually inclined lady. Yet at the same time this depiction was presumably a result of the sitter's crippled finger, which according to a later statement by her niece Maria Altmann was something she always sought to conceal (see the pages referred to in *Gustav Klimt und die Frauen* in the literature). Thus the bent pose of the hands becomes a tense element within the overall geometry in both the study and the painting.

Im zeichnerischen Œuvre Gustav Klimts nehmen die Studien für die weiblichen Porträtmalerei einen breiten Raum ein. Einen künstlerischen Höhepunkt in diesem Rahmen bilden die Studien für das Bildnis Adele Bloch-Bauer I, von denen hier ein markantes Beispiel zu sehen ist. Das



1907 vollendete Porträtbild zählt – gemeinsam mit dem 1908 geschaffenen Gemälde ‚Der Kuß‘ – zu den Meistwerken des „Goldenen Stils“ (Klimts berühmteste Schaffensperiode, ca. 1904–1909).

Adele Bauer, 1881 in Wien als Tochter des Generaldirektors des Wiener Bankvereins, Moriz Bauer, geboren, heiratete 1899 den 17 Jahre älteren Zuckerfabrikanten Ferdinand Bloch. Dieser erteilte Gustav Klimt 1903 den Auftrag, das Porträt seiner Frau zu malen, dessen Vollendung sich über vier Jahre hinziehen sollte. In den 1903–1904 entstandenen Studien posiert die modebewusste junge Frau in einer Vielzahl von Kleidern und Gewandkombinationen. Ein Großteil dieser Blätter ist von einer lyrischen Beschwingtheit und einer sinnlichen Ausstrahlung geprägt (die mehrfach angestellten Spekulationen in Bezug auf eine intime Beziehung zwischen dem Maler und seinem Modell konnten bisher nicht bestätigt werden). Die vorliegende Studie beleuchtet einen besonderen Aspekt dieser Arbeiten: Die frontale Stellung des Oberkörpers, die Geradlinigkeit der eckigen Arm- und Schulterpartie sowie der vertikal abgeschnittene Lehnstuhl weisen deutlich auf Klimts neuartige Auseinandersetzung mit den Prinzipien der Monumentalkunst hin. Zu dieser entscheidenden Wende in seiner Entwicklung hatte ein Jahr zuvor die Arbeit am ‚Beethovenfries‘ (1902) wesentlich beigetragen. In den Bloch–Bauer–Studien betonen die sensibel geführten Kreidelinien die Umriss, bei einer ständigen Balance zwischen treffender Charakterisierung und strenger Flächengebundenheit. Die unverwechselbare Note dieser Zeichnungen bildet der kräftig akzentuierte, dreieckig stilisierte Mund, so auch in der hier präsentierten Arbeit. Gemeinsam mit der vom oberen Blattrand überschrittenen Stirnpartie offenbart sich in diesem Detail die für Klimt charakteristische Verbindung von sinnlicher Präsenz und geheimnisvoller Distanz. Ein auffallendes Merkmal dieser Zeichnung ist die eckige Gestaltung der schlanken, kompliziert ineinander verschränkten Hände; dieses Darstellungsprinzip sollte im ausgeführten Gemälde – bei einer geänderten Position der Arme und Hände – eine sehr markante Rolle spielen. Zweifellos entsprach die nervös–elegante, „gotische“ Gestik dem sensiblen Naturell der intellektuell orientierten Frau. Gleichzeitig aber lag dieser spezifischen Gestaltungsweise vermutlich der verkrüppelte Finger zugrunde, den die Porträtierte – einer späteren Aussage ihrer Nichte Maria Altmann zufolge (siehe den Literaturhinweis „Gustav Klimt und die Frauen“) – stets zu kaschieren versuchte. So gelangt die vielfach abgewinkelte Stellung der Hände in beiden Fällen – in der Studie wie im Gemälde – zum spannungsvollen Element der Gesamtgeometrie.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1878–1903*, vol. I (Salzburg : Verlag Galerie Welz, 1980), fig. p. 309, cat. rais. no. 1080. – Tobias G. Natter, Gerbert Frodl (ed.), *Gustav Klimt und die Frauen* (Cologne: DuMont Verlag, 2000), p. 115–118 (Tobias G. Natter on the painting Adele Bloch–Bauer), p. 201–202 (Marian Bisanz–Prakken, „Klimts Studien für die Porträtgemälde“).

„ ... Wenn man feine Damen von heute so dargestellt sieht, denkt man unwillkürlich an die Mosaikporträts Justinians und Theodoras in jener Prachtkapelle zu San Vitale in Ravenna ...“

‘ ... When one sees today's elegant ladies depicted in this way, one is instinctively reminded of the mosaic portraits of Justinian and Theodora in the magnificent chapel of San Vitale in Ravenna ... ‘

L. Hevesi ¹¹





8

VERITAS (STANDING FEMALE NUDE WITH RAISED ARMS), 1903
VERITAS (STEHENDER FRAUENAKT MIT ERHOBENEN ARMEN), 1903

Black crayon on vellum paper, 446 x 311 mm
Schwarze Kreide auf Velinpapier, 446 x 311 mm

Study for the Faculty Painting *Jurisprudence*, 1903-1907

Verso: confirmation by Georg Klimt that the drawing is from the estate of Gustav Klimt

Provenance: Gustav Klimt's estate. – Georg Klimt's estate. – Galerie Welz, Salzburg. – Serge Sabarsky Gallery, New York.

Exhibitions: Galerie Würthle, Gustav Klimt Zeichnungen, Vienna 1978, no. 15. – Pinacoteca Capitolina, Gustav Klimt: 100 disegni, Rome 1983, no. 28. – Palazzo della Permanente, Gustav Klimt: 100 disegni, Milan 1984, Castel Mareccio/Schloß Maretsch, Bolzano/Bozen 1984, no. 28. – Neue Galerie, Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, New York 2008, no. D 39, fig. p. 302. Strobl, cat. rais. no. 924

In this drawing, Klimt captured a naked female figure in a frontal pose with soft flowing lines. It is one of Klimt's preparatory studies for *Veritas* in the Faculty Painting *Jurisprudence* (1903-07). In this painting the allegories of law – *Veritas*, half concealing her nudity, *Justitia* and *Lex* – have been pushed up to the top of the image. By contrast with the three goddesses of destiny and the 'criminal' in the main scene, these female figures seem frozen like small puppets. In this sketch for *Veritas*, Klimt looked back to his studies for the Three Gorgons in the Beethoven Frieze. However, the expressive effect of this classic, balanced study for *Veritas* is just as different from these *femmes fatales* as from her sensual, red-haired predecessor in the programmatic painting *Nuda Veritas* (1899).

In dieser Zeichnung hielt Klimt mit fließend weichen Kreidelinien die Konturen einer nackten

weiblichen Frontalgestalt fest. Das Blatt gehört zu den Studien, mit denen der Künstler die Figur der „*Veritas*“ im Fakultätsbild ‚*Jurisprudenz*‘ (1903-07) vorbereitet hat. Im Gemälde sind die Allegorien der Rechtswissenschaft – die ihre Nacktheit zur Hälfte verdeckende „*Veritas*“ sowie die Gestalten von „*Justitia*“ und „*Lex*“ – knapp an den oberen Bildrand gedrückt. Im Vergleich zu den drei Schicksalsgöttinnen und dem „*Verbrecher*“ der Hauptszene sind diese Frauengestalten zu kleinen Marionetten erstarrt. In der Studie zur „*Veritas*“ greift Klimt stilistisch auf seine Studien für die „*Drei Gorgonen*“ im Beethovenfries zurück. Von diesen „*femmes fatales*“ ist die klassisch ausgewogene Studie zur „*Veritas*“ in ihrem Ausdruck aber ebenso weit entfernt wie von ihrer sinnlichen, rothaarigen Vorgängerin im programmatischen Gemälde ‚*Nuda Veritas*‘ (1899).

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1878-1903*, vol. I (Salzburg : Verlag Galerie Welz, 1980), p. 268, fig. p. 269, cat. rais. no. 924. – Rene Price, *Gustav Klimt: The Ronald Lauder and Serge Sabarsky Collections* (New York: Neue Galerie, 2007), fig. p. 302, no. 44. – Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, *Mujeres: Klimt, 1862-1918*, exh. cat. (Madrid, 2006), p. 96, no. 30.



Faculty Painting Jurisprudence, final version, 1903-1907, oil on canvas, destroyed by fire at Schloss Immendorf, 1945



Faculty Painting Jurisprudence (detail)









9

SEATED OLD WOMAN IN PROFILE, FACING LEFT, c. 1904
SITZENDE ALTE FRAU IM PROFIL NACH LINKS, um 1904

Blue crayon on paper, 548 x 348 mm

Blauer Farbstift auf Papier, 548 x 348 mm

Study for *The Three Ages of Woman*, 1905

Provenance: estate of Fay Shwayder, Denver / Colorado

Exhibition: Christian M. Nebehay, Vienna 1960, fig. no. 46.

Strobl, cat. rais. no. 1332

In Klimt's painting *The Three Ages of Woman* (1905), beside the young woman with her child we see an unsparingly realistic naked figure in profile with her head bowed, presenting an embodiment of old age. Klimt was evidently reviving the motif of the old woman from his 1903 version of the Faculty Painting *Medicine*. Closely related to *The Three Ages of Woman* there is a series of drawings showing seated elderly women, dating from around 1904 and probably depicting the artist's mother (Strobl, cat. rais. nos. 1323–1333) – including the work presented here. What links these studies of a clothed model with the naked figure in the painting is the sense of resignation: in several drawings Klimt emphasized the bowed face propped up by bony hands. It is precisely these elements that emerge strongly in this blue crayon study. The face and hands are captured in bold, stylized lines and stand out from the succinctly outlined empty planes of the body and armchair. The strict profile and the monumental structuring of the planes in the study reflect the artist's new stylistic ideals, which can be traced back to 1902 and the completed Beethoven Frieze. During this phase the monumental figures by Ferdinand Hodler and the gaunt 'gothic' figures by the Belgian sculptor George Minne were crucial for the artist. The influence of the latter can be seen in the way the artist has rendered the elongated, angular hand with accentuated knuckles.

In Klimts Gemälde ‚Die drei Lebensalter‘ (1905) zeigt sich neben der jungen Frau mit ihrem Kind die schonungslos realistische, nackte Profilgestalt mit vorgebeugtem Kopf als Verkörperung des hohen Alters. Offensichtlich griff Klimt hier auf das Motiv der alten Frau zurück, die er in der 1903 gemalten Fassung seines Fakultätsbildes ‚Medizin‘ angebracht hatte. In einem besonderen Zusammenhang mit den ‚Drei Lebensaltern‘ stehen die um 1904 entstandenen Zeichnungen von sitzenden alten Frauen, die zum Großteil aller Wahrscheinlichkeit nach die Mutter des Künstlers wiedergeben (Strobl, WVZ Nr. 1323–1333) – darunter die hier präsentierte Arbeit. Was diese Studien nach dem bekleideten Modell mit der nackten Gestalt im Gemälde verbindet, ist der Ausdruck der Resignation: In mehreren Blättern betont Klimt das vorgebeugte Gesicht, das von den knöchigen Händen gestützt wird. Gerade diese Elemente kommen in der hier gezeigten, in blauem Farbstift ausgeführten Studie besonders zur Geltung. Gesicht und Hände werden von kräftig stilisierenden Linien erfasst und heben sich von den knapp umrissenen, leeren Flächen des Körpers und des Lehnssessels prägnant ab. Die strenge Profilansicht und die monumentale Flächengliederung der Studie entsprechen den neuen Stilidealen des Künstlers, die im 1902 vollendeten Beethovenfries ihren Ausgang nahmen. Von tief greifender



*The Three Ages of Women, 1905, oil on canvas
Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, Rome*



Photograph of Klimt's mother



Bedeutung für Klimt waren in dieser Phase die monumentalen Figurenbilder von Ferdinand Hodler und die hageren, „gotischen“ Gestalten des belgischen Bildhauers George Minne. Der Einfluss des letztgenannten Künstlers zeigt sich vor allem in der hoch gestreckten, eckig gegliederten Hand, in der die Knöchel markant hervortreten.





10

WOMAN IN PROFILE, FACING LEFT, c. 1904/05

BRUSTBILD EINER FRAU IM PROFIL NACH LINKS, um 1904/05

Pencil and red crayon on paper, 552 x 346 mm

Bleistift und roter Farbstift auf Papier, 552 x 346 mm

Estate stamp (lower right)

Provenance: Christian M. Nebehay, Vienna

Exhibitions: The Solomon R. Guggenheim Museum, Gustav Klimt and Egon Schiele, New York 1965, no. 19, illustrated. – Albertina, Gustav Klimt – Egon Schiele. Zum Gedächtnis ihres Todes vor 50 Jahren, Wien 1968, no. 38, illustrated – Mathildenhöhe, 3. Internationale der Zeichnung. Sonderausstellung Gustav Klimt und Henri Matisse, Darmstadt 1970, no. 65, illustrated in colour. – Kunsthalle, Experiment Weltuntergang. Wien um 1900, Hamburg 1981, no. 36, illustrated.

Strobl, cat. rais. no. 1279

This subtle portrait is a well-known example from a series of female profiles which Klimt drew from 1904 to 1905 based on various anonymous models. These aesthetic drawings cannot be linked with known painted portraits and were evidently drawn as works in themselves. What these differently dressed ladies have in common is the succinct precision of their profiles, showing the visible eye either closed or half open – the works are centred around a sense of meditation. These faces' introverted expressions were influenced particularly by the idealized figures of the Dutch Symbolist Jan Toorop, who from the late 1890s had a significant impact on Klimt's work. Quattrocento Italian portraiture was a further source of inspiration. In this drawing we can clearly see the metallic precision with which Klimt used his pencil around 1904–05 – qualities which find echoes in the early paintings of the Golden Style. This was coupled with the artist's interest in decorative microstructures like the small scrolling motifs on the garment and choker. This portrait reflects the rich differentiation in Klimt's drawing in the uncompromising sharpness of the profile and other details on the face by comparison with the flowing, form-dissolving lines of the hair and clothes in the lower part of the picture. The only touch of colour is the subtle red of the closed lips.

Das subtil ausgeführte Bildnis ist ein bekanntes Beispiel aus einer Reihe von weiblichen Profildarstellungen, die Klimt 1904–05 nach verschiedenen anonymen Modellen gezeichnet hat. Diese ästhetisch wirksamen Blätter weisen keinen Zusammenhang mit den uns bekannten Porträtmalereien auf und entstanden offensichtlich als Selbstzweck. Was die unterschiedlich bekleideten Frauengestalten miteinander verbindet, ist die prägnante Schärfe ihrer Profilkonturen, wobei das für den Betrachter sichtbare Auge halb oder zur Gänze geschlossen ist; im Zentrum dieser Arbeiten steht der Ausdruck der Meditation. Die introvertierte Mimik der dargestellten Gesichter wurde vor allem von den weiblichen Idealgestalten des niederländischen Symbolisten Jan Toorop geprägt, der Klimt ab den späten 1890er Jahren entscheidend beeinflusst hat. Als weitere Inspirationsquelle diente ihm die Porträtkunst des italienischen Quattrocento. Die metallisch wirkende Präzision, mit der Klimt um 1904–05 seinen Bleistift geführt hat – eine Parallelerscheinung zu den frühen Gemälden seines Goldenen Stils – kommt in der hier präsentierten Zeichnung besonders zur Geltung. Dazu gesellt sich das ausgeprägte Interesse des Künstlers für dekorative Mikrostrukturen wie die kleinen Kringel im Gewand und im Halsschmuck. Klimts reich differenzierende Zeichenweise



Portrait
Fashion

offenbart sich in diesem Bildnis von der kompromisslosen Schärfe des Profils und weiterer Einzelheiten im Gesichtsbereich bis zu den frei fließenden, formauflösenden Linien der Frisur und vor allem des Gewandes im unteren Bildteil; als einziger Farbakzent zeigt sich das subtile Rot der geschlossenen Lippen.

„ ... Wie Endgebilde der zartesten Romantik der Natur selbst sind diese Frauenporträts. Wie die Dichter sie sich erträumen, zarte, edelgliedrige, gebrechliche Geschöpfe für ihre zärtlichen Begeisterungen, die nie verklingen und nie Erlösung finden! ...“

' ... These portraits of women are like the epitome of the most tender romanticism of nature itself. They are conjured out of poets' dreams: delicate, graceful, fragile creatures for their fond enthusiasms that never fade and never find redemption! ...'

Peter Altenberg (1908)^{III}

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1904 – 1912*, vol. II (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1982), fig. p. 47, cat. rais. no. 1279. – Christian M. Nebehay, *Gustav-Klimt-Dokumentation* (Vienna: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay, 1969), fig. XIII. – Christian M. Nebehay, *Gustav Klimt: Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen* (Munich: Deutscher Taschenbund Verlag, 1976), no. 191.





11

SEATED WOMAN IN AN ARMCHAIR, FACING LEFT, 1904/05
SITZENDE IM LEHNSESSEL NACH LINKS, 1904/05

Pencil on paper, 555 x 350 mm
Bleistift auf Papier, 555 x 350 mm

Verso (inscribed): Von Gustav Klimt gezeichnet | Georg Klimt

Provenance: Galerie Würthle, Vienna

The drawing will be included in the supplement to the Klimt catalogue raisonné by Marian Bisanz-Prakken / Albertina, Vienna.

In contrast to the studies for the painted portraits, this model, nestling comfortably into the armchair, conveys a sense of intimacy. This autonomous work reveals similarities with many of Klimt's drawings dating from around 1904–05 – in the figure's posture, the lavish frilled dress or in the drawing style itself (cf. for example Strobl, cat. rais. nos. 1300, 1300a). The boldly stylized profile with closed mouth and lowered eyelid alludes to Klimt's interest at that time in ways of capturing meditation. Within the array of different linear styles – ranging from dynamic loops to sparing, taut outlines – the face and its introverted expression are like a hub of calm. With a few bold strokes, Klimt anchored the back of the woman's neck and head in its surroundings. And as always, the positioning of the figure within the picture space plays an important role. The armchair, rendered in just a few sparing outlines, takes over the entire width of the paper. This bulky piece of furniture placed at a slight diagonal adds a sense of space to the representation of the model. At the front left, the legs with elegant shoes dangle rather flirtatiously; the wide skirt overlaps the base of the chair while the armrest pushes like a barrier between the sitter and the outside world. This pulsating, alternating advance and retreat of the layers of space is an essential characteristic of Gustav Klimt's drawings and emerges here with particular clarity.

Im Unterschied zu den Studien für die Porträtmalerei vermittelt dieses bequem im

Lehnstuhl sitzende Modell eine gewisse Intimität. Die hier präsentierte, autonome Arbeit zeigt sich mit vielen um 1904–05 entstandenen Zeichnungen verwandt, sei es in der Haltung der Figur, im üppigen Rüschenkleid oder überhaupt im Zeichenstil (vgl. etwa Strobl, WVZ Nr. 1300, 1300a). Das streng stilisierte Profilgesicht mit dem geschlossenen Mund und dem gesenkten Augenlid verweist auf den Umstand, dass Klimt sich damals mit vielen Ausdrucksformen der Meditation befasst hat. Innerhalb der Skala an unterschiedlich geführten Linien – von den bewegten Schlingen bis zu den sparsamen, gestrafften Konturen – bildet das Gesicht mit der introvertierten Mimik den Ruhepol. Mit einigen kräftigen Akzenten verankerte Klimt den Nacken und den Hinterkopf der Frau in ihrem Umfeld. Wie immer spielt die Positionierung der Figur in der Fläche eine wichtige Rolle. Der in schlichten Konturen angelegte Lehnstuhl umfasst die ganze Papierbreite, wobei die etwas schräge Position des massiven Möbelstücks eine leicht räumliche Wiedergabe des Modells zur Folge hat. Links vorne ragen die Beine mit den eleganten Schuhen kokett hinaus; der weite Rock breitet sich über die Basis des Sessels aus, die Lehne wiederum schiebt sich wie eine Barriere zwischen die Sitzende und die Außenwelt. Dieses pulsierende, wechselweise Vor- und Rücktreten der Raumschichten – ein Wesensmerkmal der Zeichnungen Gustav Klimts – kommt im vorliegenden Blatt besonders zur Geltung.









12

**MARGARET STONBOROUGH-WITTGENSTEIN (SEATED, FACING LEFT,
HER HEAD TURNED TOWARDS THE VIEWER), 1904/05**

**MARGARETHE STONBOROUGH-WITTGENSTEIN (SITZEND NACH
LINKS, DEN KOPF DEM BETRACHTER ZUGEWENDET), 1904/05**

Black crayon on Japan paper, 555 x 350 mm

Schwarze Kreide auf Japanpapier, 555 x 350 mm

Study for *Margaret Stonborough-Wittgenstein*, 1905

Estate stamp (lower right)

Exhibition: Haus der Kunst, Munich 1964

Strobl, cat. rais. no. 1254

Klimt drew the studies for the portrait of Margaret Stonborough-Wittgenstein (1905, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek) between 1904 and 1905 (Strobl, cat. rais. nos. 1247–1274). It was in these years, at the beginning of his Golden Style in his paintings, that Klimt changed from a yellowish packing paper to a new bright type of paper in a larger format. At the same time he made the transition from soft, black crayon to a metallic shimmering pencil. Klimt drew the studies for the Stonborough-Wittgenstein portrait alternately with thin black crayon (as in this drawing), with pencil and with red and green crayon.

This drawing is one of the few examples from this group of studies depicting the young woman in a sitting position. Most sketches show her standing, swathed in a subtly patterned dress – a pose that was retained in the painting. In the study shown here, Klimt evidently aimed to radically simplify the rigid seated pose in the drawings for the portrait of Fritza Riedler, which he was working on at the same time. He concentrated on the outlines, which in places he boldly went over again. The focus is on the face, which turns towards the viewer with the clearly accentuated mouth and expressive eyes with their dark, heavy brows. The result of this linear and stylized approach is a balanced composition of planes in which there is an exciting dialogue between the flowing outlines of the seated figure and the geometric armrests she is caught between.

Die Studien zum Bildnis Margarethe Stonborough-Wittgenstein (1905, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek), ent-

standen 1904 bis 1905 (Strobl, WVZ Nr. 1247–1274). In diesen Jahren – am Anfang des „Goldenen Stils“ der Gemälde – wechselte Klimt vom gelblichen Packpapier auf eine neue, hellere Papiersorte über; diese Blätter weisen auch ein größeres Format auf. Gleichzeitig vollzog sich in seinen Zeichnungen der Übergang von der weichen, schwarzen Kreide zum metallisch schimmernden Bleistift. So wurden die Studien für das Bildnis Stonborough-Wittgenstein abwechselnd mit dünner schwarzer Kreide (wie das hier gezeigte Blatt), mit Bleistift sowie mit rotem oder grünem Farbstift gezeichnet.

Die vorliegende Zeichnung gehört zu den wenigen Beispielen der Studiengruppe, in denen die junge Frau sitzend wiedergegeben wurde; die meisten Blätter zeigen sie stehend, eingehüllt in ihrem subtil gemusterten Gewand – eine Stellung, die im Gemälde beibehalten wurde. In unserer Studie hat Klimt offenbar versucht, die strenge Sitzhaltung der Zeichnungen für das Bildnis Fritza Riedler, an dem er gleichzeitig arbeitete, radikal zu vereinfachen. Er konzentrierte sich dabei auf die Umrisslinien, die er stellenweise kräftig nachzog. Den Fokus bildet das dem Betrachter zugewandte Gesicht mit dem auffallend akzentuierten Mund und der expressiven Augenpartie, in der die dunklen, schweren Brauen hervorstechen. Das Ergebnis dieser linear-stilisierenden Arbeitsweise ist eine ausgewogene Flächenkomposition, in der die fließenden Umrisslinien der sitzenden Gestalt und die Konturen der sie einklammernden, geometrisch betonten Armlehnen einen spannungsvollen Dialog führen.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1904 – 1912*, vol. II (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1982), p. 36f., cat. rais. no. 1254. – Haus der Kunst München, *Secession: Europäische Kunst um die Jahrhundertwende*, exh. cat. (Munich, 1964), cf. fig. no. 243.



Margaret Stonborough-Wittgenstein, 1905,
Oil on canvas, Neue Pinakothek, Munich



Fritza Riedler, 1906, oil on canvas
Belvedere, Vienna









13

**FEMALE SEMI-NUDE LYING ON STOMACH, FACING RIGHT, 1905/06
AUF DEM BAUCH LIEGENDER HALBAKT NACH RECHTS, 1905/06**

Pencil on paper, 368 x 559 mm

Bleistift auf Papier, 368 x 559 mm

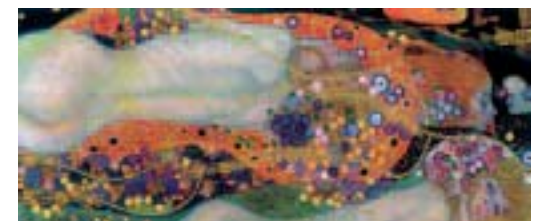
Study for *Water Serpents II*, 2nd state 1907

Verso: estate stamp (lower right)

Provenance: estate of Gustav Klimt. – Galerie Wolfgang Gurlitt, Munich. – Serge Sabarsky Gallery, New York
Exhibitions: Graphische Sammlung Albertina, Gustav Klimt 1862–1918: Zeichnungen, commemorative exhibition, Vienna 1962, no. 135. – Historisches Museum der Stadt Wien, Gustav Klimt: Zeichnungen aus amerikanischem Privatbesitz ausgewählt von Serge Sabarsky und aus den Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien, Vienna 1984. – Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Gustav Klimt: 100 Zeichnungen, Innsbruck 1987. – Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Gustav Klimt, Brussels 1987, no. 78. – Jahrhunderthalle Hoechst, Hommage à Serge Sabarsky: Klimt. Kokoschka. Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Frankfurt 1997, no. 13. – Neue Galerie New York, Gustav Klimt: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, 2007–08, no. D69, fig. p. 318.
Strobl, cat. rais. no. 1464

For Gustav Klimt, Symbolism's characteristic connection between female eroticism and mysterious underwater scenes played an important role. Early examples of this subject can be seen in the paintings *Moving Water* (1898), *Goldfish* and *Mermaids* (both 1901–02). In his drawings for the mythological, playful pictures *Water Serpents I* and *Water Serpents II*, both painted between 1904 and 1907 and changed several times, Klimt first explored the subject of lesbian love. The work presented here is part of a large group of studies that the artist drew between 1905 and 1906 to prepare his final version of *Water Serpents II*, which he completed in 1907 (Strobl, cat. rais. nos. 1441–1519). In these drawings Klimt intensively examined the subject of the naked body that is parallel to the picture plane.

This study of a woman lying on her stomach is one of the many preliminary stages for the gliding figure at the base of the painting *Water Serpents II*. With subtly differentiated pencil lines, Klimt



Water Serpents II, 2nd state 1907, oil on canvas
Private collection

captured both the crumpled, patterned fabric and the body's precise outlines. He ingeniously juxtaposed the densely structured, bunched up garments with the blank, sensually delineated areas of skin. The model, who nestles into the sheets, appears as if she is being carried along by a wave; the dreamy expression and closed eyes enhance this impression of gliding in a trance-like state. By contrast, the naked female figure in the painting stares directly at the beholder with a challenging gaze.



Für Gustav Klimt spielte die für den Symbolismus charakteristische Verbindung von weiblicher Erotik und geheimnisvollen Unterwasserszenen eine wichtige Rolle. Frühe Beispiele dieser Thematik sind die Gemälde ‚Bewegtes Wasser‘ (1898), ‚Goldfische‘ oder ‚Nixen‘ (beide 1901/02). In den mythologisch-verspielten Bildern ‚Wasserschlangen I‘ und ‚Wasserschlangen II‘, beide zwischen 1904 und 1907 entstanden und mehrmals geändert, befasste Klimt sich als Zeichner erstmals ausführlich mit dem Thema der lesbischen Liebe. Die hier präsentierte Arbeit gehört zur großen Gruppe der zwischen 1905 und 1906 entstandenen Studien, die dem zweiten, 1907 vollendeten Zustand der ‚Wasserschlangen II‘ vorangehen (Strobl, WVZ Nr. 1441-1519). In diesen Blättern setzte Klimt sich intensiv mit dem Motiv der parallel zur Bildfläche positionierten nackten Körper auseinander.

Die Studie einer auf dem Bauch liegenden Frau ist eine der vielen Vorstufen zu der ganz unten treibenden Figur in ‚Wasserschlangen II‘. Mit subtil differenzierenden Bleistiftlinien erfasste Klimt sowohl die gefalteten und gemusterten Stoffteile als auch die scharfen Körperkonturen. Raffiniert spielte er die dicht strukturierte, hochgeraffte Bekleidung und die blanken, sinnlich umrissenen Hautpartien gegeneinander aus. Das leicht in den Betttüchern versunkene Modell vermittelt den Eindruck, von einer Welle davongetragen zu werden; die verträumte Mimik und die geschlossenen Augen verstärken den Eindruck des trancehaften Dahingleitens. Im Gegensatz zu dieser Darstellung richtet die völlig nackte Frauengestalt im Gemälde ihren herausfordernden Blick unmittelbar auf den Betrachter.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1904 – 1912*, vol. II (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1982), p. 90, fig. p. 91, cat. rais. no. 1464. – Serge Sabarsky, *Gustav Klimt Drawings* (Mount Kisco, NY, 1983, Milano 1983, London 1984, Berlin and Vienna 1984), no. 40. – Alfred Werner, *Gustav Klimt: One Hundred Drawings*. With an Introduction by A. Werner (New York, 1972), no. 61.







14

TWO RECLINING FEMALE NUDES, FACING RIGHT, 1905/06
ZWEI LIEGENDE FRAUENAKTE NACH RECHTS, 1905/06

Pencil on paper, 350 x 549 mm
Bleistift auf Papier, 350 x 549 mm

Study for *Water Serpents II*, 2nd state 1907

Verso: estate stamp

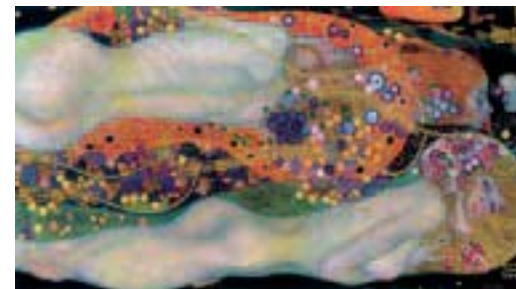
Provenance: estate of Gustav Klimt. – Serge Sabarsky Gallery, New York

Exhibitions: Christian M. Nebehay, Vienna, 1963, no. 37. – Hôtel de Ville Paris. Salle Saint-Jean, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele: Dessins et Aquarelles, Paris 1984. – Isetan Museum, Egon Schiele und Wien zur Jahrhundertwende, Shinjuku Tokyo 1986. – Palazzo Strozzi, Gustav Klimt, Florence 1991–92, no. 68. – Musée-Galerie de la Seita, Gustav Klimt: Dessins, Paris 1994.

Strobl, cat. rais. no. 1449

For Gustav Klimt, Symbolism's characteristic connection between female eroticism and mysterious underwater scenes played an important role. Early examples of this subject can be seen in the paintings *Moving Water* (1898), *Goldfish* and *Mermaids* (both 1901–02). In his drawings for the mythological, playful pictures *Water Serpents I* and *Water Serpents II*, both painted between 1904 and 1907 and changed several times, Klimt first explored the subject of lesbian love. The work presented here is part of a large group of studies that the artist drew between 1905 and 1906 to prepare his final version of *Water Serpents II*, which he completed in 1907 (Strobl, cat. rais. nos. 1441–1519). In these drawings Klimt intensively examined the subject of the naked body that is parallel to the picture plane.

In contrast to the studies of individual, self-contained models, the groups of two and three figures challenged the artist to unremitting experimentation with complex, interlocking body forms. In this depiction of two models, stretched out and lying in parallel one behind the other, the sensual details have been captured with great precision. At the same time the horizontal upper bodies with the legs hanging down to the side, appear like a geometric structure composed of precisely outlined, ingeniously overlapping parts of the body and face. The spatial complexity of these studies far surpasses the strict parallels of



Water Serpents II, 2nd state 1907, oil on canvas
Private collection

the figures gliding across the picture plane in the painting *Water Serpents II*.

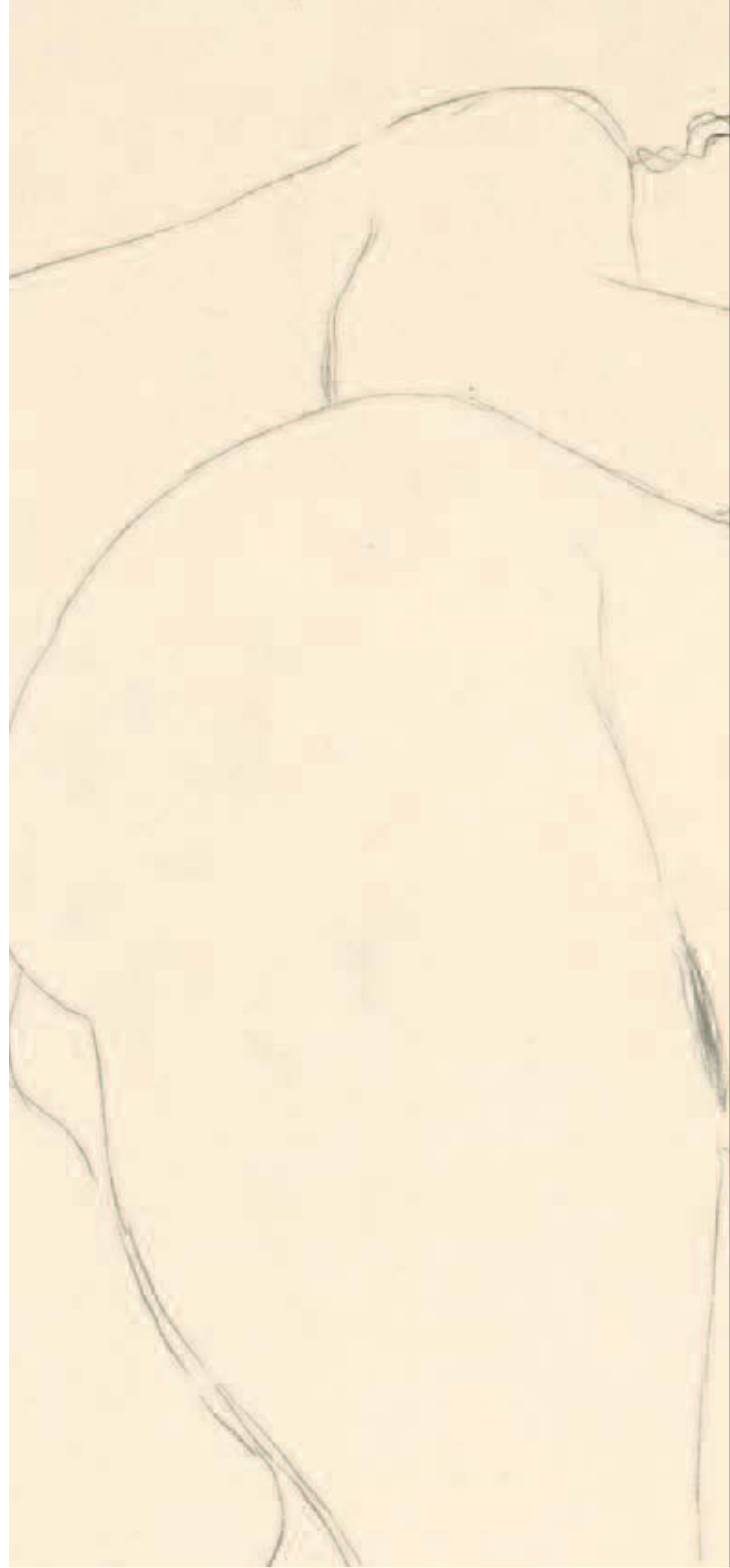
Für Gustav Klimt spielte die für den Symbolismus charakteristische Verbindung von weiblicher Erotik und geheimnisvollen Unterwasserszenen eine wichtige Rolle. Frühe Beispiele dieser Thematik sind die Gemälde ‚Bewegtes Wasser‘ (1898), ‚Goldfische‘ oder ‚Nixen‘ (beide 1901/02). In den mythologisch-verspielten Bildern ‚Wasserschlangen I‘ und ‚Wasserschlangen II‘, beide zwischen 1904 und 1907 entstanden und mehrmals geändert, befasste Klimt sich als Zeichner erstmals ausführlich mit dem Thema der lesbischen Liebe. Die hier präsentierte Arbeit gehört zur großen Gruppe der zwischen 1905 und 1906 entstandenen Studien, die dem zweiten, 1907 vollendeten Zustand der



„Wasserschlangen II“ vorangehen (Strobl, WVZ Nr. 1441-1519). In diesen Blättern setzte Klimt sich intensiv mit dem Motiv der parallel zur Bildfläche positionierten nackten Körper auseinander.

Für Gustav Klimt spielte die für den Symbolismus charakteristische Verbindung von weiblicher Erotik und geheimnisvollen Unterwasserszenen eine wichtige Rolle. Frühe Beispiele dieser Thematik sind die Gemälde „Bewegtes Wasser“ (1898), „Goldfische“ oder „Nixen“ (beide 1901/02). In den mythologisch-verspielten Bildern „Wasserschlangen I“ und „Wasserschlangen II“, beide zwischen 1904 und 1907 entstanden und mehrmals geändert, befasste Klimt sich als Zeichner erstmals ausführlich mit dem Thema der lesbischen Liebe. Die hier präsentierte Arbeit gehört zur großen Gruppe der zwischen 1905 und 1906 entstandenen Studien, die dem zweiten, 1907 vollendeten Zustand der „Wasserschlangen II“ vorangehen (Strobl 1441-1519). In diesen Blättern setzte Klimt sich intensiv mit dem Motiv der parallel zur Bildfläche positionierten nackten Körper auseinander.

Anders als die Studien der einzelnen, sich selbst genügenden Modelle forderten die Zweier- oder Dreiergruppen den Künstler zu einem unablässigen Experimentieren mit kompliziert ineinandergreifenden Körperformen heraus. In der Darstellung zweier parallel hintereinander ausgestreckter Modelle werden die sinnlichen Details mit großer Präzision fixiert. Gleichzeitig wirken die horizontal gestreckten Oberkörper mit den herunterhängenden Beinen wie ein geometrisches Gebilde, bestehend aus scharf umrissenen, einander raffiniert überschneidenden Körper- und Gesichtsteilen. Die räumliche Komplexität solcher Studien geht über die Position der strikt parallel zur Bildfläche treibenden Figuren des Gemäldes „Wasserschlangen II“ weit hinaus.







15

RECLINING GIRLFRIENDS, FACING RIGHT, 1905/06
FREUNDINNEN NACH RECHTS LIEGEND, 1905/06

Blue crayon on paper, 362 x 559 mm

Blauer Farbstift auf Papier, 362 x 559 mm

Study for *Water Serpents II*, 2nd state 1907

Blue crayon on paper, 362 x 559 mm

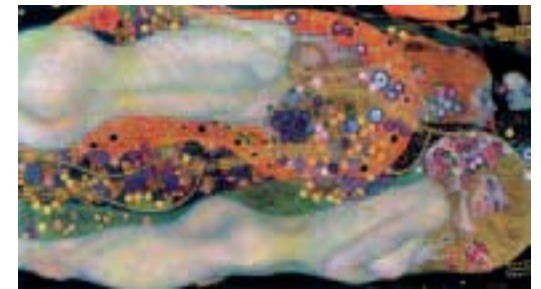
Verso (inscribed lower left): von Gustav Klimt gezeichnet | Georg Klimt (drawn by Gustav Klimt | Georg Klimt)

Provenance: Georg Klimt. – Serge Sabarsky Gallery, New York.

Strobl, cat. rais. no. 1515

For Gustav Klimt, Symbolism's characteristic connection between female eroticism and mysterious underwater scenes played an important role. Early examples of this subject can be seen in the paintings *Moving Water* (1898), *Goldfish* and *Mermaids* (both 1901–02). In his drawings for the mythological, playful pictures *Water Serpents I* and *Water Serpents II*, both painted between 1904 and 1907 and changed several times, Klimt first explored the subject of lesbian love. The work presented here is part of a large group of studies that the artist drew between 1905 and 1906 to prepare his final version of *Water Serpents II*, which he completed in 1907 (Strobl, cat. rais. nos. 1441–1519). In these drawings Klimt intensively examined the subject of the naked body that is parallel to the picture plane.

Time and again in this large group of studies, Klimt took the sensual features to the extreme, at the same time subjecting these to a strict formal discipline. In this study the two bodies with their flowing outlines appear to merge into an organic whole. In the area of the shoulders and heads, the lines condense into staccato-like accents denoting underarm hair, nipples, oval mouth, cat-like eyes and arched eyebrows and attain a rhythmic life of their own. The emotional and sensual expression of two faces, turned tenderly towards one another, is incorporated in these dynamics. These two figures are anchored by the



Water Serpents II, 2nd state 1907, oil on canvas
Private collection

right-angled, stylized hand of the woman at the back, which acts as a support for the neck of her reclining companion. As in many of his studies, Klimt has achieved a wide range of colouristic effects using just one colour, in this case blue.

Für Gustav Klimt spielte die für den Symbolismus charakteristische Verbindung von weiblicher Erotik und geheimnisvollen Unterwasserszenen eine wichtige Rolle. Frühe Beispiele dieser Thematik sind die Gemälde ‚Bewegtes Wasser‘ (1898), ‚Goldfische‘ oder ‚Nixen‘ (beide 1901/02). In den mythologisch-verspielten Bildern ‚Wasserschlangen I‘ und ‚Wasserschlangen II‘, beide zwischen 1904 und 1907 entstanden und mehrmals geändert, befasste Klimt sich als Zeichner erstmals ausführlich mit dem Thema der lesbischen Liebe. Die hier präsentierte Arbeit gehört zur großen Gruppe der zwischen 1905



und 1906 entstandenen Studien, die dem zweiten, 1907 vollendeten Zustand der ‚Wasserschlangen II‘ vorangehen (Strobl, WVZ Nr. 1441–1519). In diesen Blättern setzte Klimt sich intensiv mit dem Motiv der parallel zur Bildfläche positionierten nackten Körper auseinander.

Immer wieder treibt Klimt in dieser großen Studiengruppe die sinnlichen Merkmale auf die Spitze und unterwirft sie einer strengen formalen Disziplin. In der vorliegenden Studie scheinen die durch fließende Konturen definierten Körper zweier liegender Modelle organisch zusammenzuwachsen. In der Gegend der Schultern und der Köpfe verdichtet sich das Linienspiel und führen die Staccato-ähnlichen Akzente von Achselbehaarung, Brustwarzen, Ovalmund, „Katzenaugen“ und geschwungenen Augenbrauen ein ausgeprägtes rhythmisches Eigenleben. Mit einbezogen in diese Dynamik ist der emotional und sinnlich betonte Ausdruck der einander zärtlich zugewandten Gesichter. Verankert wird die Zweiergruppe von der rechtwinklig stilisierten Hand der hinteren Frau, die den Nacken ihrer auf dem Rücken liegenden Gefährtin stützt. Wie in vielen seiner Studien erzielt Klimt mit nur einer – in diesem Fall blauen – Farbe eine ganze Skala an koloristischen Effekten.







16

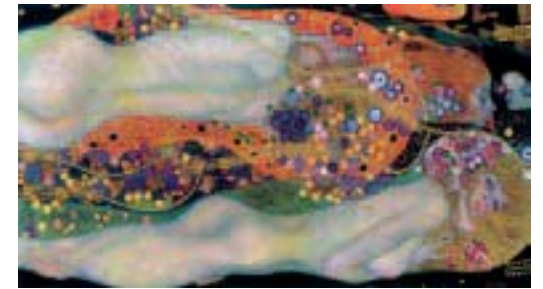
TWO RECLINING NUDES, VIEWED FROM THE BACK, 1905/06
ZWEI LIEGENDE RÜCKENAKTE, 1905/06

Pencil on chamois simile Japan paper, 349 x 551 mm
Bleistift auf chamoisfarbenem Simili-Japanpapier, 349 x 551 mm

Study for *Water Serpents II*, 2nd state (1907)
Strobl, cat. rais. no. 1489

In his playful and erotic paintings *Water Serpents I* and *Water Serpents II*, both created between 1904 and 1907 and changed several times, Klimt first took a detailed look at the subject of lesbian love. The drawing presented here belongs to the large group of studies created between 1905 and 1906 to prepare the painting *Water Serpents II* in its second state (finished in 1907; Strobl 1441–1519). In these drawings Klimt concentrated on naked female bodies positioned parallel to the picture plane, rendering both individual figures and groups of twos and threes. This study shows two nudes with their backs slightly turned, their forms captured within a single outline, which seem as if they are being swept away by the crumpled bed sheets as if on a wave. The impression of flowing is given added emphasis by the rhythmic interplay of the sensual bodies' contours. At the same time these outlines demonstrate the artist's thorough knowledge of the anatomical finesse of the female body, expressed in those little, subtly drawn out flaws like small rolls of flesh and fine wrinkles. This balancing act between anatomical exactitude and meticulously crafted aesthetics reaches its sensual culmination in the dark accentuated genitals of the reclining figure in the foreground – the provocative and also magical focus of the depiction. This work is one of fifteen drawings which Klimt contributed to the bibliophile, 1907 edition of Lucian's *Hetärengespräche* (Dialogues of the Courtesans).

Für Gustav Klimt spielte die für den Symbolismus charakteristische Verbindung von weiblicher



Water Serpents II, 2nd state 1907, oil on canvas
Private collection

Erotik und geheimnisvollen Unterwasserszenen eine wichtige Rolle. Frühe Beispiele dieser Thematik sind die Gemälde ‚Bewegtes Wasser‘ (1898), ‚Goldfische‘ oder ‚Nixen‘ (beide 1901/02). In den mythologisch-verspielten Bildern ‚Wasserschlangen I‘ und ‚Wasserschlangen II‘, beide zwischen 1904 und 1907 entstanden und mehrmals geändert, befasste Klimt sich als Zeichner erstmals ausführlich mit dem Thema der lesbischen Liebe. Die hier präsentierte Arbeit gehört zur großen Gruppe der zwischen 1905 und 1906 entstandenen Studien, die dem zweiten, 1907 vollendeten Zustand der ‚Wasserschlangen II‘ vorangehen (Strobl, WVZ Nr. 1441–1519). In diesen Blättern setzte Klimt sich intensiv mit dem Motiv der parallel zur Bildfläche positionierten nackten Körper auseinander.

In der vorliegenden Studie präsentieren sich zwei leicht gedrehte, in durchgehenden Umrisslinien erfasste Rückenakte, die von den zerknitterten, gefalteten Betttüchern wie von einer Welle





Julius Zeitler, *Lucian's Dialogues of the Hetaerae*, (Leipzig, 1907), p. 16

kleinen Fettpöhlern oder feinen Falten zum Ausdruck kommt. Diese Gratwanderung zwischen anatomischer Detailtreue und feinziselierter Ästhetik findet ihren sinnlichen Höhepunkt in dem dunkel akzentuierten Geschlecht der vorderen Liegenden – dem provozierenden und gleichzeitig magischen Fokus der Darstellung. Diese Arbeit gehört zu den insgesamt fünfzehn Zeichnungen, die Klimt als Illustrationen für die bibliophile, 1907 erschienene Ausgabe der „Hetärengespräche“ von Lukian zur Verfügung gestellt hat.

davongetragen werden. Der Eindruck des Fließens wird vom rhythmischen Zusammenspiel dieser sinnlichen Körperkonturen zusätzlich betont. Gleichzeitig verraten diese Umrisslinien das gründliche Wissen des Künstlers um die anatomischen Feinheiten des weiblichen Körpers, das gerade in subtil betonten Makeln wie

„Im ganzen genommen machen die Wiener, die Oesterreicher überhaupt einen vorzüglichen Eindruck. Da ist Klimt mit seinen fein umrissenen Akten, die voller Freiheit und Raffinement stecken und doch an die strengen Subtilitäten Ingres erinnern...“

'As a whole the Viennese, the Austrians make an excellent impression. There is Klimt with his delicately delineated nudes, bursting with freedom and finesse and yet still recalling the rigorous subtleties of Ingres ...'

R. Graul (1907)^{IV}

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1904 – 1912*, vol. II (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1982), p. 94f., cat. rais. no. 1489. – Lukian: *Die Hetärengespräche*. Mit fünfzehn Bildern von Gustav Klimt (Leipzig, 1907), fig. next to p. 16.





17

RECLINING WOMAN WITH RAISED DRESS, 1908/09
AUFGESTÜTZT LIEGENDE MIT HOCHGERAFFTEM KLEID, 1908/09

Blue crayon on paper, 368 x 557 mm
Blauer Farbstift auf Papier, 368 x 557 mm

Verso: STANDING WOMAN WITH RAISED LEFT ARM, 1906/07

Red crayon on paper, 368 x 557 mm

Verso: estate stamp

This drawing will be included in the supplement to the Klimt catalogue raisonné by Marian Bisanz-Prakken / Albertina, Vienna.

In some respects this blue crayon study of a reclining woman recalls the drawings that Klimt did in the years 1905–06 for the painting *Water Snakes II* (1904–07, 2nd version). This is particularly true of the parallel alignment of the figure in the picture and the watery effect of the lines on the hitched up dress. However, the complex relationship between space and surface suggests that this hitherto unknown sketch was drawn later. The arm on which the woman rests her head is foreshortened and at the same time creates a plane with the forearm and hand forming a right angle. Together with the triangular head and rectangular shape of the garment, these combine to create a geometric construct of planes. This approach recalls a group of studies which is exemplified in this catalogue by another reclining figure (cat. no. 18). Klimt is still working in his geometric Golden Style, which he was soon to abandon. The nudes he drew after about 1910 demonstrate a greater degree of naturalism and a new sense of space.

Die in blauem Farbstift gezeichnete Studie mit einer aufgestützt liegenden Frau erinnert in mancher Hinsicht an die Zeichnungen,

die Klimt um 1905–06 für das Gemälde ‚Wasserschlangen II‘ (1904–07, 2. Zustand) geschaffen hat – vor allem in der parallelen Anordnung der Figur zur Bildfläche wie auch im wasserähnlichen Linienfluss des hochgerafften Gewandes. Dennoch dürfte das bisher unbekannte Blatt vor allem angesichts des komplizierten Raum-Flächenverhältnisses etwas später entstanden sein. Der Arm, mit dem die Frau ihren Kopf stützt, wurde perspektivisch verkürzt wiedergegeben und gleichzeitig flächig projiziert, wobei der Unterarm und die Hand einen rechten Winkel bilden. Gemeinsam mit dem dreieckig zusammengefassten Kopf und dem rechtwinkligen Ausschnitt des Gewandes ergibt sich ein streng-geometrisches Flächengebilde. Diese Lösung erinnert an die Gruppe der Studien, die durch die hier gleichfalls besprochene Zeichnung einer aufgestützt liegenden Aktfigur repräsentativ vertreten ist (Kat. Nr. 18). Noch befindet Klimt sich hier in der Phase seines geometrisch orientierten Goldenen Stils, von dem er sich bald darauf verabschieden wird. Demzufolge weisen seine nach etwa 1910 entstandenen Aktstudien einen höheren Grad an Natürlichkeit und eine neue Räumlichkeit auf.









18

RECLINING FEMALE NUDE, 1908/09

WEIBLICHER AKT, AUFGESTÜTZT LIEGEND, 1908/09

Blue crayon on paper, 370 x 560 mm

Blauer Farbstift auf Papier, 370 x 560 mm

Study for *Death and Life*, 1910-11, reworked 1916

Signed (lower right): Gustav Klimt

Strobl, cat. rais. no. 1891

In his earliest studies of nudes for the painting *Death and Life* (1908-1916), sketched in around 1908-09 Klimt tried time and again to render his models, who are stooped as if grieving, in a single outline. The fact that in this phase he was particularly concerned with the relationship between space and surface is reflected by a number of figure studies which show a formal relationship with the drawings for *Death and Life* (Strobl, cat. rais. nos. 1888-1895).

One of the most extreme examples of these attempts is this nude rendered in blue crayon in which Klimt imposes a strict geometry on the sitter. The foreshortening of the propped up upper body allowed the artist to create an exciting dialogue between the parallel layers of space. The structure at the front right is a continual line from the back of the head, back musculature and upper arm, followed by the vertical and symmetrical breasts, section of the belly and the right upper arm with the dark pubic hair only just emerging behind. This spatial construct is rounded off by the two horizontal thighs; the left calf is concealed from the viewer beneath the broad base of the crumpled blanket. Characteristically Klimt has interpreted the gradations of depth in a planar way. Throughout the composition the empty areas – the 'non-forms' – also play an important role.

In seinen frühesten, um 1908-09 entstandenen Aktstudien zum Gemälde ‚Tod und Leben‘ (1908-



Death and Life, 1910-11, reworked 1916
Oil on canvas, Leopold Museum, Vienna

1916) hat Klimt immer wieder versucht, seine wie in Trauer zusammengekauerten Modelle in einer durchgehenden Umrisslinie zu erfassen. Dass es ihm in dieser Phase besonders um die Beziehung zwischen Raum und Fläche ging, zeigt eine Anzahl von Figurenstudien, die mit den Zeichnungen zu ‚Tod und Leben‘ in einem formalen Zusammenhang stehen (Strobl, WVZ Nr. 1888-1895).

Eines der extremsten Beispiele dieser Versuche stellt die hier gezeigte, in blauem Farbstift ausgeführte Aktstudie dar, in der Klimt die Umrisslinien des dargestellten Modells einer strikten Geometrie unterwirft. Die perspektivische



1952
K. M. T.

Verkürzung des seitlich aufgestützten Oberkörpers veranlasst den Künstler zu einem spannungsvollen Dialog zwischen den parallel angeordneten Raumschichten. Den rechten vorderen Abschluss des Gebildes beschreibt die kontinuierlich verlaufende Wellenlinie von Hinterkopf, Rückenmuskulatur und Oberarm, weiter hinten gefolgt von der gleichfalls vertikal angeordneten, symmetrisch umrissenen Brustpartie, dem Bauchsegment und dem rechten Oberarm, hinter dem die dunkel akzentuierte Schampartie gerade noch hervorschaut. Abgerundet wird dieser Raumkomplex von den horizontal geschichteten Oberschenkeln; der linke Unterschenkel fällt, unsichtbar für den Betrachter, hinter der breiten Basis der aufgewühlten Bettdecke herunter. Charakteristischerweise hat Klimt die unterschiedlichen Tiefenstufen ausgesprochen flächig positioniert: in der gesamten Komposition sprechen auch die leeren Felder – die „Nicht-Formen“ – gleichsam mit.







19

SEATED NUDE FACING RIGHT, HER FACE COVERED, c. 1908/09
NACH RECHTS SITZENDER AKT MIT VERDECKTEM GESICHT, um 1908/09

Pencil on paper, 559 x 372 mm
Bleistift auf Papier, 559 x 372mm

Study for *Death and Life*, 1910-11, reworked 1916
Strobl, cat. rais. no. 1856

The drawing is one of the sketches from the earliest group of studies of around 1908/09 for the painting *Death and Life*. The first version of this painting was shown at the International Exhibition in Rome in 1911; in 1916 Klimt completed the project with the final, much changed work. This study can be linked with the female lover in the foreground of the group of people. In the hunched up figure, with her head in her hands, Klimt was trying to find an adequate expression for the feeling of grief – harking back to his drawings for the Faculty Painting *Medicine* (1901). The seated woman is in a strikingly complicated pose – her thighs are turned towards the viewer, her torso twists partially to one side and her bowed head is in profile. In spite of the complexity of this posture, the overriding impression is of a clear and compact outline captured in sparing, assured lines. The drawing is characterized by geometrically structured body parts, which, with the varying pressure applied to the pencil, convey different gradations of depth. In this drawing Klimt's characteristic spatial tension between surface and depth emerges with particular clarity.

Die Zeichnung gehört zur frühesten, um 1908/09 entstandenen Gruppe der Studien für das Gemälde ‚Tod und Leben‘, dessen erste Version 1911 auf der Internationalen Ausstellung in Rom gezeigt wurde; 1916 schloss Klimt das Projekt mit der endgültigen, stark geänderten Fassung ab. Die vorliegende Studie lässt sich mit der Frau des Liebespaares verbinden, das sich ganz im Vordergrund der Menschengruppe befindet. In der zusammengekauerten Gestalt mit dem

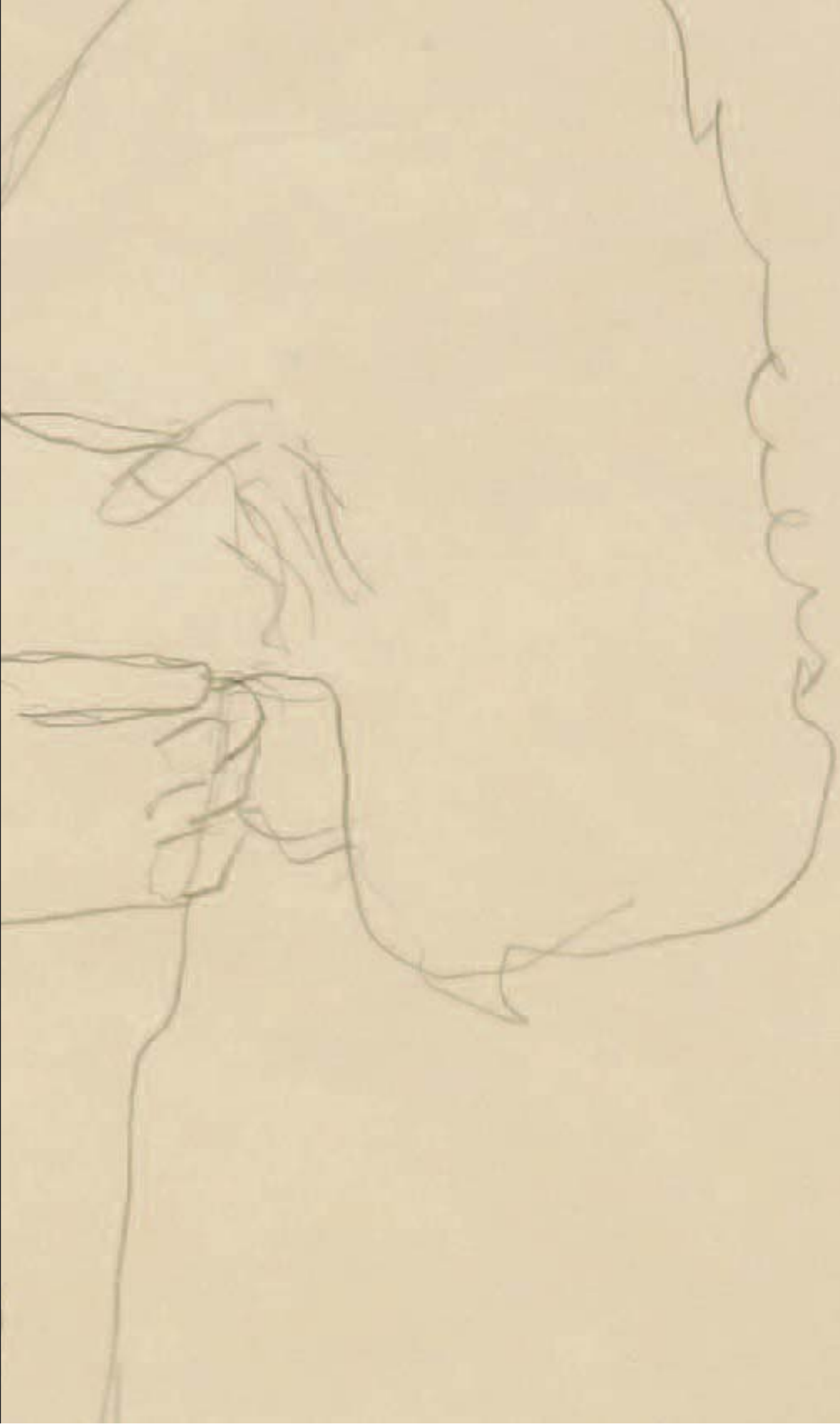


Death and Life, 1910-11, reworked 1916
Oil on canvas, Leopold Museum, Vienna

vorgebeugten, von den Händen verdeckten Gesicht versuchte Klimt – ausgehend von seinen Zeichnungen für das Fakultätsbild ‚Medizin‘ (1901) – den adäquaten Ausdruck für das Gefühl der Trauer zu vermitteln. Auffallend ist die komplizierte Stellung der sitzenden Gestalt, mit den, dem Betrachter zugewandten Oberschenkeln, dem halb zur Seite gedrehten Oberkörper und der Profilstellung des vorgebeugten Gesichts. Trotz der Komplexität dieser Haltung überwiegt der Eindruck des klaren, geschlossenen Umrisses, der durch sparsame, sichere Linien festgelegt wurde. Kennzeichnend für das Blatt sind die geometrisch gegliederten Körperformen, die auf Grund des mit wechselndem Druck geführten Bleistifts verschiedene Tiefenstufen vermitteln. Besonders deutlich manifestiert sich hier das für Klimt charakteristische Spannungsfeld zwischen Raum und Fläche.









20

SEATED SEMI-NUDE WITH LEGS FACING LEFT, 1910

MIT GESTRECKTEN BEINEN NACH LINKS SITZENDER HALBAKT, 1910

Red crayon on paper, 370 x 551 mm

Roter Farbstift auf Papier, 370 x 551 mm

Estate stamp (upper left)

Provenance: Galerie Würthle

Strobl, cat. rais. no. 1964

The closely viewed depiction of a seated woman with her legs stretched out, filling the picture space, is one of a group of nudes created in 1910 which were not studies for a particular painting. Not long before this Klimt had returned from a trip to Spain and Paris where he had travelled with Carl Moll in the autumn and winter of 1909 to 1910. His contemporaries in France impressed him so much that he then completely abandoned his Golden Style. In his paintings from 1910 onwards, his brushstrokes became looser, the colours vivid and light. His allegories, portraits and landscapes gain a new sense of space. In his drawings of nudes, Klimt emphasized the naturalness of his curvaceous and voluptuous models.

This passive, contemplative female figure, her upper body drooping slightly forwards, demonstrates how Klimt tended to emphasize the less flattering features of the female body. The folds of flab on the belly and breasts stand out with great clarity, in contrast to the interrupted undulating outline of the back. Seen in terms of abstract forms, this drawing is a lively sequence of bold red lines – rounded and straight, soft and precise, subtle and bold – that are based on the framework of the two main horizontal axes. These linear rhythms draw to a halt in the hands resting on the knees, which Klimt accentuated. In this harmonious study there is an effective balance between stringent structure and soft naturalness.

Die nahsichtige, flächenfüllende Darstellung einer sitzenden Frau mit ausgestreckten Beinen

gehört zu einer Gruppe von Aktstudien, die – 1910 entstanden – keinem bestimmten Gemälde zugeordnet werden können. Kurz zuvor war Klimt von einer Reise nach Spanien und Paris zurückgekehrt, die er im Herbst/Winter 1909–10 gemeinsam mit Carl Moll unternommen hatte. Vor allem die französischen Zeitgenossen hatten ihn dermaßen beeindruckt, dass er sich von seinem Goldenen Stil endgültig abwandte. In den Gemälden lockert sich ab 1910 sein Pinselstrich, die Farben werden bunt und hell; seine Allegorien, Porträts und Landschaften weisen eine neue Räumlichkeit auf. In den Aktzeichnungen betont Klimt die Natürlichkeit der zumeist runden, fülligen Modelle.

Dass er gerne die nicht-idealen Eigenschaften der weiblichen Körper hervorhebt, zeigt auch diese passiv in sich ruhende Frauengestalt mit dem leicht eingesunkenen Oberkörper. Die so gebildeten Falten und Rillen der Bauch- und Brustgegend stechen in aller Schärfe hervor, im Gegensatz zur weichen Rundung der mehrfach unterbrochenen Kontur des Rückens. Abstrakt gesehen ist die Zeichnung eine lebhaft Sequenz von rot leuchtenden, abwechselnd runden und geraden, weichen und scharfen, zarten und kräftigen Linien, die sich nach den beiden, waagrecht zueinander stehenden Hauptachsen richten. Einen Ruhepunkt innerhalb dieser Linienrhythmen bilden die auf den Knien ruhenden Hände, die Klimt besonders hervorhob. In dieser harmonischen Studie halten einander strenge Tektonik und weiche Natürlichkeit die Waage.





21

SEATED NUDE, VIEWED FROM THE FRONT, c. 1910
SITZENDER AKT VON VORNE, um 1910

Blue crayon on paper, 560 x 370 mm
Blauer Farbstift auf Papier, 560 x 370 mm

Study for *Death and Life*, 1910–11, reworked 1916
Verso inscribed: von Gustav Klimt gezeichnet Georg Klimt (drawn by Gustav Klimt, Georg Klimt)
Strobl, cat. rais. no. 3623

In around 1910, Klimt changed the type of woman he preferred to draw. This model, drawn in blue crayon, takes up the whole seat in a provocative, widely spread pose. From an abstract point of view, the interlocking forms result in a tense interaction between patterned and empty planes. Klimt emphasizes the realistic, even anti-aesthetic sides of his model in succinct outlines; the woman scrutinizes her viewer with a challenging gaze. This drawing follows on from a group of studies showing crouching female figures with tilted heads positioned on 'islands' and representing grief. These studies were created in the context of the painting *Death and Life* (Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen. 1904–1912*, vol. II [Salzburg 1982], cat. rais. nos. 1819–1863).

In der Wahl seiner Frauentypen zeigt Klimt um 1910 eine neue Orientierung. In einer provozierenden, weit ausladenden Körperstellung umfasst das mit blauer Kreide gezeichnete Modell die ganze Breite der Sitzgelegenheit. Abstrakt gesehen ergeben die einander überschneidenden Formen eine spannungsvolle Interaktion zwischen gemusterten und leeren Flächen. Mit prägnanten Umrisslinien hebt Klimt die realistischen, teils sogar



Death and Life, 1910–11, reworked 1916
Oil on canvas, Leopold Museum, Vienna

anti-ästhetischen Seiten des vor ihm posierenden Modells hervor; mit lauerndem Blick mustert die Frau ihren Betrachter. In ihrem Typus schließt diese Zeichnung an eine Gruppe von Studien an, in denen auf ihren „Inseln“ zusammengekauerte Frauengestalten mit gebogenen Köpfen das Motiv der Trauer verbildlichen. Diese Studien entstanden im Rahmen des Gemäldes ‚Tod und Leben‘ (Alice Strobl: Gustav Klimt. Die Zeichnungen. 1904–1912. Band II. Salzburg 1982, WVZ Nr. 1819–1863).





22

BUST PORTRAIT, LEFT HAND RESTING ON HER CHEEK, c. 1910
BRUSTBILD, DIE LINKE HAND AN DER WANGE, um 1910

Pencil on paper, 546 x 368 mm

Bleistift auf Papier, 546 x 368 mm

Lower left: estate stamp

Provenance: Ian Woodner Collection, New York

Strobl, cat. rais. no. 1991

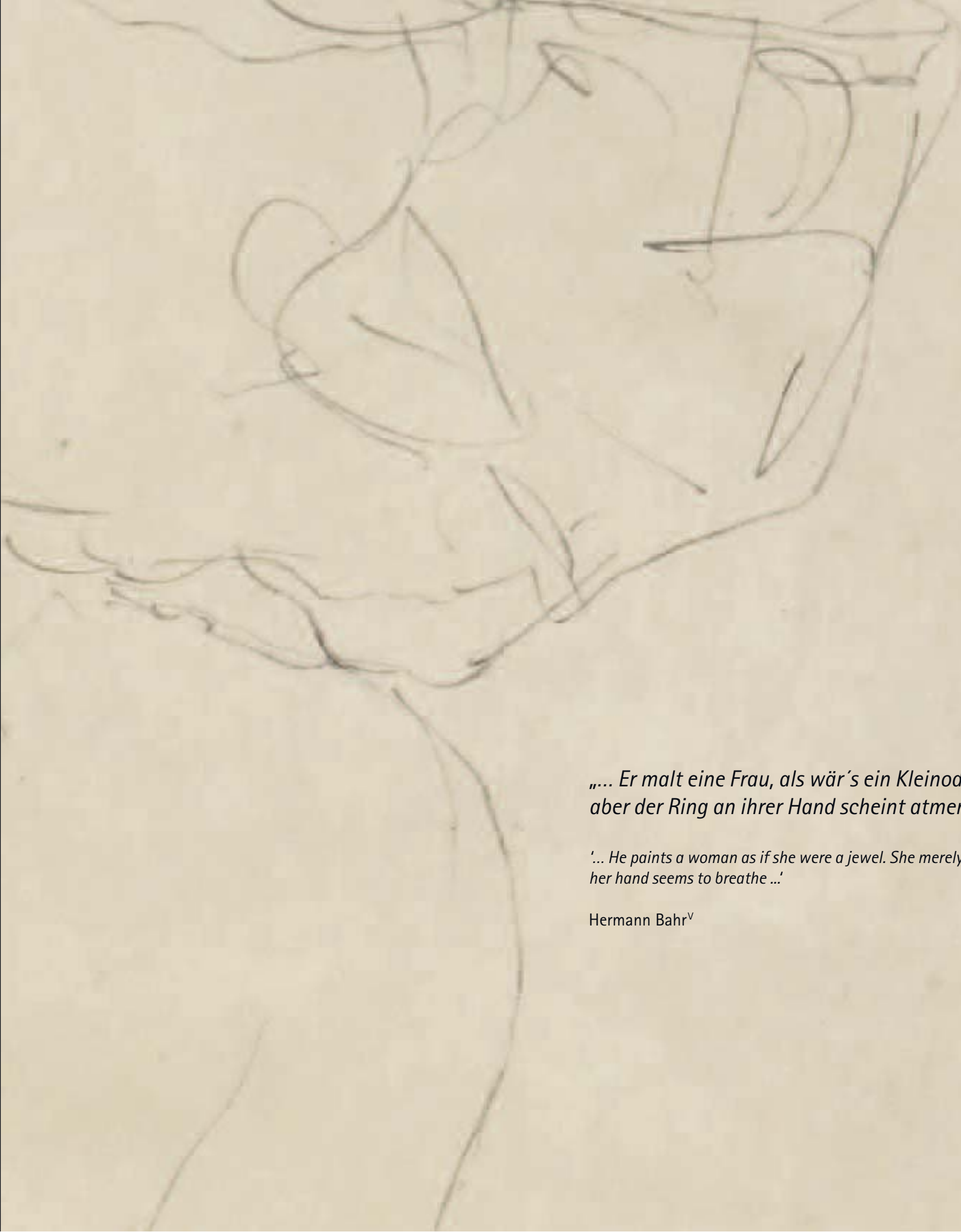
This 1910 drawing of a seated half-length figure demonstrates the transformation in Klimt's drawings after the Golden Style. The broad hat at a jaunty angle and the upper part of the body have been captured in loose lines conveying a sense of space. By contrast, Klimt used precise and incisive lines to render the facial features and the ring, which is strikingly placed on the angular and stylized hand. This work is one of Klimt's many bust portraits, which were mainly autonomous drawings. There are outstanding examples of this genre dating from the period around 1910.

Von der nach dem Goldenen Stil eintretenden

Wende in Klimts Zeichenkunst zeugt die 1910 entstandene Zeichnung einer sitzenden weiblichen Halbfigur. Die breit ausladende, schräg positionierte Kopfbedeckung wurde ebenso wie der Oberkörper mit sehr lockeren Strichen festgehalten und vermittelt den Eindruck einer gewissen Räumlichkeit. Mit scharf pointierenden Linien hob Klimt die Gesichtszüge und den Ring hervor, der an der eckig stilisierten, stützenden Hand einen markanten Akzent bildet. Das Blatt gehört zur vielfach vertretenen, weitgehend autonomen Gattung des gezeichneten Halbbildnisses, von der es gerade um 1910 sehr charakteristische Beispiele zu verzeichnen gibt.







*„... Er malt eine Frau, als wär's ein Kleinod, sie glitzert bloß,
aber der Ring an ihrer Hand scheint atmend ...“*

*'... He paints a woman as if she were a jewel. She merely glitters, but the ring on
her hand seems to breathe ...'*

Hermann Bahr^v



23

RECLINING SEMI-NUDE, c. 1912

LIEGENDER HALBAKT, um 1912

Blue crayon on paper, 560 x 370 mm

Blauer Farbstift auf Papier, 560 x 370 mm

Study for *The Virgin*, 1913

This drawing will be included in the supplement of the Klimt catalogue raisonné by Marian Bisanz-Prakken / Albertina, Vienna.

This hitherto unknown drawing is from a large group of studies for Klimt's painting *The Virgin* (1913, Prague, National Gallery). This depicts a revolving group of overlapping female figures in an indefinite space, the women in various degrees of reverie and erotic ecstasy. This drawing was created for the dreaming central figure and aptly demonstrates the artist's attempts to capture his models in particular states of movement. In conjunction with the complicated positions of his figures, stretching into the space around, the textiles that unveil the forms are very effective. The subjects often appear to have been touched by the mystery of life, which is expressed by their closed eyes and trance-like movements. With an almost sacred solemnity Klimt focuses on the female genitals, which are obviously presented here but in the painting are concealed. This refers to the beginning of human life but also the main area of sexual arousal. Klimt has captured the model reclining on the bed from a top view, which conveys the impression of aimless floating. This also creates the effect that the lower body has been spread out. The medium used by the artist for this work can be found relatively often in his drawings. He has combined the main medium of pencil with blue and red coloured pencils and white chalk.



The Virgin, 1913,
Oil on canvas, Národní Galerie, Prague

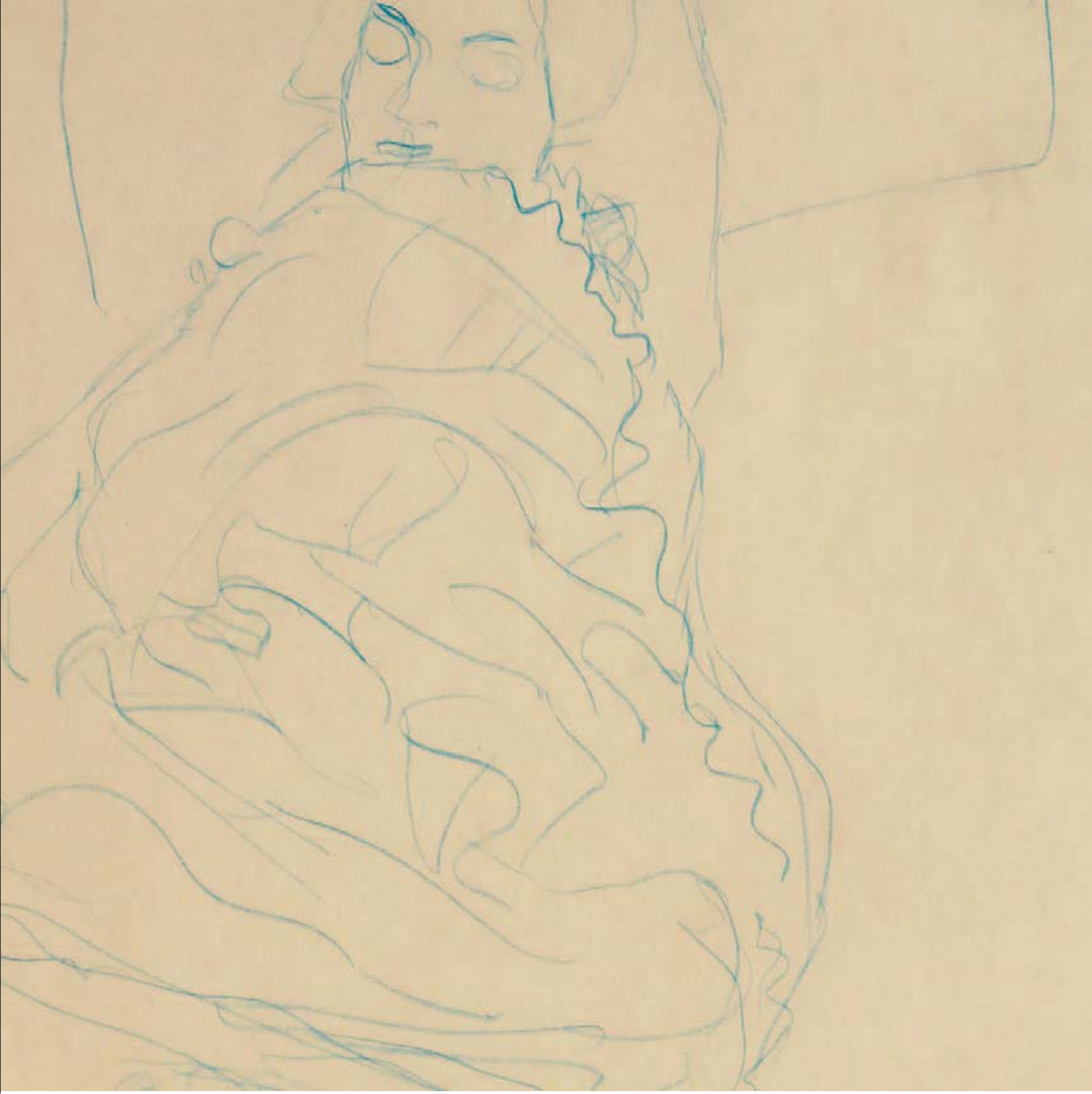
Die bisher unbekannte Zeichnung gehört zur großen Gruppe der Studien für Klimts Gemälde 'Jungfrau' (1913, Prag, Nationalgalerie), in denen die in einem unbestimmten Raum kreisenden, eng übereinander gelagerten weiblichen Gestalten verschiedene Grade des Entrückt-Seins oder der erotischen Ekstase aufweisen. Das vorliegende Blatt entstand für die träumende Mittelfigur und demonstriert treffend das Bestreben des Künstlers,



seine Modelle in bestimmten Bewegungssystemen zu erfassen. Bei den komplizierten, raumgreifenden Positionen seiner Figuren kommen die formenthüllenden Textilien höchst wirkungsvoll zum Einsatz. Die Dargestellten scheinen oft unmittelbar vom Mysterium des Lebens berührt zu werden, was durch ihre geschlossenen Augen und tranceartigen Bewegungen zum Ausdruck gelangt. Mit einer fast sakralen Ernsthaftigkeit fokussiert Klimt auf das offen dargebotene – im Gemälde verhüllte – weibliche Geschlecht, das auf den Anfang des menschlichen Lebens und zugleich auf den Kernbereich der sexuellen Erregung hinweist. Klimt hat das auf einem Bett liegende Modell von der Draufsicht aus wiedergegeben, um zum Ausdruck eines richtungslosen Schwebens zu gelangen; zugleich entstand so – wie auch im Gemälde – der Effekt des gleichsam aufgeklappten Unterkörpers. Das hier verwendete Zeichenmaterial entspricht einer damals relativ häufigen Praxis des Künstlers; neben seinem Hauptmedium, dem Bleistift, kommen blaue und rote Farbstifte, oft in Verbindung mit der weißen Kreide, wiederholt zur Anwendung.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1912 – 1918*, vol. III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1984), cf. p. 26, cat. rais. nos. 2189 – 2298.







24

TWO SEATED NUDES, BACK VIEW, ca. 1912

ZWEI SITZENDE RÜCKENAKTE NACH LINKS, um 1912

Pencil on cream wove paper, 572 x 375 mm

Bleistift auf Papier, 572 x 375 mm

Study for *The Virgin*, 1913

Provenance: estate of Gustav Klimt. - Serge Sabarsky Gallery, New York

Exhibitions: Isetan Museum of Art, Gustav Klimt, Tokyo 1981, no. 69. - Pinacoteca Capitolina, Gustav Klimt: 100 disegni. Rome 1983, no. 64. - Historisches Museum der Stadt Wien, Gustav Klimt: Zeichnungen aus amerikanischem Privatbesitz ausgewählt von Serge Sabarsky und aus Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien. Vienna 1984, Kestner Gesellschaft, Hannover 1984, Museum Villa Stuck, Munich 1985, Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz 1985, no. 78. - Fondation Pierre Gianadda, Gustav Klimt (exhibited with Egon Schiele), Martigny 1986/87, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1987, Schloß Plankenwarth, Graz 1987, Schloß Halbturn, Halbturn 1988, Städtische Galerie Rosenheim, Rosenheim 1989, no. 64. - Nassau County Museum of Art, Gustav Klimt: 1862-1918. Roslyn, NY, 1989. - Palazzo Strozzi, Gustav Klimt, Florence 1992. - Palacu Sztuki, Gustav Klimt, Cracow 1992. - Jahrhunderthalle Hoechst, Hommage à Serge Sabarsky: Klimt. Kokoschka. Schiele, Aquarelle und Zeichnungen, Frankfurt 1997, no. 20. Strobl, cat. rais. no. 2220

In the large group of female nude studies for the painting *The Virgin* (1913), a broad range of body types, temperaments and moods emerges.¹ Klimt almost always concentrates on a single figure; the study shown here of two hunched nudes from the back is one of the exceptions. Klimt has fused the two bodies into a hermetically sealed whole, at the same time effectively juxtaposing the intermittently bold and continuously flowing outlines. On the torso at the front, the sensual, undulating outline on the left stands out with succinct precision from the limbs' soft contours. The layering of the closely overlapping bodily forms at the same time evokes different degrees of illumination. By doubling the hunched over backs and shoulders the sense of melancholy is intensified. This study and others were to prepare the person viewed from the back on the far left



The Virgin, 1913

Oil on canvas, Národní Galerie, Prague



in the painting *The Virgin*, whose gaunt body and convulsive, desperate gestures recall the expressive figures by Egon Schiele. Yet the painted version is a far cry from the curvaceous bodies and meditative reverie of the two women depicted here. This evocative, self-contained drawing is an independent step in the intensive quest for the perfect expression of a specific mood. During the course of this quest, Klimt experimented with many models, poses and gestures.

Innerhalb der großen Gruppe der weiblichen Aktstudien für das Gemälde ‚Die Jungfrau‘ (1913) entfaltet sich ein breites Spektrum an Körpertypen, Temperamenten und Stimmungswerten.¹ Fast immer konzentriert Klimt sich dabei auf die Einzelfigur; die hier gezeigte Studie von zwei vorgebeugt sitzenden Rückenfiguren gehört zu den Ausnahmen. Klimt schweißt die beiden Körper zu einem hermetisch geschlossenen Gebilde zusammen, wobei er die abwechselnd kräftig intermittierenden und kontinuierlich fließenden Umrisslinien wirkungsvoll gegeneinander ausspielt. In prägnanter Schärfe hebt sich die linke, sinnlich gewellte Kontur des vorderen Torsos von den weich umrissenen Gliedmaßen ab. Die räumliche Abstufung der einander dicht überlagernden Körperformen führt gleichzeitig zu unterschiedlichen Lichtwerten. Durch die Verdoppelung der gekrümmten Rücken- und Schulterlinien verstärkt sich der Ausdruck der Melancholie. Diese und andere Studien bereiten die linke Rückenfigur im Gemälde vor, die in ihrem hageren Körperbau und ihrer krampfhaften, verzweifelten Gestik an die expressiven Gestalten von Egon Schiele erinnert. Vom rundlichen Körpertypus und von der meditativen Selbstversunkenheit des hier dargestellten Frauenpaars ist die gemalte Version allerdings weit entfernt. Diese suggestive, in sich gerundete Zeichnung ist ein autonomer Schritt im Prozess der intensiven Suche nach dem optimalen Ausdruck einer spezifischen Stimmung. Während dieser Suche experimentiert Klimt mit einer Vielfalt an Modellen, Stellungen und Gesten.

¹ Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1912-1918*, Band III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1984), cat. rais. no. 2189-2198. – Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen. Nachtrag 1878-1918*, Band IV (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1989), cat. rais. no. 3650-3674.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1912 – 1918*, vol. III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1984), p. 30, b/w fig. p. 31, cat. rais. no. 2220. – Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, Nachtrag, 1878 – 1918*, vol. IV. (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1989), p. 230-231, w. b/w fig. p. 230, juxtaposed to a forgery. – Alfred Werner, *Gustav Klimt: One Hundred Drawings*, with an Introduction by A. Werner (New York, 1972), no. 81. – Serge Sabarsky, *Gustav Klimt Drawings* (Mount Kisco, NY, 1983, Milano, 1983, London, 1984, Berlin and Vienna, 1984), no. 64.







25

AMALIE ZUCKERKANDL (SEATED FIGURE VIEWED FROM THE FRONT), 1913/14

AMALIE ZUCKERKANDL (SITZEND VON VORNE), 1913/14

Pencil on paper, 569 x 375 mm

Bleistift auf Papier, 569 x 375 mm

Study for Amalie Zuckerkandl (unfinished), 1917

Inscribed (lower right): Aus dem Nachlaß meines Bruders Gustav Klimt – | Johanna Klimt Zimpel

Verso: stamp: JOHANNA ZIMPEL

Provenance: Prince Sadruddin Khan, Paris. – Spencer Samuels & Co., Ltd., New York. – private collection

Exhibition: Albertina, Gustav Klimt, Vienna 1962, no. 180.

Strobl, cat. rais. no. 2486

Klimt started working on the portrait of Amalie Zuckerkandl, wife of the famous urologist Otto Zuckerkandl, in 1917. The portrait is now in the Belvedere but was never finished because the artist died in 1918. Most of the studies related to this commission date back as early as 1913–14, including this drawing. At first Klimt captured Amalie Zuckerkandl in a standing pose, as can be seen in the earliest studies (Strobl, cat. rais. nos. 2468–2472). He then worked on another composition, out of which the painting then evolved: in several studies Klimt represented the lady sitting and in a frontal or slightly diagonal pose (Strobl, cat. rais. nos. 2475–2489). In this sketch, Klimt also emphasized the undulating curve of the cascading, fur-lined coat which falls open to reveal the deeply cut dress (in the portrait the sitter is shown without the coat and with bare shoulders). The various layers of clothing rendered in bold, dynamic lines merge with the heap of cushions on the seat. The hub of calm in this spreading torrent of lines is the frontal face in which the light eyes, with boldly accentuated brows, have a hypnotic effect. A striking contrast to this iconic rigidity is created by the nervous outlines of the hair, which concludes the hermetic shape at the top.

Klimt hat das Porträtgemälde von Amalie Zuckerkandl, Gattin des berühmten Urologen Otto

Zuckerkandl, 1917 in Angriff genommen; das heute im Belvedere befindliche Bild blieb, bedingt durch den Tod des Künstlers (1918), unvollendet. Die meisten Studien im Zusammenhang mit diesem Auftrag entstanden bereits um 1913–14, so auch das hier präsentierte Blatt. Zunächst ließ Klimt Amalie Zuckerkandl stehend posieren, wie aus den frühesten Studienblättern hervorgeht (Strobl, WVZ Nr. 2468–2472). Dann aber entwickelte er eine Lösung, die den Ausgangspunkt für das Gemälde bilden sollte: In mehreren Studien (Strobl, WVZ Nr. 2475–2489) gab Klimt die Dame frontal oder in einer leichten Schrägstellung sitzend wieder. Auch im ausgestellten Blatt betonte Klimt den Schwung des lose fallenden, pelzumrandeten Mantels, der den Blick auf das tief dekolletierte Kleid frei lässt (im Gemälde zeigt sich die Porträtierte ohne den Mantel, mit nackten Schultern). Die verschiedenen Schichten der in kräftigen, dynamischen Linien erfassten Bekleidung wachsen gleichsam mit der Polsterlandschaft der Sitzgelegenheit zusammen, die sich fast wie ein Gebirge ausnimmt. Den Ruhepol dieser breit ausladenden Bewegungsströme bildet das frontale Gesicht, in dem die hellen Augen mit den kräftig akzentuierten Brauen eine hypnotisierende Wirkung ausüben. In einem prägnanten Kontrast zu dieser ikonenhaften Starre steht der nervös gestrichelte Umriss der Haarpartie, die den oberen Abschluss der hermetischen Gesamtform bildet.



Amalie Zuckerkandl (unfinished), 1917
Oil on canvas, Belvedere, Vienna





26

RECLINING NUDE, FACING RIGHT, 1914/15

LIEGENDER AKT NACH RECHTS, 1914/15

Pencil on thin vellum paper, 370 x 560 mm

Bleistift auf dünnem Velinpapier, 370 x 560 mm

Provenance: Serge Sabarsky Gallery, New York.

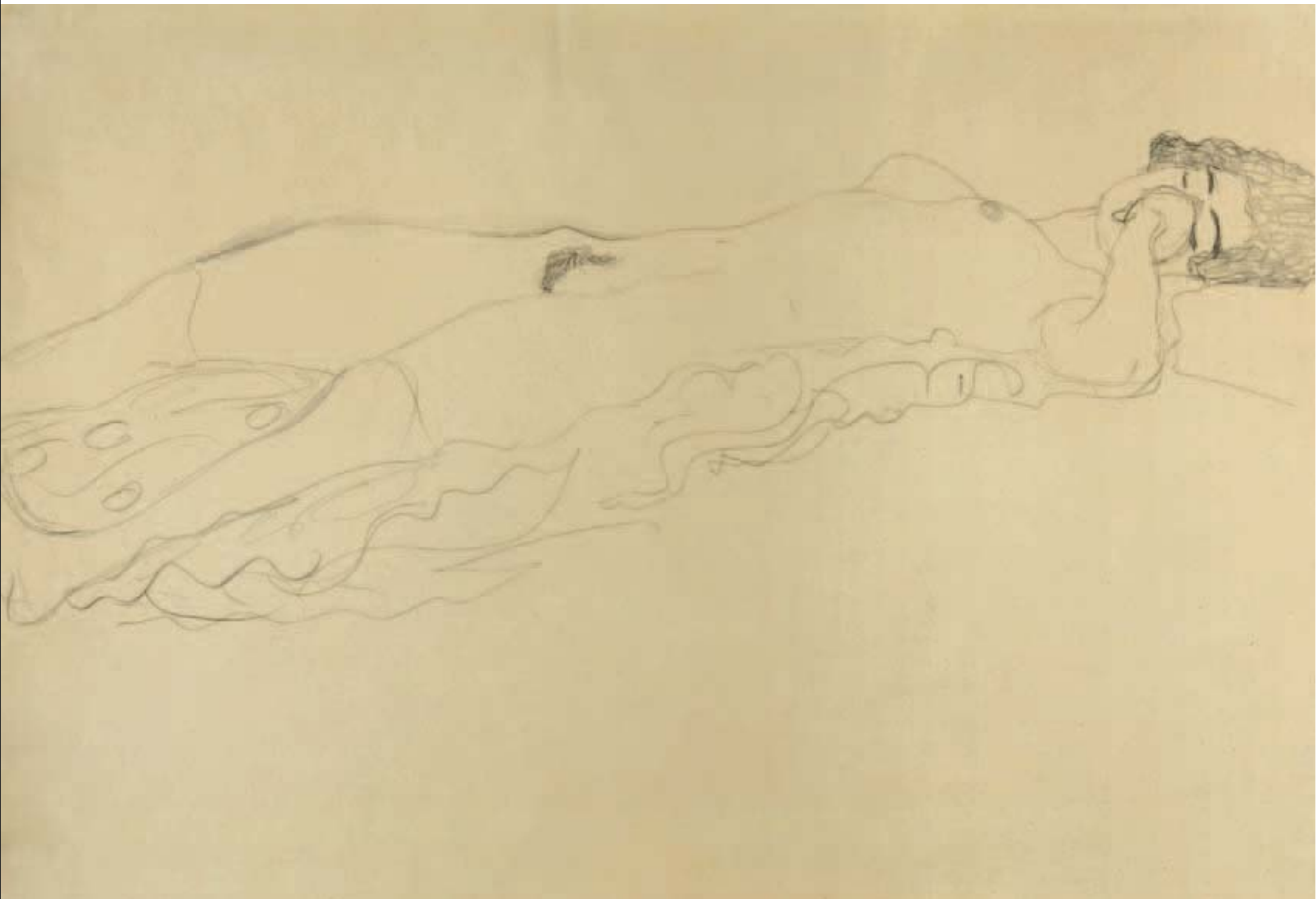
Exhibitions: Seibu Museum of Art, Gustav Klimt, Tokyo 1979, no. 1. – Isetan Museum of Art, Gustav Klimt, Tokyo 1981, no. 67. – Pinacoteca Capitolina, Gustav Klimt: 100 disegni, Rome 1983, Palazzo della Permanente, Milan 1984, Castel Mareccio/Schloss Maresch, Bolzano/Bozen 1984, Josef Albers Museum/Quadrat Bottrop, Bottrop 1985, Palazzo Medici-Riccardi, Florence 1986, Accademia di Belle Arti, Naples 1986, Castello Ivano, Trento 1986, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1986/87, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1987, Schloß Plankenwarth, Graz 1987, no. 61. – Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Europalia 87 Österreich, Gustav Klimt, Brussels 1987, no. 100. – Schloss Halbturn, Gustav Klimt: 100 Zeichnungen, Halbturn 1988, Städtische Galerie Rosenheim, Rosenheim 1989. – Nassau County Museum of Art, Gustav Klimt: 1862–1918, Roslyn, NY 1989. Strobl, cat. rais. no. 2428

Klimt had been representing and reviving the subject of the stretched out, reclining model positioned parallel to the picture plane ever since his first studies of around 1904 for the paintings *Water Serpents I* and *Water Serpents II*. In this sketch, dating from around 1914/15, the passively languishing female figure conveys the impression of being part of an endless stream of motion, which is suggested by the fragmentation of the figure on either side. This horizontal flow is evoked by the body's sensual curves and the rippled material beneath the figure; the emphasized pubic area also contributes to these pulsating linear rhythms. Once again Klimt treads his characteristic line between sensitive linearity and strict planarity, between erotic presence and metaphysical detachment. The reclining woman turns her face towards the viewer but only shows her closed eyes as her hand conceals the lower part, enhancing the impression of mysterious reverie.

Seit seinen um 1904 gezeichneten Studien für die Gemälde ‚Wasserschlangen I‘ und ‚Wasserschlangen

II‘ hat Klimt das Motiv des ausgestreckt liegenden, parallel zur Bildfläche positionierten Modells immer wieder angewandt und neu belebt. Auch in der hier gezeigten, um 1914/15 entstandenen Studie vermittelt die passiv liegende Frauengestalt auf Grund der seitlichen Fragmentierungen den Eindruck, Teil einer endlos fließenden Bewegung zu sein. Dieses horizontale Fließen wird vor allem durch das Zusammenspiel zwischen der oberen, sinnlich gewölbten Körperkontur und der wellenmäßig gestalteten Stoffunterlage suggestiv übertragen; in diesen pulsierenden Linienrhythmus stimmt auch der prägnant hervorgehobene Schamhügel mit ein. Einmal mehr vollzieht sich hier die für Klimt charakteristische Gratwanderung zwischen sensibler Linienführung und strenger Flächendisziplin, zwischen erotischer Präsenz und metaphysischer Abgehobenheit. Von ihrem dem Betrachter zugewandten Gesicht gibt die liegende Frau nur die geschlossenen Augen preis; die untere Hälfte wird von ihrer Hand verdeckt; umso wirksamer ist ihr Ausdruck des mysteriösen Verträumtseins.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1912 – 1918*, vol. III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1984), p. 74, fig. p. 75, cat. rais. no. 2428. – Serge Sabarsky, *Gustav Klimt Drawings* (Mount Kisco, NY, 1983, Milano, 1983, London, 1984, Berlin and Vienna, 1984), no. 61. – Neue Galerie New York, *Gustav Klimt: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, exh. cat. (Prestel Verlag, 2007), fig. p. 341.









27

CURLED UP SEMI-NUDE, 1914/15

ZUSAMMENGEKAUERTER HALBAKT, 1914/15

Pencil on paper, 567 x 373 mm

Bleistift auf Papier, 567 x 373 mm

Pencil on paper, 567 x 373 mm

Estate stamp (lower left)

Provenance: private collection, Vienna

Strobl, cat. rais. no. 2372

Following his major work *The Virgin* (1913), for which he drew countless preliminary studies, Klimt continued to immerse himself in female sensual and psychological worlds. In his studies of female models he produced a whole range of types, temperaments, moods and stages of erotic consciousness – from dreams to the climax of ecstasy. The rotating motion of the female figures in *The Virgin* found its sequel in an abundance of experiments with complicated postures. Klimt instructed his models to pose in diagonal or curled-up positions or in a zigzag, as we can see in the rapt and dreamy female figure in this study (1914–15). As in many drawings during this phase, the backside and naked hunched-up thighs are particularly prominent. What is also characteristic is the tension between the empty space in the area at the base and the dense 'architecture' of the figure with its complex perspective at the top, a figure who seems more to float than lie on solid ground. In this drawing a spatial order has been imposed on the position and movements of the model and yet the sitter still conveys a sense of natural and relaxed languor. In this later phase the models are neither aestheticized nor rendered with ideal stylization, as in the periods of the early Secession or the Golden Style. It is highly probable that the variety of women, realistic depictions and complex positions in these drawings were inspired by contemporary nude photos, as has been recently discovered.¹

Im Anschluss an sein Hauptwerk ‚Jungfrau‘ (1913), das durch zahlreiche Studien vorbereitet wurde,

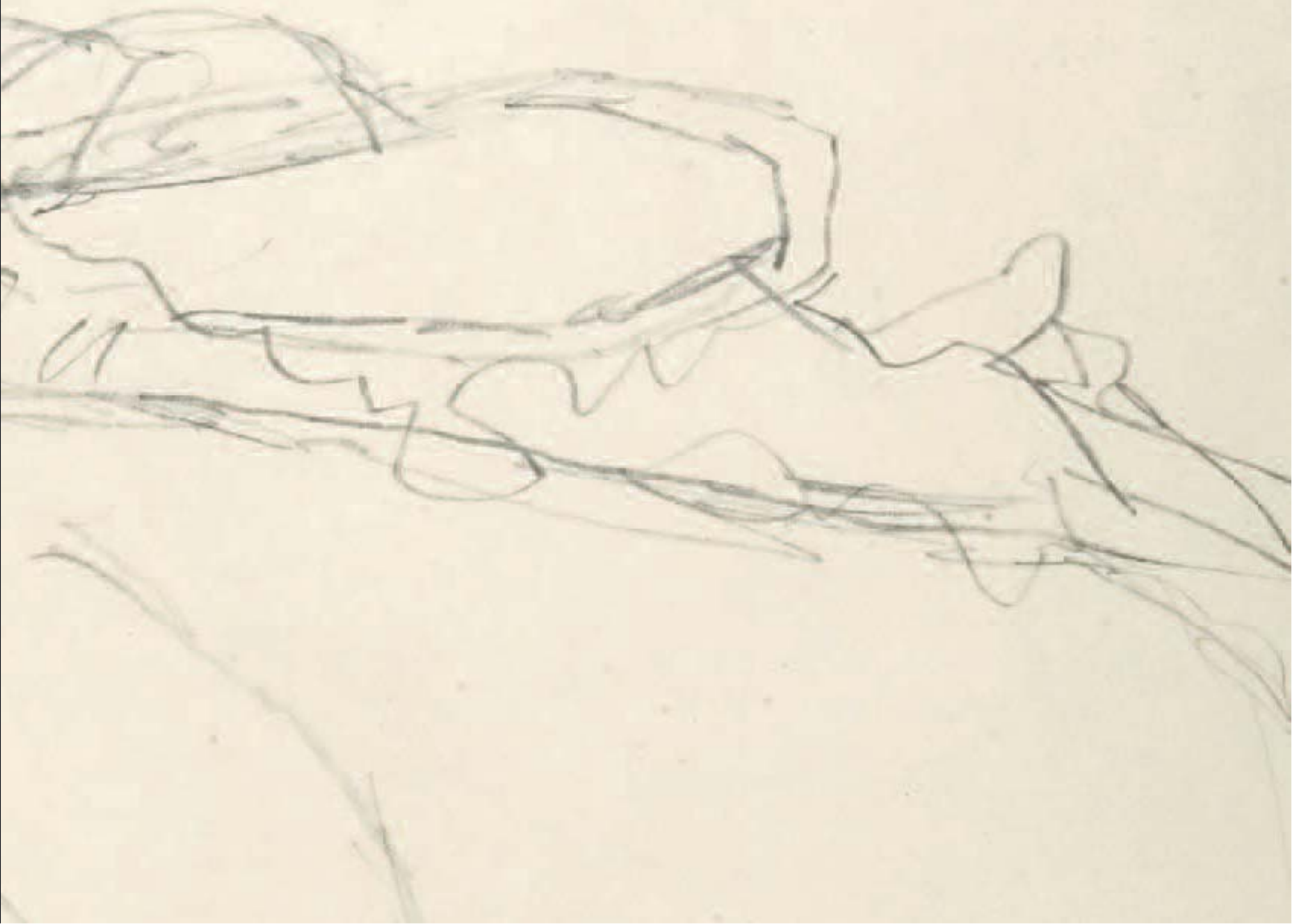
widmete Klimt sich weiterhin dem weiblichen Sinnes- und Seelenleben. In seinen Studien nach weiblichen Modellen entfaltete er eine große Spannweite an Typen, Temperamenten, Stimmungen und Stadien des erotischen Bewusstseins – vom Traum bis zur allerhöchsten Ekstase. Die kreisende Gesamtbewegung der Frauengestalten im Gemälde ‚Jungfrau‘ fand ihre Fortsetzung in zahllosen Experimenten mit komplizierten Stellungen. So ließ Klimt seine Modelle in schrägen oder gewundenen Körperhaltungen wie auch in Zickzacklagen posieren, wie die in sich ruhende, verträumte Frauengestalt der hier gezeigten Studie (1914–15). Wie in vielen Blättern dieser Phase treten hier die Gesäßpartie und die nackten, angezogenen Schenkel besonders hervor. Charakteristisch ist zudem das Spannungsverhältnis zwischen dem Leerraum im unteren Bereich und der dichten, perspektivisch komplexen „Architektur“ der ganz oben positionierten Gestalt, die mehr zu schweben als zu liegen scheint. Auch in unserem Fall fügen sich Stellung und Bewegungen des Modells einer raumbezogenen Ordnung; dennoch vermittelt die Dargestellte eine natürliche Gelöstheit. In dieser späteren Phase werden die Modelle weder ästhetisierend wiedergegeben, noch einer idealen Stilisierung unterworfen, wie in Zeiten der frühen Secession oder des „Goldenen Stils“. In Bezug auf die typologische Vielfalt, die realitätsbezogene Darstellungsweise und die komplexen Stellungen seiner Frauengestalten wurde Klimt mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit durch zeitgenössische Aktfotos angeregt, wie neulich aufgedeckt werden konnte.¹

¹ See: Marian Bisanz-Prakken, 'Gustav Klimt: The Late Work. New Light on The Virgin and The Bride.' in Renee Price (ed.), *Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections* (New York: Neue Galerie, 2007), p. 104–129.



W. H. R.
1911







28

TRUDL FLÖGE (BUST PORTRAIT OF A GIRL, VIEWED FROM THE FRONT), c. 1915

TRUDL FLÖGE (MÄDCHENBRUSTBILD VON VORNE), um 1915

Pencil on paper, 559 x 368 mm

Bleistift auf Papier, 559 x 368 mm

Signed (lower left): gezeichnet v. Gustav Klimt (drawn by Gustav Klimt)

Inscribed (lower right): Trudl Flöge

Provenance: Trude Flöge (née). – Christian M. Nebehay, Vienna. – Serge Sabarsky, New York.

Exhibitions: Historisches Museum der Stadt Wien, Gustav Klimt: Zeichnungen aus amerikanischem Privatbesitz ausgewählt von Serge Sabarsky und aus Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien, Vienna 1984. – Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Gustav Klimt: 100 Zeichnungen, Innsbruck 1987. – Fundación Mapfre, Gustav Klimt. Mujeres, Madrid 2006, no. 8. – Hangaram Art Museum, Gustav Klimt: In Search of the 'Total Artwork', Seoul 2009, no. 80.

Strobl, cat. rais. no. 2630

This is one of a series of drawings that Klimt created in around 1915 of Trude Flöge (1907–1971). She was the daughter of Hermann Flöge, who was the brother of Emilie Flöge, Gustav Klimt's lifelong companion. According to Alice Strobl, the drawn half-length portraits of the young Trude were not preliminary studies for a painting but autonomous works – possibly a souvenir of a stay at Hermann Flöge's house in Seewalchen.¹ At every stage of his development as an artist, Klimt was a precise observer and brilliant depicter of children, whether this was in the context of his life allegories or for portrait commissions. The girl's round face, viewed from the front, was the type preferred by Klimt at this time, as exemplified in his studies for the portrait of Friederike Beer-Monti (1916). In spite of the iconic symmetry, which actually contradicts the child-like character, the portrait does not seem

frozen in any way. Within the strict structure Klimt uses very dynamic pencil strokes, ranging from the loosely sketched clothes to the dark eyes with their intense gaze. The shining, lucid child's gaze arose from the oscillation between pale and dark nuances of grey and also incorporated the light tone of the paper. These almost painterly effects can be ascribed to the pencil strokes ranging from delicately light to richly dark tones. Klimt used a very soft pencil and he brilliantly mastered the opportunities for variation this provided, especially in later years.

Das Blatt gehört zu einer Serie von Zeichnungen, die Klimt um 1915 von Trude Flöge (1907–1971) angefertigt hat. Das Mädchen war die Tochter von Hermann Flöge, dem Bruder von Emilie Flöge, der Lebensgefährtin Gustav Klimts. Alice Strobl zufolge entstanden die gezeichneten Halbbildnisse



Gustav Klimt playing with his niece Trude Flöge on the landing stage at Villa Paulick in Seewalchen am Attersee, 1912



Portrait of Trude Flöge

Trude Flöge

der kleinen Trude wohl nicht im Hinblick auf ein auszuführendes Gemälde, sondern vielmehr als autonome Arbeiten, möglicherweise als Erinnerung an einen im Haus Hermann Flöges in Seewalchen verbrachten Aufenthalt.¹ In allen Phasen seiner Entwicklung erweist Klimt sich als ein scharfer Beobachter und meisterhafter Darsteller von Kindern – sei es im Rahmen von Lebensallegorien oder von Porträtaufträgen. Hier entspricht die Physiognomie des Mädchens dem damals von Klimt bevorzugten runden, frontalen Gesichtstypus, der zum Beispiel von den Studien für das Bildnis Friederike Beer-Monti (1916) charakteristisch vertreten wird. Trotz der ikonenhaften, dem kindlichen Charakter eigentlich zuwiderlaufenden Symmetrie wirkt das Bildnis keineswegs erstarrt. Innerhalb des strengen Bildgefüges entfaltete Klimt eine äußerst dynamische Strichführung, von der locker skizzierten Bekleidung bis zu den dunklen, intensiv blickenden Augen. Die leuchtende Klarheit des Kinderblicks kam durch das Oszillieren der hellen und dunklen Graunuancen zustande, wobei auch der Papierton als Lichtwert zur Geltung gelangte. Diese fast malerischen Effekte sind auch auf den lebhaften Wechsel von zarten, hellen bis satten, dunklen Strichen zurückzuführen. Klimt verwendete einen sehr weichen Bleistift, dessen Variationsmöglichkeiten er vor allem in den späten Jahren virtuos beherrschte.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1912 – 1918*, vol. III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1984), p. 129f, fig. p. 136, cat. rais. no. 2630. – Serge Sabarsky, *Gustav Klimt: Drawings* (New York: Mount Kisco, 1983), no. 100. – Susanna Partsch, *Klimt: Life and Work* (London, 1989), fig., p. 162. – Fundación Mapfre (ed.), *Gustav Klimt: Mujeres* (Madrid, 2006), fig. p. 149, no. 74. – Jane Kallir (ed.), *Gustav Klimt: In Search of the "Total Artwork"* (Munich, 2009), fig. p. 144, no. 80.







29

BUST PORTRAIT, VIEWED FROM THE FRONT, c. 1916
BRUSTBILD VON VORNE, um 1916

Pencil on paper, 553 x 356 mm
Bleistift auf Papier, 553 x 356 mm

Signed (lower right): GUSTAV | KLIMT

Provenance: Serge Sabarsky Gallery, New York

Exhibitions: Mathildenhöhe, Internationale der Zeichnung, Sonderausstellungen, Gustav Klimt und Henri Matisse, Darmstadt 1970, no. 154. – Isetan Museum of Art Gustav Klimt, Tokyo 1981, no. 82. – Pinacoteca Capitolina, Gustav Klimt: 100 Zeichnungen, Rome 1983 (exhibited with Oskar Kokoschka: disegni e acquarelli), Palazzo della Permanente, Milan 1984, Castel Mareccio/Schloss Maresch, Bolzano/Bozen 1984, no. 76, Josef Albers Museum/Quadrat Bottrop, Bottrop 1985, Palazzo Medici-Riccardi, Florence 1986, Accademia di Belle Arti, Naples 1986, Castello Ivano, Trento 1986, no. 76. Strobl, cat. rais. no. 2702

In his later life – between 1915 and 1917 – Klimt showed a predilection for an even, round facial type. Sometimes he found this in the faces of his models. Frederike Beer-Monti is a case in point – Klimt painted her portrait in 1916 – as is little Trude Flöge, whose face inspired him to draw a series of studies at around the same time (cat. no. 28). This drawing is one of a large number of independent, anonymous bust and half-length portraits based on this round-faced ideal. In the two-dimensional, mask-like representation of the frontal face with hypnotic eyes and a small, closed mouth there are distant echoes of Fernand Khnopff's Symbolism, the Belgian artist who once had been so influential. The geometric depiction of the supporting hand also harks back to earlier, post-1900 trends that were most influenced by the Belgian sculptor George Minne. In this drawing, however, the former stringency has been toned down by the looser pencil strokes characterizing Klimt's late work. The result is a unique blend of sensual immediacy and cool detachment.

In seinen späten Jahren – zwischen 1915 und 1917 – legt Klimt eine besondere Vorliebe für einen ebenmäßigen, runden Gesichtstypus an den



Friederike Maria Beer-Monti (detail), 1916
Oil on canvas, Museum of Art, Tel Aviv
Mizne-Blumenthal Collection

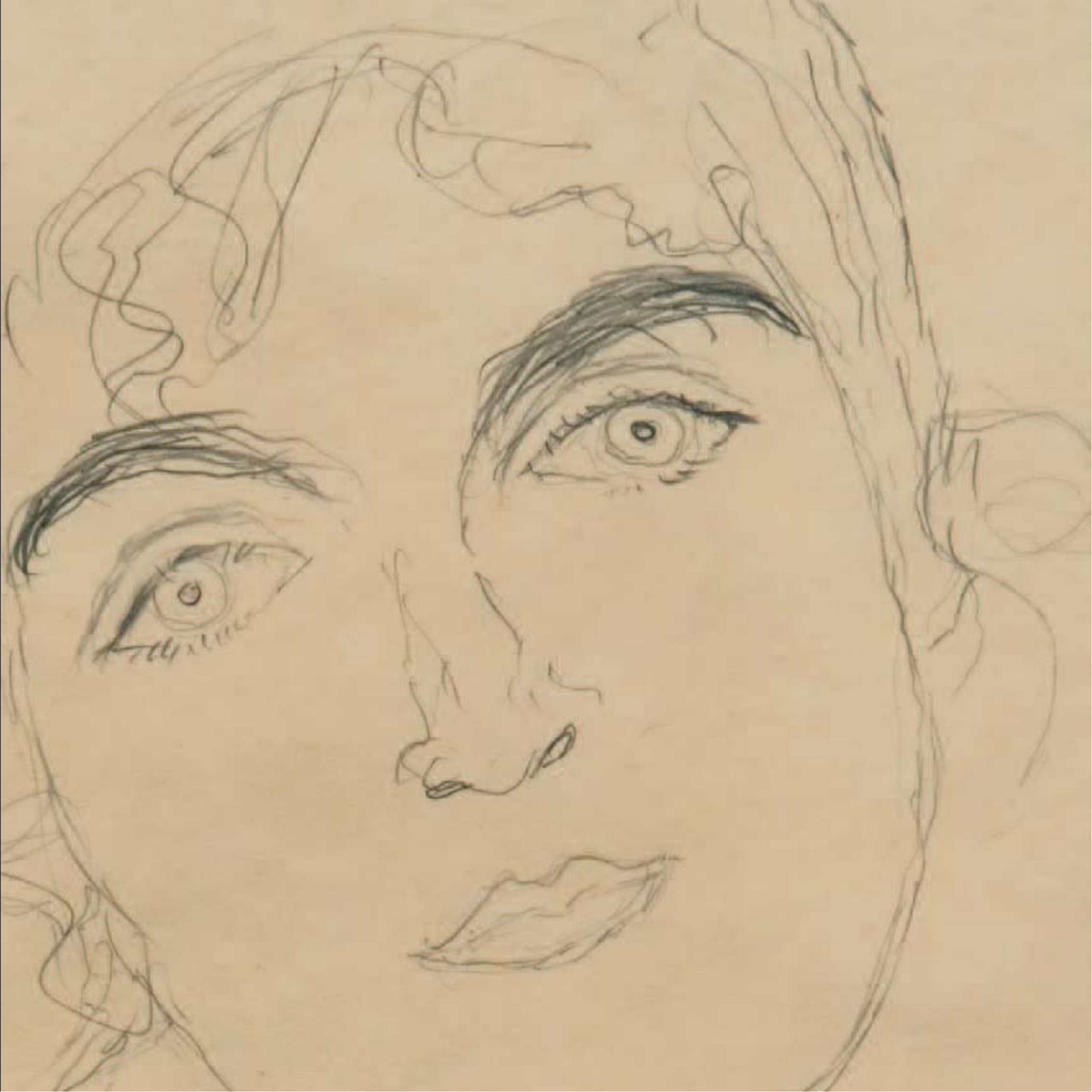
Tag. Zum Teil kam ihm dabei die Physiognomie von wirklich existierenden Modellen entgegen, wie im Fall der Frederike Beer-Monti, deren Bildnis er 1916 malte, oder der kleinen Trude Flöge, deren Gesicht er gleichfalls um 1916 in einer Anzahl von Studien festhielt (Kat. Nr. 28). Die vorliegende Zeichnung gehört zu einer



großen Reihe von autonom entstandenen anonymen Brust- oder Halbbildnissen, die auf den rundlichen Idealtypus hin stilisiert sind. In der zweidimensionalen, maskenhaften Wiedergabe des frontal dargestellten Gesichts mit den hypnotisierenden Augen und dem kleinen, verschlossenen Mund scheint der Symbolismus des einst einflussreichen Belgiers Fernand Khnopff fern nachzuklingen. Auch die Geometrisierung der stützenden Hand mutet wie eine Rückbesinnung auf frühere, nach 1900 feststellbare Tendenzen an, die vor allem auf den belgischen Bildhauer George Minne zurückführbar sind. In dieser Zeichnung zeigt sich die monumentale Strenge aufgrund der typisch späten, lockeren Strichführung jedoch weitgehend gemildert. Das Ergebnis ist eine eigentümliche Mischung aus sinnlicher Unmittelbarkeit und kühler Distanz.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1912 – 1918*, vol. III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1984), p. 146, fig. p. 147, cat. rais. no. 2702. – Arnold Krieger, *Du in der Welt. Gesammelte Liebesgedichte*, mit 20 Zeichnungen von Gustav Klimt und einem Vorwort von H. Schumacher (Darmstadt, 1974), p. 167. – Serge Sabarsky, *Gustav Klimt Drawings* (Mount Kisco, NY, 1983, Milano, 1983, London, 1984, Berlin and Vienna, 1984), no. 71. – Rene Price (ed.), *Gustav Klimt: The Ronald Lauder and Serge Sabarsky Collections* (New York: Neue Galerie New York, 2007), fig. p. 346, cat. no. D114.







30

EVE (SEATED NUDE WITH LONG HAIR), c. 1917

EVA (SITZENDER AKT MIT LANGEM HAAR), um 1917

Pencil on paper, 560 x 375 mm

Bleistift auf Papier, 560 x 375 mm

Study for *Adam and Eve* (unfinished), 1917

Estate stamp (lower right)

Strobl, cat. rais. no. 2915

In the narrow, vertical format of the painting *Adam and Eve* (1917–18, unfinished), Eve, shown as voluptuous and naked, is the dominant frontal figure. She conceals most of Adam who is standing behind her and, with his head inclined, appears to be sleeping, while Eve gazes dreamily into the distance. Klimt drew several groups of studies for this painting (Strobl, cat. rais. nos. 2865–2921): depictions of standing naked couples, studies of male heads, drawings of athletes, and separate sketches for the main female figure. For the biblical mother of all humankind, the artist chose a voluptuous body with a torrent of wavy hair. Some of the studies already point towards the composition in the painting; others are more loosely related to Eve. This drawing of a seated, naked model facing right who gazes back over her right shoulder, her face framed by a heavy cascade of curls, belongs to the second category of studies. In some places Klimt went over the short and rapid strokes with his pencil again, emphasizing the wavy outline of the spreading curtain of hair. Characteristically, Klimt first suggested the mouth using soft lines which he then repeated boldly slightly above. This shifting of the shape creates a lively effect: the lips seem to open as if she were about to speak. In spite of the rapid and nervous repetitive strokes – characteristic of Klimt's late period – taken as a whole, the nude has a bold, clear structure. An important role in this respect is the triangular form created by the hair and the supporting arm.

Im schmalen, hochformatigen Gemälde „Adam und

Eva' (1917–18, unvollendet) dominiert die üppige nackte Frontalgestalt der Eva. Diese verdeckt zum Großteil den hinter ihr stehenden Adam, der mit geneigtem Kopf zu schlafen scheint, während sie selbst verträumt in die Ferne blickt. Zu diesem Gemälde schuf Klimt mehrere Gruppen von Studien (Strobl, WVZ Nr. 2865–2921): Darstellungen von stehenden nackten Paaren, männliche Kopfstudien, Zeichnungen von Athleten und Einzelstudien für die weibliche Hauptfigur. Für die biblische „Urmutter“ bevorzugte er einen Frauentypus mit üppigen Körperformen und breit fallenden, lockigen Haaren. Manche Studien weisen bereits auf die Lösung im Gemälde hin; andere wiederum hängen in einem etwas weiteren Sinn mit der Eva zusammen. Zur letztgenannten Kategorie gehört diese Zeichnung eines nach rechts sitzenden, nackten Modells, das mit ihrem von schwerer Lockenpracht umrahmten Gesicht halb rückwärts über die rechte Schulter blickt. An manchen Stellen zog Klimt die in kurzen, flüchtigen Strichen angelegten Konturen der Sitzenden etwas kräftiger nach; dabei betonte er den gewellten Umriss der breit ausgedehnten Haare. Charakteristischerweise deutete Klimt den Mund zunächst mit zarten Linien an, worauf er ihn, leicht nach oben versetzt, kräftig wiederholte. Diese Formverschiebung führt zu einem lebhaften Effekt: die Lippen scheinen sich wie zum Sprechen zu öffnen. Trotz der flüchtigen, nervös wiederholenden Strichführung – charakteristisch für die Spätzeit – ist die Gesamtstruktur der Aktstudie durchaus streng. Eine wichtige Rolle spielen dabei das große Dreieck der Haarpartie und der sich schräg aufstützende Arm.



Adam and Eve (unfinished), 1917
Oil on canvas, Belvedere, Vienna





31

SEATED FIGURE, VIEWED FROM THE FRONT, 1917/18

SITZEND VON VORNE, 1917/18

Pencil on thin vellum paper, 559 x 470 mm

Bleistift auf dünnem Velinpapier, 559 x 470 mm

Study for *Portrait of a Woman Seen from the Front* (unfinished), 1917/18

Signed (lower left in the oval): Gustav Klimt

Provenance: Serge Sabarsky Gallery, New York

Exhibitions: Isetan Museum of Art, Gustav Klimt, Tokyo 1981, no. 100. – Pinacoteca Capitolina, Gustav Klimt: 100 Zeichnungen, Rome 1983. – Historisches Museum der Stadt Wien, Gustav Klimt: Zeichnungen aus amerikanischem Privatbesitz ausgewählt von Serge Sabarsky und aus Beständen des Historischen Museums der Stadt Wien, Vienna 1984, Kestner Gesellschaft, Hannover 1984, Museum Villa Stuck, Munich 1984 – 1985, Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz 1985, no. 91. – Fondation Pierre Gianadda, Gustav Klimt (exhibited with Egon Schiele), Martigny 1986–1987, no. 95. – Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Europalia 87 Österreich: Gustav Klimt, Brussels 1987, no. 103. – Nassau County Museum of Art, Gustav Klimt: 1862–1918, Roslyn, NY 1989. – Neue Galerie, Gustav Klimt: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, New York 2008, no. D 122, fig. p. 352.

Strobl, cat. rais. no. 2665

This drawing of a frontal, seated woman dressed in her street attire appears less formal than the majestic, aloof studies for commissioned portraits. It is a planar depiction concentrating on outline and accordingly the left leg, casually posed on the right thigh, only emerges on closer scrutiny; the bulge of the knee is defined beneath the clothing. This drawing is one of the studies for a painted bust portrait of an unknown woman that was never completed (1917/18, Lentos, Kunstmuseum Linz). In the painting the facial features have been rendered in detail, but the shoulders have only been indicated by cursory brush strokes. In the depiction of the model's rigidly frontal pose and the fur wrap symmetrically framing her face this drawing closely corresponds with the oil painting. Even at this preliminary stage, Klimt has emphasized the heavily made-up, staring eyes with bold eyebrows, the pronounced cheekbones and the dark, distinctive mouth; the hair and hat have been rendered in detail. In this remarkable study the importance he attached to the chest area and its attire is already clearly apparent.



*Portrait of a Woman (unfinished), 1917/18,
Oil on canvas, Lentos Kunstmuseum, Linz*



1851
1851

Die Zeichnung einer frontal sitzenden, in ihrer Straßenbekleidung dargestellten Frau wirkt weniger formell als die majestätisch abgehobenen Studien für die offiziell beauftragten Damenbildnisse. Wie sich auf Grund der flächenhaft reduzierten, auf den Umriss konzentrierten Darstellungsweise erst auf den zweiten Blick offenbart, ruht das linke Bein in locker überschlagener Stellung auf dem rechten Oberschenkel; unter dem Gewand zeichnet sich die Ausbuchtung des Knies deutlich ab. Zusammen mit einigen anderen Studien hängt dieses Blatt mit einem unvollendet gebliebenen Gemälde zusammen, das die unbekannte Frau in frontaler Stellung als Brustbild wiedergibt (1917/18, Lentos, Kunstmuseum Linz). Während die Gesichtszüge bereits weitgehend ausgearbeitet sind, zeigt sich die Schulterpartie erst in flüchtigen Pinsellinien. In der streng frontalen Wiedergabe des Modells und in der das Gesicht symmetrisch umfangenden Kontur des Pelzumhangs kommt die hier gezeigte Studie dem Ölbild am nächsten. Bereits in diesem zeichnerischen Stadium betont Klimt die auffallend geschminkten, eigentümlich starrenden Augen mit den dunklen Brauen, die prononcierten Jochbeine und den dunkel hervorstechenden Mund; weitgehend detailliert gestaltet er Haare und Kopfbedeckung. Dass ihm die Brustpartie sehr wichtig war, geht aus dieser bemerkenswerten Studie bereits klar hervor.

Literature: Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen, 1912 – 1918*, vol. III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1984), p. 140, fig. p. 141, cat. rais. no. 2665. – Serge Sabarsky, *Gustav Klimt Drawings*. (Mount Kisco, NY, 1983, Milano, 1983, London, 1984, Berlin and Vienna, 1984), no. 95. – Rene Price, *Gustav Klimt. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, exh. cat. (New York: Neue Galerie New York, Prestel Verlag, 2007), fig. p. 352, no. D122. – Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, *Mujeres: Klimt, 1862-1918*, exh. cat. (Madrid, 2006), p. 168, no. 91.







32

**ADAM (TWO MALE HEADS IN THREE-QUARTER PROFILE, FACING LEFT),
1917/18**

**ADAM (ZWEI MÄNNERKÖPFE IM DREIVIERTELPROFIL NACH LINKS),
1917/18**

Pencil on paper, 560 x 367 mm

Bleistift auf Papier, 560 x 367 mm

Study for *Adam and Eve* (unfinished), 1917

Strobl, cat. rais. no. 2872

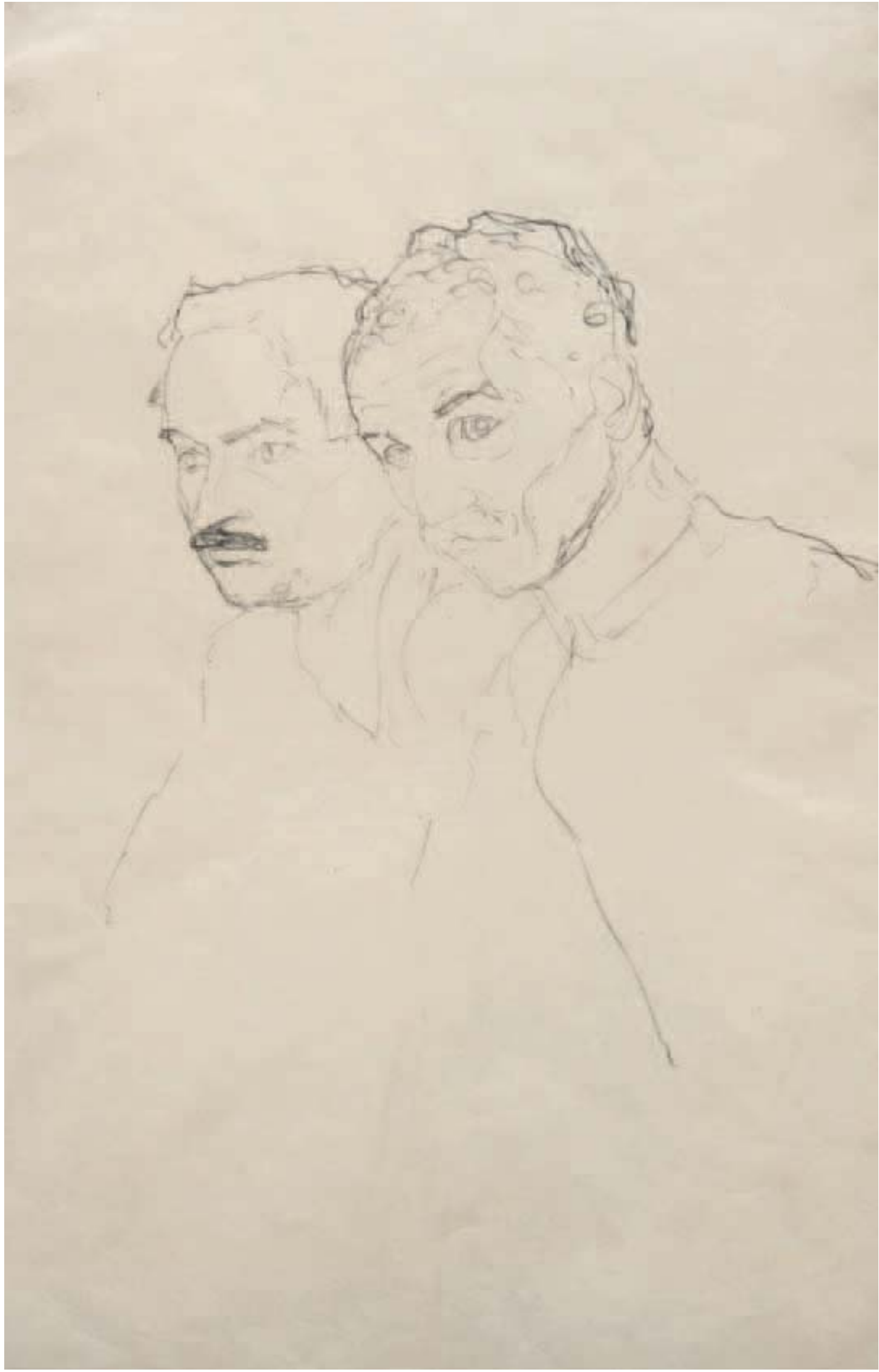
For his painting of *Adam and Eve* (1917/18), which he never finished, Klimt did a number of studies exploring a subject that rarely features in his art: the male portrait. He based his drawings on various models.¹ In some of these studies he experimented with combining two male bust portraits in different ways. In this particular work he has fused the two figures together to create a monumental form. The fact that the two heads are shown at identical angles draws attention to the differences in their physiognomies. The face of the model on the right has a furrowed brow and pronounced cheekbones; the striking, deep-set eyes stare out of the picture surface at an angle. The gaze of the man on the left is also focused on some distant point. His face appears smoother and younger than his companion. His moustache is dark and his hair is represented by a light plane, while the older man has a pale moustache and his short, curly hair is boldly structured. Juxtaposing these decorative contrasts is characteristic of Klimt. A further trait of Klimt's late work is the agitated rhythms of his soft pencil, in places producing broken lines. The model on the left appears to be identical to the bearded man from the naked lovers Klimt drew in various positions as preparatory studies for *Adam and Eve*.² In the painted version Adam is depicted without a beard

in a frontal pose, his head inclined and his eyes closed. This interpretation is completely different from the study in this catalogue, in which Klimt subtly juxtaposes the typological differences between the two men.

Im Rahmen seines unvollendet gebliebenen Gemäldes *Adam und Eva* (1917/18) befasste Klimt sich in einer Reihe von Studien mit dem für ihn seltenen Sujet des männlichen Bildnisses, wobei er unterschiedliche Modelle heranzog.¹ In einigen dieser Blätter experimentiert er mit wechselnden Kombinationen von zwei männlichen Brustbildern, die er in der vorliegenden Arbeit zu einer monumentalen Gesamtform zusammenfügt. Gerade in der gleichgerichteten Dreiviertelstellung beider Männerköpfe offenbaren sich die Unterschiede zwischen den jeweiligen Physiognomien. Das Gesicht des rechts in die Bildfläche hineinragenden Modells zeigt Stirnfalten und ausgeprägte Backenknochen; die markant umrissenen, in tiefen Höhlen liegenden Augen starren schräg aus der Bildfläche heraus. Auch der Blick des linken Mannes ist auf einen weit entfernten Punkt konzentriert. Sein Gesicht wirkt glatter und jünger als das seines Nachbarn. Sein Schnurrbart ist dunkel, seine Haarpartie wird hell ausgespart; der Schnurrbart des Älteren wiederum ist hell, während seine kurz gelockten Kopffaare kräftig



Adam and Eve (unfinished), 1917/18
Oil on canvas, Belvedere, Vienna



strukturiert werden – ein für Klimt charakteristisches Wechselspiel mit dekorativen Kontrasten. Für die Spätzeit bezeichnend ist die nervöse Rhythmik der stellenweise mehrfach unterbrochenen Linien des weichen Bleistifts. Das linke Modell scheint mit dem bärtigen Mann des von Klimt in verschiedenen Stellungen gezeichneten nackten Liebespaares für Adam und Eva identisch zu sein.² In der gemalten Fassung zeigt sich der diesmal bartlose, frontal dargestellte Adam mit geneigtem Kopf und geschlossenen Augen. Diese Interpretation ist von der gezeigten Studie weit entfernt, in der Klimt die typologischen Unterschiede zwischen den beiden Männern subtil gegeneinander ausspielt.

1 Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen. 1912 – 1918*, vol. III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1982), cat. rais. nos. 2870–2894; Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen. Nachtrag. 1878 – 1918*, vol. IV (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1989), cat. rais. nos. 3727–3730.

2 Alice Strobl, *Gustav Klimt: Die Zeichnungen. 1912 – 1918*, vol. III (Salzburg: Verlag Galerie Welz, 1982), p. 181.





BIOGRAPHY | BIOGRAFIE



GUSTAV KLIMT

Vienna 1862 – 1918 Vienna

Gustav Klimt was born on 14 July 1862 in Baumgarten by Vienna. In the years 1876 until 1883 he studied at the Vienna College of Applied Art with professors Ferdinand Laufberger and Julius Viktor Berger. After completing his studies he established a studio together with his brother Ernst and Franz Matsch. From 1885 onwards they painted for theatres in the Monarchy numerous wall and ceiling paintings, of which those in the Burgtheater in Vienna merit special emphasis. These were followed in 1891 with paintings in the staircase of the Kunsthistorisches Museum.

At that time Klimt was already an esteemed painter and his oil paintings and drawings clearly demonstrated the influence of Historicism. In 1892 his brother Ernst died which led to the dissolution of the artist company. As Klimt had already attracted attention with the paintings in the spandrels and between the columns at the Kunsthistorisches Museum, he was awarded in 1894 the commission to paint the Faculty Paintings in the Great Hall of the University of Vienna.

In 1897 the artist association Secession was founded and Klimt was appointed their first president. The presentation of Klimt's first Faculty Painting *Philosophy* in 1900 unleashed a tremendous scandal. As *Medicine* (1901) and *Jurisprudence* (1903-07) were also not well received by the patrons, Klimt refunded his fee for the Faculty Paintings in 1905. In the same year differences of opinion caused him to leave the Secession.

The works *Adele Bloch-Bauer* and *The Kiss*, which were shown at the Kunstschau exhibition of 1908, marked the pinnacle of Klimt's Golden Style. International exhibitions led to him gaining recognition abroad. In addition to his portraits, in the last ten years of his life he devoted himself increasingly to landscapes. Gustav Klimt died on 6 February 1918 in Vienna.

Gustav Klimt wird am 14. Juli 1862 in Baumgarten bei Wien geboren. In den Jahren 1876 bis 1883 studiert er an der Wiener Kunstgewerbeschule bei den Professoren Ferdinand Laufberger und Julius Viktor Berger. Nach Abschluss des Studiums gründet er zusammen mit Franz Matsch und seinem Bruder Ernst eine Atelieregemeinschaft, die sich ab 1885 der Ausführung zahlreicher Wand- und Deckengemälde für Theater der Monarchie widmet, von denen jene des Burgtheaters besonders hervorzuheben sind. Diesen folgen 1891 die Gemälde des Stiegenhauses im Kunsthistorischen Museum.

Klimt ist zu jener Zeit bereits ein angesehener Maler, in dessen Ölgemälde und Zeichnungen sich ein starker Einfluss der Kunst des Historismus manifestiert. Der Tod seines Bruders Ernst im Jahre 1892 veranlasst die Auflösung der Arbeitsgemeinschaft. Nachdem Klimt bereits mit den Zwickel- und Interkolumnienbildern im Kunsthistorischen Museum auf sich aufmerksam gemacht hatte, erhält er 1894 den Auftrag zur Ausführung der Fakultätsbilder in der Aula der Universität.

1897 wird die Künstlervereinigung der Secession gegründet und Klimt zu ihrem ersten Präsidenten ernannt. Die Präsentation von Klimts erstem Fakultätsbild, der „Philosophie“, löst 1900 einen ungeheuren Skandal aus. Nachdem auch die „Medizin“ (1901) und die „Jurisprudenz“ (1903) nicht die entsprechende Würdigung durch die Auftraggeber finden, kauft Klimt die Fakultätsbilder 1905 zurück. Im selben Jahr tritt er auch wegen Unstimmigkeiten aus der Secession aus.

Mit den von ihm im „Goldenen Stil“ gemalten und auf der Kunstschau 1908 gezeigten Werken, „Adele Bloch-Bauer“ und „Kuß“, steht Klimt auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Durch internationale Ausstellungen findet er auch im Ausland entsprechende Anerkennung. Neben seinen Bildnissen widmet er sich in den letzten zehn Jahren vermehrt den Landschaftsdarstellungen. Gustav Klimt stirbt am 6. Februar 1918 in Wien.

QUOTES | ZITATQUELLEN

- I Ernst Stöhr, aus L. Hevesi I, S. 316-324; Ver Sacrum 1901, S. 158-164: Über das Deckengemälde „Die Medizin von Gustav Klimt“, in: Christian M. Nebehay (Hg.): Gustav Klimt. Dokumentation. Verlag der Galerie Christian M. Nebehay. Wien 1969, S. 240.
- II L. Hevesi, Gustav Klimt und die Malmosaik in II, S. 211, in: Christian M. Nebehay (Hg.): Gustav Klimt. Dokumentation. Verlag der Galerie Christian M. Nebehay. Wien 1969, S. 425.
- III Peter Altenberg, Kunstschau 1908 in: Bilderbögen des kleinen Lebens, Berlin, E. Reiß, 1909, S. 115-6, in: Christian M. Nebehay (Hg.): Gustav Klimt. Dokumentation. Verlag der Galerie Christian M. Nebehay. Wien 1969, S. 424.
- IV R. Gaul, Die 1. Graphische Ausstellung des deutschen Künstlerbundes im deutschen Buchgewerbe-Museum zu Leipzig, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Märzheft 1907, S. 138.
- V Hermann Bahr, Essays. Auswahl von Heinz Kindermann, Wien 1962, in: Tobias G. Natter, Gebert Frodl (Hg.): Klimt und die Frauen. Österreichische Galerie Belvedere. Wien 2000. DuMont Buchverlag. Köln, S. 30f.

© Copyright 2012
Wienerroither & Kohlbacher
Strauchgasse 2
1010 Vienna, Austria
Tel.: +43-1-533 99 77
Fax: +43-1-533 99 88
e-mail: office@austrianfineart.at
www.austrianfineart.com

Special Edition: Gustav Klimt, Drawings | Zeichnungen

Texts: Dr. Marian Bisanz-Prakken, art historian, curator at the Albertina, Vienna, supplement to the catalogue raisonné of Gustav Klimt's drawings
Editors: Mag. Eberhard Kohlbacher and Mag. Alois M. Wienerroither
Editorial staff: Mag. Andrea Glaninger-Leitner, Mag. Marie Christine Schuh

Previous publications:

Österreichische Meister der klassischen Moderne, Band 1
Oskar Kokoschka – Orbis pictus, Band 2
Österreichische Meister der klassischen Moderne II, Band 3
Österreichische Meister der klassischen Moderne III, Band 4
Österreichische Meister der klassischen Moderne IV, Band 5
Österreichische Meister der klassischen Moderne V, Band 6
Österreichische Meister der klassischen Moderne VI, Band 7
Österreichische Meister der klassischen Moderne VII, Band 8
Österreichische Meister der klassischen Moderne VIII, Band 9
Moderne Kunst – Modern Art IX, Band 10
Moderne Kunst – Modern Art X, Band 11
Moderne Kunst – Modern Art XI, Band 12
Gustav Klimt – Egon Schiele, Band 13
Moderne Kunst – Modern Art XII, Band 14
Moderne Kunst – Modern Art XIII, Band 15
George Minne und die Wiener „Moderne“ um 1900, Band 16
Moderne Kunst – Modern Art XIV, Band 17

Graphic design and colour correction: Dona Grafik Design, Vienna, www.donagrafik.com
Photograph and copyright credits for Gustav Klimt drawings: Dona Grafik Design, Vienna, www.donagrafik.com

Endpapers: *Beethoven Fries*, 1901/2

front: *Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie* (detail)

back: *Die Künste führen uns in das ideale Reich hinüber, in dem allein wir reine Freude, reines Glück, reine Liebe finden können.*

Chor der Paradiesengel. „Freude schöner Götterfunken.“ (detail)

„Diesen Kuss der ganzen Welt!“ (detail)

Copyright Belvedere, Vienna

English translation: Rebecca Law, Vienna

GV-TAV
KLIMT

DRAWINGS | ZEICHNUNGEN

W&K
EDITION

TEXTS BY MARIAN BISANZ-PRAKKEN

WIENERROITHER & KOHLBACHER
1010 VIENNA, STRAUCHGASSE 2

TEL. +43 1 533 99 77

office@austrianfineart.com | www.austrianfineart.com