

AUCTION HOUSE

 imKinsky

VIENNA







# The Gustav Klimt Sale

24.04.2024

Auktionshaus im Kinsky  
1010 Wien, Freyung 4  
T +43 1 532 42 00  
[office@imkinsky.com](mailto:office@imkinsky.com)  
[imkinsky.com](http://imkinsky.com)





A black and white photograph of a rural landscape. In the foreground, there is a dirt path leading towards the right. To the left of the path, there are various plants and grasses. In the background, there are several trees, some with bare branches and some with leaves. A building with a dark door is visible on the right side of the image. The overall scene is peaceful and natural.

## Danksagung

## Acknowledgements

Ohne die Mitwirkung, Beratung und Unterstützung folgender Personen wäre dieses einzigartige Vorhaben – ein derart kostbares Kunstwerk auszuforschen, nahezu weltweit auszustellen und schließlich in Österreich zu veräußern – nicht möglich gewesen.

Without the cooperation, advice and support of the following people, this unique project — to research such a valuable work of art, exhibit it nearly worldwide and ultimately sell it in Austria — would not have been possible.

Dr. Paul Asenbaum  
Dr. Marian Bisanz-Prakken  
Dr. Markus Boesch  
Dr. Ulrike Emberger  
Mag. Markus Fürhacker  
Dr. Johann Kräftner  
Dr. Hansjörg Krug  
Univ.-Prof. Dr. Rainer Metzger  
Dr. Tobias Natter  
Mag. Meinhard Platzer  
Mag. Ruth Pleyer  
HR Dr. Sylvia Preinsperger  
Dr. Klaus Albrecht Schröder  
Dr. Franz Smola  
Dr. Elisabeth Steiner  
Petra Warrington



Das „Bildnis des Fräulein Lieser“  
von Gustav Klimt  
Eine grandiose Wiederentdeckung  
The “Portrait of Fräulein Lieser”  
by Gustav Klimt  
A great rediscovery

Claudia Mörth-Gasser

10

Geschichte und Provenienz  
History and Provenance

Ernst Ploil

20

Von schwarz-weiß zu farbig –  
Zur Koloristik des wiederentdeckten  
Gemäldes „Bildnis Fräulein Lieser“  
von Gustav Klimt  
From black and white to colour:  
On the use of colour in the rediscovered  
painting “Portrait of Fräulein Lieser”  
by Gustav Klimt

Franz Smola

28

Weniger ist Mehr  
Less is More

Rainer Metzger

38

Biografie  
Biography

42





1 Gustav Klimt im  
Ateliergarten Josefstädter  
Straße 21, um 1909 / Gustav  
Klimt in the garden in front  
of his studio at Josefstädter  
Straße 21, around 1909.



**Er malt eine Frau, als wär's ein Kleinod, (...) ihr Mund blüht, doch man denkt nicht, dass er auch sprechen könnte, aber ihr Kleid scheint zu flüstern.**

*He paints a woman as though she were a jewel, (...) her mouth is like a blossom, but one does not imagine it can talk – yet her dress seems to whisper.*

Hermann Bahr, 1913

**Von mir gibt es kein Selbstporträt. Ich interessiere mich nicht für die eigene Person als „Gegenstand eines Bildes“, eher für andere Menschen, vor allem weibliche, (...) Wer über mich – als Künstler, der allein beachtenswert ist – etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus zu erkennen suchen, was ich bin und was ich will.**

*There is no self-portrait of me. I am not interested in my own person as a “subject of a picture”, more in other people, especially women, (...) Whoever wants to know something about me – as an artist, which alone is significant – they should look attentively at my pictures and there seek to recognize what I am and what I want.*

Gustav Klimt

**Was er (Klimt) zur Entfaltung und zum Gedeihen der modernen Kunst in Österreich beitrug, das ist einstweilen noch nicht abschätzbar, weil hier die von ihm gegebenen Anregungen noch immer tätig weiterwirken. (...) Es gab nicht viele Wiener Künstler, die zu Lebzeiten so viel geschmäht worden wären wie Klimt; freilich noch weniger, die man so überschwänglich gepriesen hätte wie ihn. Er achtete des einen so wenig wie des anderen während vieler Jahre (...) war dessen überdrüssig geworden, (...) so daß er sich mit dem Gedanken vertraut zu machen begann, von einer anderen Zeit und anderen Menschen besser verstanden zu werden.**

*What he (Klimt) contributed to the development and prosperity of modern art in Austria cannot yet be estimated, because the inspiration he provided is still actively at work today. (...) There were few Viennese artists who were as criticized during their lifetime as Klimt; certainly, even fewer who were praised as effusively as he was. He paid as little attention to the one as to the other for many years (...) had grown weary of this, (...) so that he began to familiarize himself with the idea of being better understood in another time and by other people.*

Arthur Roessler, 1926

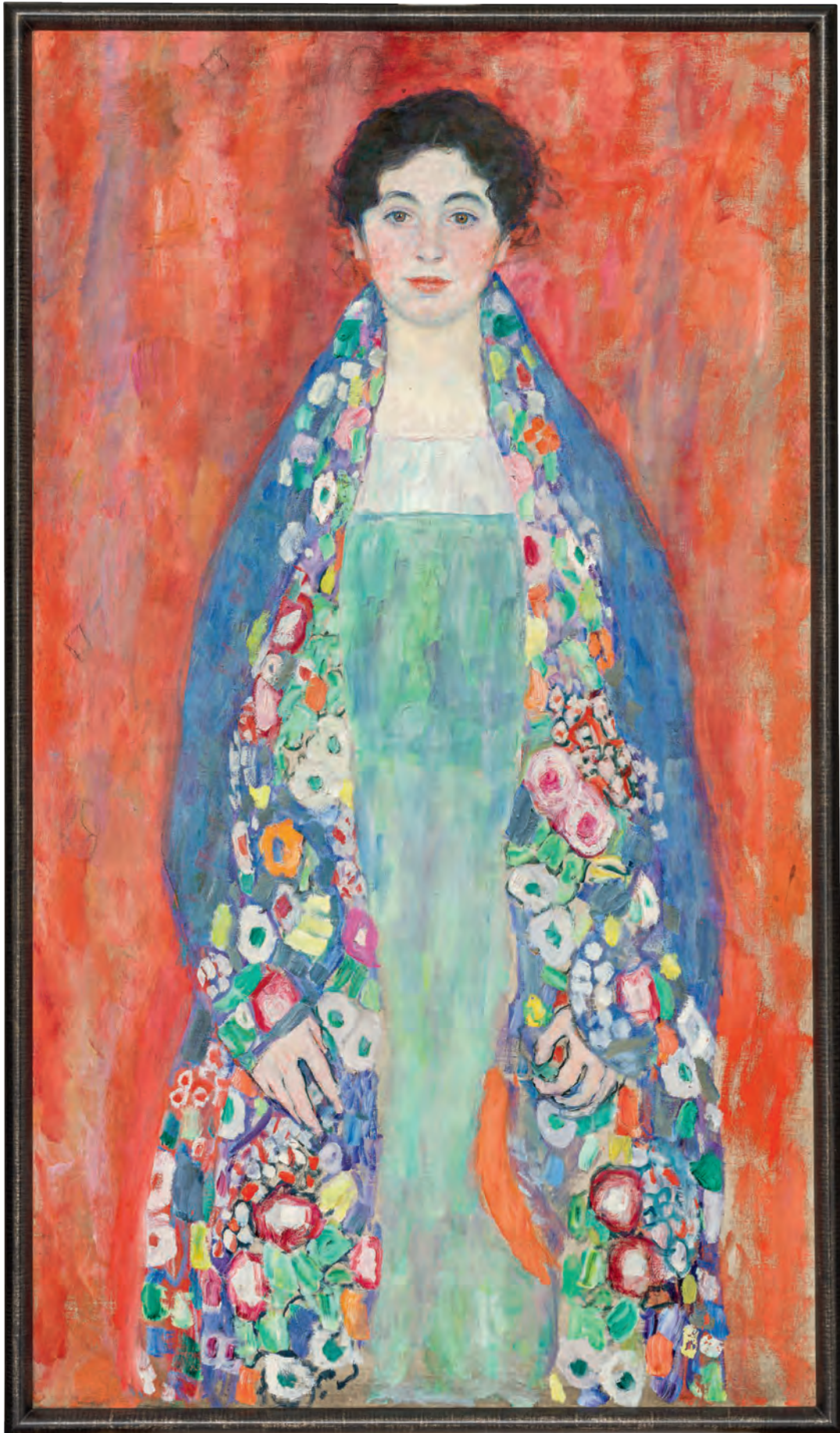




2 Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, s/w-Fotografie, wohl 1925. Dieses Foto wurde vermutlich 1925 im Zusammenhang mit der Klimt-Ausstellung des Otto Kallir-Nirenstein in der Neuen Galerie, Wien (23. Ausstellung, Gustav Klimt, 20. Mai–Ende Juni 1926) aufgenommen. Das Foto zeigt das Gemälde in jenem heute noch existierenden Ausstellungs-Rahmen, der 1925 anlässlich der für Herbst desselben Jahres geplanten Klimt-Retrospektive montiert worden sein dürfte.

Gustav Klimt, Portrait of Fräulein Lieser, b/w-photograph, c. 1925. This photo was probably taken in 1925 in connection with the Klimt exhibition organized by Otto Kallir-Nirenstein at the Neue Galerie, Vienna (23<sup>rd</sup> exhibition, Gustav Klimt, May 20–end of June 1926). The photo shows the painting in the exhibition frame that still exists today, which was probably mounted in 1925 on the occasion of the Klimt retrospective planned for the fall of the same year.





3 Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, gegenwärtiger Zustand (Rahmen nach Entwurf Josef Hoffmann).

Gustav Klimt, Portrait of Fräulein Lieser, present condition (frame after design by Josef Hoffmann).



# Gustav Klimt

(Wien 1862–1918 Wien)

*Bildnis Fräulein Lieser*, 1917  
Öl auf Leinwand; gerahmt, 140 x 80 cm

## Provenienz

Nachlass des Künstlers;  
Adolf Lieser oder Henriette Lieser, Wien;  
Kunsthandel, Wien;  
seit den 1960er Jahren österreichischer Privatbesitz

## Ausstellung

Wien 1926, Neue Galerie, Otto Nirenstein, 23. Ausstellung, Gustav Klimt, 20. Mai–Ende Juni.  
Die Schwarz-Weiß-Fotografie, Negativ 113.741, aus dem Bildarchiv der ÖNB (mit dem Vermerk: „Gustav Klimt. / Damenportrait (Fr. Lieser). Gemälde. / ANM.: 1925 in Besitz von Frau Lieser, IV., / Argentinierstrasse 20.“) steht wohl im Zusammenhang mit dieser Klimt-Ausstellung, die ursprünglich am 10. Oktober 1925 in den Räumen des Hagenbundes eröffnet werden sollte.

## Literatur

Johannes Dobai, *Das Frühwerk Gustav Klimts*, Diss., Wien 1958, Nr. 191, S. 169 (ohne Abb.);  
Fritz Novotny/Johannes Dobai, *Gustav Klimt. Katalog der Gemälde*, Salzburg 1967, 1. Aufl., Nr. 205, S. 367, Tafel 103, s/w-Abb.;  
Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1912–1918*, Bd. III, Salzburg 1984, S. 111f., s/w-Abb. S. 114 sowie Studien Nr. 2584–2605, S. 120–124;  
Alfred Weidinger (Hg.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes von Alfred Weidinger, Michaela Seiser, Eva Winkler*, München u.a. 2007, Nr. 245, s/w-Abb. S. 306;  
Dr. Hansjörg Krug, „Gustav Klimt's Last Notebook“, in: Renée Price (Hg.), *The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, Katalog Neue Galerie New York, München u.a. 2007, S. 220f.;  
Tobias G. Natter (Hg.), *Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde*, Köln 2012, Nr. 235, s/w-Abb. S. 637;  
Georg Gaugusch, *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800–1938*. L-R, Wien 2016, S. 1899–1902;  
Gustav Klimt-Database, Klimt-Foundation, Wien: <https://www.klimt-database.com/de/klimt-werk/1914-1918/maler-der-frauen/> (abgerufen am 07.12.2023; „Unvollendete Aufträge und verschollene Porträts“, ohne Abb.)

Zertifikat The Art Loss Register, London, 13. April 2023 wurde ausgestellt (ALS Ref: S00230833).

Eine Bewilligung des Bundesdenkmalamtes (Bescheid vom 23. Oktober 2023) zur Ausfuhr des Gemäldes wurde erteilt.

Das Kunstwerk wird im Auftrag der gegenwärtigen Eigentümer (österreichischer Privatbesitz) und den Rechtsnachfolgern von Adolf und Henriette Lieser aufgrund einer Vereinbarung im Sinne der Washington Principles versteigert.

## Schätzpreis auf Anfrage

*Portrait of Fräulein Lieser*, 1917  
oil on canvas; framed, 140 x 80 cm

## Provenance

from the estate of the artist;  
Adolf Lieser or Henriette Lieser, Vienna;  
art market, Vienna;  
Austrian private property since the 1960s

## Exhibition

Vienna 1926, Neue Galerie, Otto Nirenstein, 23rd exhibition, Gustav Klimt, 20 May-late June.  
The black-and-white photograph, negative 113.741, from the picture archive of the Austrian National Library (with the note: „Gustav Klimt. / Damenportrait (Fr. Lieser). Gemälde. / ANM.: 1925 in Besitz von Frau Lieser, IV., / Argentinierstrasse 20.“) is probably related to this Klimt exhibition, which was originally scheduled to open on 10 October 1925 in the rooms of the Hagenbund.

## Literature

Johannes Dobai, *Das Frühwerk Gustav Klimts*, thesis, Vienna 1958, no. 191, p. 169 (without ill.);  
Fritz Novotny/Johannes Dobai, *Gustav Klimt. Katalog der Gemälde*, Salzburg 1967, 1st edition, no. 205, p. 367, pl. 103, b/w-ill.;  
Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1912–1918*, vol. III, Salzburg 1984, p. 111f., b/w-ill. p. 114 and studies nos. 2584–2605, p. 120–124;  
Alfred Weidinger (ed.), *Gustav Klimt. Kommentiertes Gesamtverzeichnis des malerischen Werkes von Alfred Weidinger, Michaela Seiser, Eva Winkler*, Munich et al. 2007, no. 245, b/w-ill. p. 306;  
Dr. Hansjörg Krug, „Gustav Klimt's Last Notebook“, in: Renée Price (ed.), *The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections*, catalogue Neue Galerie New York, Munich et al. 2007, p. 220f.;  
Tobias G. Natter (ed.), *Gustav Klimt. Sämtliche Gemälde*, Cologne 2012, no. 235, b/w-ill. p. 637;  
Georg Gaugusch, *Wer einmal war. Das jüdische Großbürgertum Wiens 1800–1938*. L-R, Vienna 2016, p. 1899–1902;  
Gustav Klimt-Database, Klimt-Foundation, Vienna: <https://www.klimt-database.com/de/klimt-werk/1914-1918/maler-the-frauen/> (accessed on 07.12.2023; „Unvollendete Aufträge und verschollene Porträts“, without ill.)

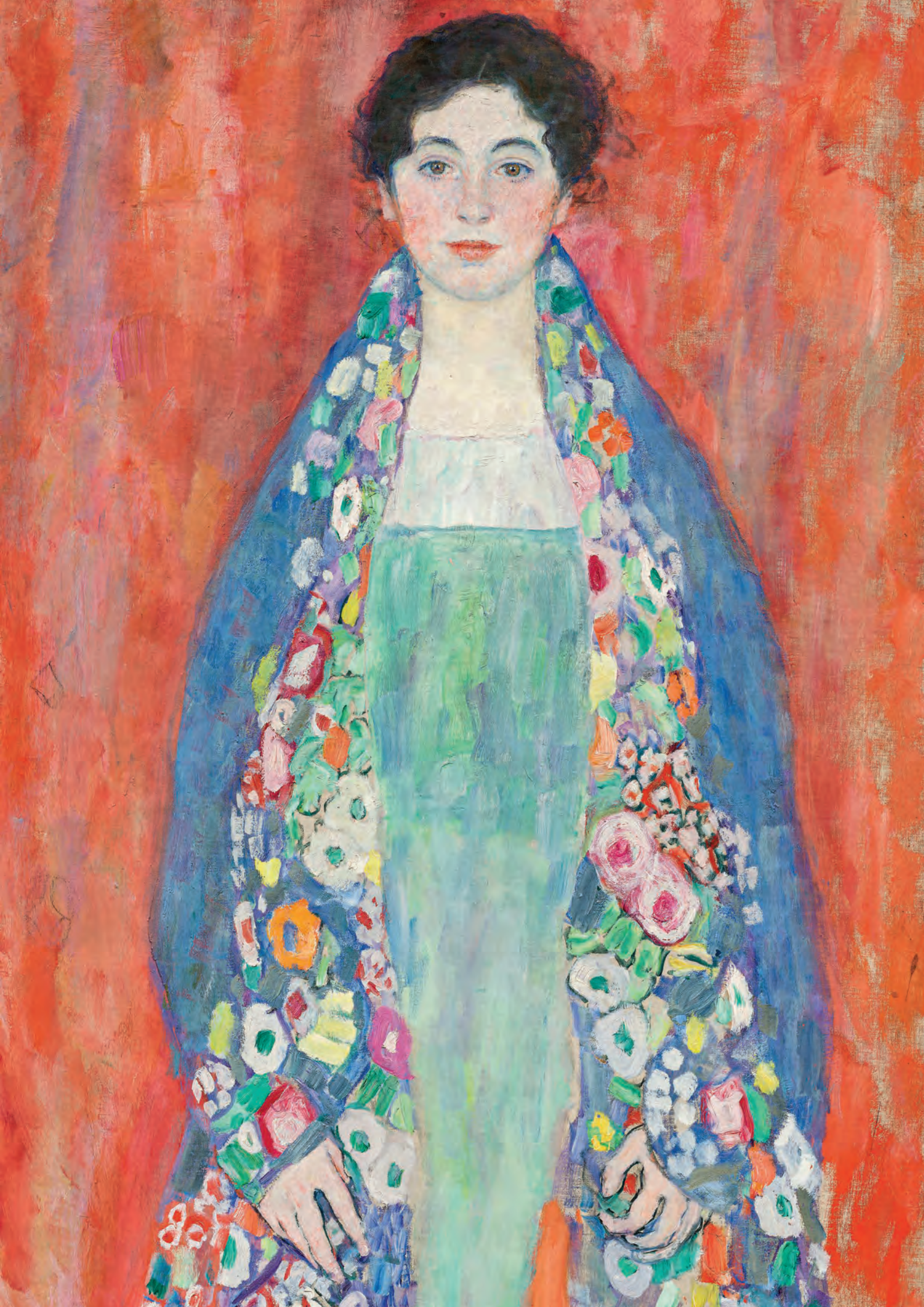
Certificate The Art Loss Register, London, 13 April 2023 was issued (ALS Ref: S00230833).

A permit from the Austrian Federal Monuments Authority (decision dated 23 October 2023) for the export of the painting was issued.

This artwork is being auctioned on behalf of the current owners (Austrian private property) and the legal successors of Adolf and Henriette Lieser based on an agreement in accordance with the Washington Principles.

## Estimate on request







# Das „Bildnis des Fräulein Lieser“ von Gustav Klimt Eine grandiose Wiederentdeckung

## The “Portrait of Fräulein Lieser” by Gustav Klimt A great rediscovery

Claudia Mörth-Gasser

Ein bislang verschollen geglaubtes Frauenporträt aus der späten Schaffenszeit von Gustav Klimt steht für sich. Egal wo auf der Welt und in welchem Auktionsaal – die Versteigerung eines solchen Gemäldes wird auf der Bühne des internationalen Kunstmarktes als etwas Besonderes wahrgenommen. Dass dieses wiederentdeckte Spitzenwerk der österreichischen Moderne nicht nach London oder New York wandert, um seinen Besitzer zu wechseln, sondern in Wien offeriert werden darf, ist eine echte Sensation und hat Signalwirkung für den Markt des deutschsprachigen Raumes.

Das „Bildnis des Fräulein Lieser“ gehört zu den letzten von Gustav Klimt geschaffenen Werken. Viele Jahrzehnte blieb es im Verborgenen in österreichischem Privatbesitz. Das Porträt ist in den wichtigsten Publikationen über das Œuvre Gustav Klimts dokumentiert und war der Fachwelt aus einem Schwarz-Weiß-Foto<sup>1</sup> (Abb. 2) bekannt. Doch nur im Ansatz zu erahnen waren die intensive Farbigekeit und malerische Offenheit des Gemäldes, die es in die Reihe der schönsten Bildnisse der letzten Schaffensperiode Klimts einordnen.

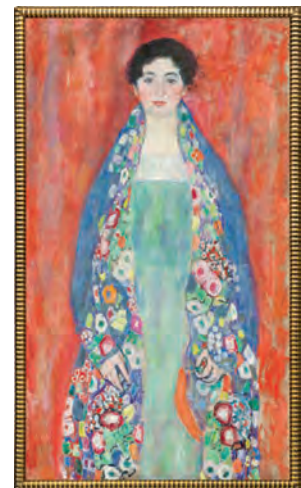
### Entstehungskontext

Als Gustav Klimt „Fräulein Lieser“ – wie die Porträtierte in dem ersten, 1967 veröffentlichten Werkkatalog von Fritz Novotny und Johannes Dobai titulierte wird<sup>2</sup> – malerisch verewigte, war diese eine junge Dame von noch nicht einmal zwanzig Jahren. Die Aufzeichnungen in Klimts Notizbuch aus dem Jahr 1917 verraten Näheres über die Entstehungsumstände des Porträts: Die Dargestellte besuchte im April und Mai 1917 neun Mal das Hietzinger Atelier Klimts in der Feldmühlgasse 11, um ihm Modell zu stehen.<sup>3</sup> Meist geschah dies an Vormittagen, wie Klimts Notizen zu den Uhrzeiten der Besuche belegen. Aus einer Auflistung seiner Einkünfte in seinem Skizzenbuch (Abb. 13) desselben Jahres geht auch hervor, dass er am 18. Mai und am 27. Juni zwei Akontozahlungen von je 5.000 Kronen für das Porträt erhielt.<sup>4</sup>

Die Familie der Porträtierten gehörte zum Kreis des wohlhabenden Wiener Großbürgertums, in dem Klimt seine Mäzene und Auftraggeber fand. Die Brüder Adolf und Justus Lieser zählten zu den führenden Großsin-



2 Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, s/w-Fotografie / Gustav Klimt, Portrait of Fräulein Lieser, b/w photo.



3 Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, alter Rahmen (wohl aus 1925) / Gustav Klimt, Portrait of Fräulein Lieser, old frame (probably from 1925).

A portrait of a woman dating from Gustav Klimt's late creative period, previously believed to be lost, stands as a major work in its own right. No matter where in the world and at which auction, the sale of such a painting is regarded as something special on the international art market. The fact that this rediscovered masterpiece of Austrian Modernism isn't going to London or New York to be sold but is being auctioned in Vienna is a real sensation and sends out a clear signal to the German-speaking world.

The “Portrait of Fräulein Lieser” is one of Gustav Klimt's last works. For many decades, it remained hidden in private Austrian ownership. The portrait is documented in the most important publications on Gustav Klimt's oeuvre and was hitherto only known to experts from a black-and-white photograph (Fig. 2).<sup>1</sup> Thus up to now, it has only been possible to imagine the intense colours and painterly freedom of the painting, which make this one of the most beautiful portraits of Klimt's final creative period.



dustriellen der österreichisch-ungarischen Monarchie. Sie hatten Pionierarbeit auf dem Gebiet der Jute- und Hanfindustrie in Österreich geleistet. Durch die prosperierende, in Pöchlarn an der Donau angesiedelte Fabrik „Lieser & Duschnitz, I. österreichische mechanische Hanfspinnerei, Bindfaden- und Seilfabrik“ war die Familie zur vermögenden Wirtschaftselite avanciert.<sup>5</sup> Henriette Amalie Lieser-Landau, „Lilly“ genannt, war bis 1905 mit Justus Lieser verheiratet und die bekannteste Kunstförderin der Familie. Sie verkehrte in den künstlerischen Zirkeln der Avantgarde, war mit Alma Mahler jahrelang befreundet und unterstützte als Mäzenin die Komponisten Arnold Schönberg und Alban Berg.<sup>6</sup>

Gustav Klimt eilte der Ruf des brillanten Porträtisten voraus, was nicht nur hohe Preise für seine Bilder legitimierte, sondern ein von ihm gemaltes Bildnis auch zum Desiderat eines gebildeten, finanzkräftigen Publikums machte. Viel spricht dafür, dass es die kunstaffine Lilly Lieser war, die Klimt mit einem Porträt beauftragt hat.<sup>7</sup> Klimts Modell könnte unter Umständen – so legen neueste Recherchen zur Provenienz nahe – nicht Margarethe Constance Lieser<sup>8</sup>, Lilly Liesers Nichte, sondern eine ihrer beiden Töchter gewesen sein: entweder Helene, die ältere, 1898 Geborene oder deren um drei Jahre jüngere Schwester Annie. Helene Lieser sollte 1920 Geschichte schreiben, weil sie als erste Frau in Österreich das Doktorat der Staatswissenschaften erwarb.<sup>9</sup> Annie Lieser, die so wie ihre Schwester Helene, die Reformschule von Dr. Eugenie Schwarzwald besuchte, wurde von Grete Wiesenthal im Tanz unterrichtet und stieg zu einer gefeierten Ausdruckstänzerin empor (Abb. 4).<sup>10</sup>

Am 11. Jänner 1918 erlitt Gustav Klimt einen Schlaganfall, von dem er sich nicht mehr erholen konnte. Er starb am 6. Februar 1918. Das Porträt des „Fräulein Lieser“ gehörte zu jener nicht geringen Zahl an Bildern, die Klimt in seinem Atelier zurückließ. Das Gemälde ging danach an die auftraggebende Familie.

### The background to the creation of the portrait

When Gustav Klimt immortalised “Fräulein Lieser” – as the sitter is called in the first catalogue raisonné published by Fritz Novotny and Johannes Dobai in 1967<sup>2</sup> – she was a young lady of less than twenty. The notes in Klimt’s notebook from 1917 reveal further details of the circumstances surrounding the creation of the portrait: the sitter visited Klimt’s Vienna studio at Feldmühlgasse 11, Hietzing nine times in April and May 1917 to model for him.<sup>3</sup> This usually took place in the mornings, as Klimt’s notes on the times of the visits show. A list of his earnings in his sketchbook (Fig. 13) of the same year also shows that he received two payments on account of 5,000 Kronen each for the portrait on 18<sup>th</sup> May and 27<sup>th</sup> June.<sup>4</sup>

The family of the sitter belonged to the wealthy Viennese upper middle class, among whom Klimt found his patrons and clients. The brothers Adolf and Justus Lieser were two of the leading industrialists of the Austro-Hungarian monarchy. They had pioneered the jute and hemp industry in Austria. Thanks to the flourishing factory, “Lieser & Duschnitz, the first Austrian mechanical hemp mill, twine and rope factory” in Pöchlarn on the Danube, the family had become part of the wealthy business elite.<sup>5</sup> Henriette Amalie Lieser-Landau, known as “Lilly”, was married to Justus Lieser until 1905 and was the family’s best-known art sponsor. She frequented the artistic circles of the avant-garde, was a friend of Alma Mahler’s for many years, and supported the composers Arnold Schönberg and Alban Berg<sup>6</sup> as a patroness of the arts.

Gustav Klimt’s reputation as a brilliant portraitist preceded him, which not only meant that he could command high prices for his paintings, but also made a portrait painted by him highly desirable to an educated, affluent public. There is much to suggest that it was the art-loving Lilly Lieser who commissioned Klimt to paint a portrait.<sup>7</sup>



4 Tänzerin Annie Lieser, 1923 / Dancer Annie Lieser, 1923.



## Die Bildgenese: Vorstudien

Gab man ein Porträt bei Klimt in Auftrag, benötigte man neben finanziellem Rückhalt auch Geduld, war doch Klimt ein Perfektionist. Er arbeitete langsam, malte mit unermüdlicher Akribie und bereitete seine Gemälde durch viele Studien vor. Diese Zeichnungen, die ein wesentlicher Teil von Klimts Arbeitsprozess waren, zeigen Klimt als begnadeten Graphiker und haben – obgleich sie meist in Zusammenhang mit Gemälden entstanden – einen autonomen künstlerischen Stellenwert.

Zum „Bildnis des Fräulein Lieser“ existieren 25 Studien.<sup>11</sup> Nicht wenige dieser Zeichnungen sind heute Teil bedeutender musealer und privater Sammlungen, darunter das Leopold Museum in Wien, das Wien Museum, das Lentos Linz und die New Yorker Serge Sabarsky Collection.

Eine Studie aus der Sammlung im Leopold Museum hat einen bemerkenswert porträtähnlichen Charakter (Abb. 5).<sup>12</sup> Sie gibt die Dargestellte en face und sitzend mit auf dem Schoß verschränkten Händen wieder. Im Umhang sind bereits Ornamentformen zu finden, an deren Stelle im Gemälde ein dichtes Blumenmuster tritt.

Bei einer Zeichnung aus einer bedeutenden Privatsammlung variiert Klimt die sitzende Position durch eine leichte Seitwärtsdrehung, das Gesicht bleibt frontal dem Betrachter zugewandt (Abb. 6).<sup>13</sup> Er studiert die hübschen Gesichtszüge seines Modells und legt einen Akzent auf den Ausdruck der Augen und die markante Bogenform der Augenbrauen. Im Gemälde ist es der wache, direkte Blick der jungen Frau, der ihr eine aus-

According to the latest provenance research, Klimt's model was possibly not Margarethe Constance Lieser<sup>8</sup>, Lilly Lieser's niece, but one of her two daughters: either Helene, the older one, born in 1898, or her sister Annie, who was three years younger. Helene Lieser was to make history in 1920, when she became the first woman in Austria to obtain a doctorate in Political Science.<sup>9</sup> Annie Lieser, who like her sister Helene attended Dr Eugenie Schwarzwald's progressive "Reformschule", was taught dance by Grete Wiesenthal and rose to become a celebrated expressive dancer (Fig. 4).<sup>10</sup>

On 11<sup>th</sup> January 1918, Gustav Klimt suffered a stroke from which he never recovered. He died on 6<sup>th</sup> February 1918 and the portrait of Fräulein Lieser was one of a considerable number of paintings that Klimt left behind in his studio. The painting subsequently went to the family who had commissioned it.

### The genesis of the painting: Preliminary studies

Commissioning a portrait from Klimt required not only financial backing but also patience, as Klimt was a perfectionist. He worked slowly, painting with tireless precision and preparing for his paintings with many studies. These drawings, which were an essential part of Klimt's working process, show Klimt as a gifted graphic artist and – although they were mostly created in conjunction with paintings – have their own artistic value.

There are 25 studies for the "Portrait of Fräulein Lieser".<sup>11</sup> Quite a few of these drawings today form part of important museum and private collections, including



5 Gustav Klimt, Studie für das Bildnis Fräulein Lieser, frontal sitzende Dame mit ornamentiertem Umhang, 1917, Leopold Museum, Wien / Gustav Klimt, Study for the Portrait of Fräulein Lieser, Seated Lady facing front with ornamented cape, 1917, Leopold Museum, Vienna.



6 Gustav Klimt, Studie für das Bildnis Fräulein Lieser, nach links Sitzende, Kniestück, 1917, Privatsammlung, New York / Gustav Klimt, Study for the Portrait of Fräulein Lieser, Seated to the left, knee-length portrait, 1917, private collection, New York.





7 Gustav Klimt, Studie für das Bildnis Fräulein Lieser, stehend von vorne, 1917, Privatsammlung, Österreich / Gustav Klimt, Study for the Portrait of Fräulein Lieser, standing from the front, 1917, private collection, Austria.

gesprochen einnehmende Präsenz gibt. Auch die wellige Kontur des Haares, die das Gesicht in der gemalten Version schön stilisiert einfasst, ist in dieser Bleistiftzeichnung angelegt.

Bei einer größeren Reihe von Studien setzt sich Klimt eingehend mit der Frontalansicht und der stehenden Haltung, für die er sich im Gemälde entscheidet, auseinander. Ein Blatt in Privatbesitz, das sich ehemals im Nachlass des Künstlers befand, zeigt jene streng frontale Komposition, die zu einem prägenden Merkmal des gemalten Bildnisses wird (Abb. 7).<sup>14</sup> Die Stehende, über deren Schultern bereits ein an das Porträt erinnernder Umhang gelegt ist, wird oben und unten von der Blattkante fragmentiert und erscheint durch ihre Frontalität in der Fläche verankert. Das Oval der Gesichtsförmigkeit bleibt hier ohne Andeutung der physiognomischen Züge. Mit grafischer Sensibilität tastet sich Klimt mittels zarter, teils auch kräftiger Linien zu einer weich fließenden Umrisszeichnung heran und findet so zur wunderbar rhythmisch geschwungenen Kontur der Porträtierten und ihres Umhangs im Gemälde.

the Leopold Museum in Vienna, the Wien Museum, the Lentos Linz and the Serge Sabarsky Collection in New York.

One study from the Leopold Museum collection is remarkably portrait-like in nature (Fig. 5).<sup>12</sup> It depicts the sitter en face and seated, with her hands clasped in her lap. The cloak already contains decorative designs, which have been replaced in the painting by a rich floral pattern.

In one drawing from an important private collection, Klimt varies the seated position by turning it slightly sideways, while the face remains turned towards the viewer (Fig. 6).<sup>13</sup> He studies the pretty facial features of his model and accentuates the expression of the eyes and the distinctive arch of the eyebrows. In this painting, it is the young woman's alert, direct gaze that gives her a decidedly captivating presence. The wavy contour of the hair, which frames the face in a beautifully stylised way in the painted version, is also to be seen in this pencil drawing.





8 Gustav Klimt, *Bildnis Fräulein Lieser*, Details / Gustav Klimt, *Portrait of Fräulein Lieser*, details.

In a larger series of studies, Klimt explored the frontal view and the standing pose that he opted for in the painting. A privately owned drawing, which was formerly part of the artist's estate, shows the strictly frontal composition that becomes a defining feature of the painted portrait (Fig. 7).<sup>14</sup> The standing figure, over whose shoulders a shawl already reminiscent of the portrait has been draped, is cut off at the top and bottom by the edge of the paper and appears to be embedded in the surface of the picture due to its front-facing pose. Here, the oval shape of the face has been left without indicating any physiognomic features. With graphic sensitivity, Klimt uses sometimes delicate, sometimes bold lines – to create a softly flowing outline, thus arriving at the wonderfully rhythmically curved contour of the sitter and her shawl in the painting.

### The painting

In the end, Klimt decides upon a three-quarter portrait in a strictly front-facing pose. The sitter is placed directly in the foreground of the scene, slightly removed from the upper edge of the picture and rising up like a stele – an artistic decision that makes her almost appear to hover. This impression is reinforced by the shimmering red of the background, which provides a fascinating insight into the painting process: here and there in the red area, Klimt has sketched in ornamentation which was never executed in paint (Fig. 8).

The skin tones have been painted with precise strokes, revealing the finest nuances of colour, for example, in the flushed cheeks or the blue shades in the area of the eyes and the hairline. By contrast, one is struck by the broad brushstrokes and the partly heavy impasto application of colour in the white blouse, the loosely falling green-turquoise dress and the shawl. In the background, the brushstrokes are longer, and have been applied in a dynamic and painterly, sometimes almost a crude, manner. Here, the painting achieves an astounding immediacy, with the red on the left being more thickly applied and the primed canvas still partly visible on the right. Klimt plays with complementary contrasts and colour resonances in a masterly way. As the defining element of the colour composition, the vivid red of the surroundings is echoed in Fräulein Lieser's cheeks and sensually accentuated in her lips. The light green of the dress contrasts strikingly with the red tones.

Unlike Paul Cézanne, who worked on all the parts of a painting simultaneously in order to achieve balance and tension in its composition, Klimt initially focussed on the subtly nuanced treatment of the skin tones. Fräulein Lieser's face and hands, outlined in black, are depicted in full detail. Her dress and the shawl with its floral design also display a high degree of completeness. In the floral pattern, the shapes are delineated more lavishly in some places and the open background forms part of the composition of the painting. The surroundings were left still largely undefined at the end of the work's genesis.





## Das Gemälde

Schließlich wählt Klimt ein Dreiviertelporträt in strenger, frontaler Haltung. Die Dargestellte wird unmittelbar an den Bildvordergrund gerückt, eine Spur vom oberen Bildrand entfernt und wie eine Stele aufragend in der Bildfläche positioniert – eine künstlerische Entscheidung, die ihr eine schwebende Wirkung verleiht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das changierende Rot der Hintergrundfolie, die Einblicke in den Malvorgang gewährt: Punktuell hat Klimt hier Ornamente in die rote Farbe skizziert, zu deren malerischer Ausführung es nicht mehr kam (Abb. 8).

Das Inkarnat ist mit genauem Duktus gestaltet und lässt feinste Farbnuancen erkennen, etwa in den geröteten Wangen oder den blauen Schattierungen der Augenpartie und des Haaransatzes. Dagegen fallen breite Pinselstriche und ein teils schwerer, pastoser Farbauftrag in der weißen Bluse, dem lose herabfallenden grün-türkisen Kleid und im Umhang auf. Im Hintergrund werden die Pinselzüge länger, dynamisch und malerisch aufgelöst, manchmal grob gesetzt. Hier erreicht die Malerei eine erstaunliche Unmittelbarkeit, wobei das Rot links dichter ausgearbeitet ist und rechts partiell die grundierete Leinwand noch sichtbar bleibt. Meisterhaft beherrscht Klimt das Spiel mit Komplementärkontrasten und Farbresonanzen. Als bestimmendes Element der Farbkomposition kehrt das kräftige Rot des Umfeldes in den Wangen des Fräulein Lieser wieder und erfährt in ihren Lippen eine sinnliche Akzentuierung. In wirkungsvollem Kontrast zu den Rottönen steht das helle Grün des Kleides.

Anders als Paul Cézanne, der an allen Stellen des Bildes gleichzeitig arbeitete, um so zu einer Ausgewogenheit und Spannung der Bildkomposition zu gelangen, legte Klimt sein Augenmerk zunächst auf die subtil nuancierte Behandlung des Inkarnats. Das Gesicht und die schwarz konturierten Hände von Fräulein Lieser sind zur Gänze ausgeführt. Auch ihr Kleid und der floral ornamentierte Umhang weisen einen hohen Grad an Vollendung auf. Im Blumenmuster wird die Formbeschreibung an manchen Stellen großzügiger und der offene Malgrund spricht als Teil der Bildkomposition mit. Das noch weitgehend undefinierte Umfeld stand am Ende der Werkgenese.

Die in das Rot des Hintergrunds gezeichneten Ornamentformen weisen auf den Beginn der Ausarbeitung eines die Figur umgebenden Dekors. Wie aber hätte Klimt diese grafisch umrissenen Formen malerisch weiterentwickelt? Andere Damenbildnisse der späten Schaffensjahre zeigen unterschiedliche Gestaltungsvarianten. Zu den vollendeten Gemälden zählt das „Bildnis Elisabeth Lederer“<sup>15</sup> (Abb. 20), das dem Lieser Porträt in der frontalen Haltung und der symmetrisch schwingenden Kontur nahekommt. In der oberen Bildhälfte gruppieren sich asiatische Figuren um Elisabeth Lederer und umfassen diese mit gebührendem Abstand wie eine Aureole. Das durch den Tod des Künstlers ebenso unvollendet gebliebene „Bildnis Ria Munk III“<sup>16</sup> weist ein dichtes farbenfrohes Blütenarrangement auf. Die Figur Ria Munks wird in eine Blumenaura gehüllt, in die sich Ranken und Motive mit tiefem Symbolcharakter mischen.<sup>17</sup> Eine über-



9 Gustav Klimt, Bildnis Mäda Primavesi, 1913, Detail, The Metropolitan Museum of Art, New York / Gustav Klimt, Portrait of Mäda Primavesi, 1913, detail, The Metropolitan Museum of Art, New York.

The ornamental motifs drawn on the red of the background indicate the start of elaborating a decorative design surrounding the figure. But how would Klimt have further developed these graphic outlines in painting? Other portraits of ladies from his late creative years show different design variations. One of the completed paintings is the “Portrait of Elisabeth Lederer”<sup>15</sup> (Fig. 20), which is similar to the Lieser portrait in its front-facing pose and sweeping symmetrical contours. In the upper half of the picture, Asian figures are grouped around Elisabeth Lederer, surrounding her at a fitting distance like an aureole. The “Portrait of Ria Munk III”<sup>16</sup>, which likewise remained unfinished due to the artist’s death, features a dense, colourful arrangement of flowers. The figure of Ria Munk is enveloped in an aura of flowers, intermingled with tendrils and motifs of a profoundly symbolic nature.<sup>17</sup> We are familiar with the exuberantly filled composition, reminiscent of a “horror vacui”, of the “Portrait of Friederike Maria Beer”<sup>18</sup> (Fig. 27), which was completed in 1916. Again, in the painting “Lady with a Fan”<sup>19</sup> (Fig. 11), we find a scatter pattern of symbols adapted from Asian art, strewn across a background of yellow wallpaper. Klimt’s own Asian artefacts, with which he surrounded himself in his studio in Hietzing, served as a source of inspiration for his repertoire of shapes and motifs. There was also a carpet there designed by Josef Hoffmann, with a diamond motif in its pattern that recurs in a strikingly similar form in the Lieser portrait: Klimt has sketched the diamond with inwardly curved sides as a decorative element in the red background. The scattered linear patterns sketched into the red in the Lieser portrait suggest that Klimt would have enriched the painting with ornamental touches but was by now only missing a few background details. A rather sparse backdrop is imaginable, possibly similar to the one we know from the vibrant pink-purple upper background of the portrait of nine-year-old Mäda Primavesi (Fig. 9), which is enlivened with stylized floral motifs.





10 Vorraum von Klimts Atelier, Feldmühlgasse 11, 1918 /  
Anteroom of Klimt's studio, Feldmühlgasse 11, 1918.





11 Gustav Klimt, Dame mit Fächer, 1917, Privatsammlung / Gustav Klimt, Lady with a Fan, 1917, private collection.

bordend ausgefüllte Gestaltung, die an einen „Horror vacui“ erinnert, wählt Klimt für das 1916 fertig gestellte „Porträt von Friederike Maria Beer“ (Abb. 27).<sup>18</sup> Bei der „Dame mit Fächer“<sup>19</sup> wiederum (Abb. 11) begegnet uns ein Streumuster aus von der asiatischen Kunst adaptierten Symbolen, die auf einer gelben Tapete verteilt sind. Als Inspirationsquelle für sein Formen- und Motivrepertoire dienten Klimt unter anderem seine eigenen asiatischen Kunstgegenstände, mit denen er sich in seinem Atelier in Hietzing umgab. Dort befand sich auch ein von Josef Hoffmann entworfener Teppich, in dessen Muster sich ein Rautenmotiv findet, das in frappant ähnlicher Form im Lieser Bildnis wiederkehrt: Die Raute mit nach innen geschwungenen Seiten ist als ein Dekorelement im roten Hintergrund zeichnerisch angelegt. Die vereinzelt im Rot erkennbaren Vorzeichnungen des Lieser Porträts sind ein Indiz dafür, dass Klimt die Darstellung zwar noch durch ornamentale Akzente malerisch bereichert hätte, ihm jedoch nur mehr wenige Details fehlten. Denkbar ist eine eher sparsame Hintergrundkulisse, womöglich ähnlich jener, die wir aus dem pink-lilafarben vibrierenden und mit stilisierten Blumenmotiven belebten, oberen Bildgrund des Porträts der neun Jahre alten Māda Primavesi kennen (Abb. 9).

Gustav Klimt war ein Maler, der bahnbrechende Veränderungen und neue Wege des künstlerischen Ausdrucks gesucht hat. Wird der Bogen von seinen secessionistischen Arbeiten am Beginn der Moderne über seine Ikonen des Goldenen Stils bis zu seinem Spätwerk gespannt, so greift er stets neue Impulse auf, um seine genuine Bildsprache weiterzuentwickeln. Nach-

Gustav Klimt was a painter who pursued trailblazing developments and new means of artistic expression. From his Secessionist works at the beginning of Modernism to his icons of the Golden Period and his late work, he always drew on new influences to further develop his unique pictorial language. After abandoning the use of gold in his paintings, it was his encounter with the works of the Fauves and the Post-Impressionists that steered his work in a new direction in which colour took on a pictorial significance. The “Portrait of Fräulein Lieser” vividly illustrates the extent to which he embraced the power of colour and a new painterly freedom in his last paintings. The intensive colouring of the painting and the focus on light, open brushwork reveal Klimt at the height of his late creative period.

The painter’s death in February 1918 prevented the completion of the portrait. Klimt himself found it difficult to regard a painting as complete. Thus, he worked on his paintings for years, sometimes exhibiting them in an unfinished state and continuing to make changes to them later. The Lieser painting is one of those late works of Gustav Klimt whose special appeal is also partly due to the “finished or unfinished” question. While large parts of the painting can be regarded as finished, some details still await their final realisation in paint. The preliminary sketches in the red background suggest that Klimt would only have made very sparing additions to the picture. Yet is it not precisely the nature of the unfinished that is fascinating from today’s perspective, since it intensifies the painterly openness and expressiveness of this picture? There is no doubt that a work that is in some way “unfinished” particularly appeals to our curiosity, imagination and



dem er das Gold hinter sich gelassen hatte, war es die Begegnung mit den Werken der Fauves und der Postimpressionisten, die seine Malerei in eine neue Richtung lenkte, in der die Farbe eine bildtragende Bedeutung erfuhr. Das „Bildnis des Fräulein Lieser“ spiegelt eindringlich wider, wie sehr er sich in seinen letzten Gemälden der Kraft des Kolorits und einer neuen gestischen Freiheit öffnete. Die koloristische Intensität des Bildes und die Hinwendung zu einer lockeren, offenen Pinselschrift zeigen Klimt am Höhepunkt seines späten Schaffens.

Der Tod des Malers im Februar 1918 kam der Fertigstellung des Porträts zuvor. Klimt selbst tat sich schwer mit dem Gedanken, ein Bild als vollendet anzusehen. Er arbeitete jahrelang an seinen Gemälden, stellte diese manchmal in unvollendetem Zustand aus und nahm später noch Änderungen vor. Das Lieser Gemälde gehört zu jenen späten Werken Gustav Klimts, deren besonderer Reiz auch in der Frage „vollendet-unvollendet“ begründet liegt. Während große Teile des Gemäldes als fertig gemalt zu betrachten sind, harren manche Details noch der finalen Bildwerdung. Die im roten Hintergrund angelegten linearen Muster lassen vermuten, dass Klimt nur mehr sehr sparsam Ergänzungen angebracht hätte. Doch ist nicht gerade der Charakter des Unvollendetes aus heutiger Sicht faszinierend, weil er die malerische Offenheit und Expressivität des Bildes forciert? Zweifellos spricht das in manchem noch „Unfertige“ unsere Neugier, Imagination und assoziativen Fähigkeiten in besonderem Maße an. Wie hätte Klimt weitergemalt? Hätte er uns noch mehr koloristische Raffinessen geboten? Und hätten diese die atemberaubende Schönheit des in ursprünglichem Zustand erhalten gebliebenen Gemäldes überhaupt noch steigern können?



12 Klimts Atelier in der Feldmühlgasse 11 kurz nach dem Tod des Künstlers, 1918 / Klimt's studio at Feldmühlgasse 11 shortly after the artist's death, 1918.

ability to find associations. What might Klimt have added to the painting next? Would he have offered us still more chromatic refinements? And would it have been possible for any of them to increase the breathtaking beauty of this painting, preserved in its original state?

- 1 Bildarchiv der ÖNB, Negativ 113.741.
- 2 Novotny/Dobai 1967, Nr. 205, S. 367.
- 3 Vgl. Krug, Gustav Klimt's Last Notebook, in: Price 2007, S. 220–221. Wir danken Dr. Hansjörg Krug, der uns sein Typoskript „Gustav Klimts letztes Notizbuch“ aus 2007 zur Verfügung gestellt hat.
- 4 Strobl 1984, Bd. III, S. 242, Abb. c.
- 5 Vgl. Gaugusch 2016, S. 1899–1902.
- 6 Vgl. Irene Suchy, Lilly Lieser – Eine Co-Produzentin der Schönberg'schen Musikgeschichte, in: Österr. Musikzeitschrift 10, 2008, S. 6–16.
- 7 Vgl. die Erläuterungen von Ernst Ploil zu „Geschichte und Provenienz“ in diesem Katalog.
- 8 Alice Strobl identifizierte die Dargestellte als „Margarethe Constance Lieser“. Vgl. dazu Strobl 1984, Bd. III, S. 112. Weidinger (2007) und Natter (2012) folgten in ihren Werkverzeichnissen Alice Strobels Identifikation der Porträtierten.
- 9 Vgl. dazu Gaugusch 2016, S.1901.
- 10 Vgl. <http://biografia.sabiado.at/beckerman-annie-edle-von/> (abgerufen am 11.12.2023).
- 11 Strobl 1984, Bd. III, Nr. 2584–2605, S. 120–124. Wir danken Frau Dr. Marian Bisanz-Prakken für den wertvollen Hinweis, dass sie zusätzlich zu den 22 im Werkverzeichnis von Alice Strobl publizierten Studien zum „Bildnis des Fräulein Lieser“ noch drei weitere Blätter in den Ergänzungsband zum Werkverzeichnis der Zeichnungen aufnehmen wird.
- 12 Strobl 1984, Bd. III, Nr. 2603, Abb. S. 123.
- 13 Strobl 1984, Bd. III, Nr. 2605, Abb. S. 123.
- 14 Strobl 1984, Bd. III, Nr. 2587, Abb. S. 121.
- 15 Natter 2012, Nr. 212.
- 16 Natter 2012, Nr. 236.
- 17 Zur Symbolik des Gemäldes „Ria Munk III“ vgl. den Aufsatz von Marian Bisanz-Prakken, „Ria Munk III von Gustav Klimt. Ein posthumes Bildnis neu betrachtet“, in: Parnass, Heft 3/2009, Sept./Okt., S. 54–59.
- 18 Natter 2012, Nr. 145.
- 19 Natter 2012, Nr. 237.

- 1 Picture Archive of the Austrian National Library, Negative 113.741.
- 2 Novotny/Dobai 1967, No. 205, p. 367.
- 3 Cf. Krug, Gustav Klimt's Last Notebook, in: Price 2007, pp. 220–221. We should like to thank Dr Hansjörg Krug for making his 2007 typescript "Gustav Klimt's last notebook" available to us.
- 4 Strobl 1984, Vol. III, p. 242, Fig. c.
- 5 Cf. Gaugusch 2016, pp. 1899–1902.
- 6 Cf. Irene Suchy, "Lilly Lieser – Eine Übersehene, Eine Co-Produzentin der Schönberg'schen Musikgeschichte", ("Lilly Lieser – An overlooked figure, a co-producer of Schönbergian music history") in: Österreichische Musikzeitschrift 10, 2008, p. 6–16.
- 7 Cf. Ernst Ploil's remarks on "Geschichte und Provenienz" ("History and Provenance") in this catalogue.
- 8 Alice Strobl identified the sitter as "Margarethe Constance Lieser", cf. Strobl 1984, Vol. III, p. 112. Weidinger (2007) and Natter (2012) followed Alice Strobl's identification of the sitter in their catalogues raisonnés.
- 9 Cf. Gaugusch 2016, p.1901.
- 10 Cf. <http://biografia.sabiado.at/beckerman-annie-edle-von/> (accessed on 11.12.2023).
- 11 Strobl 1984, Vol. III, No. 2584–2605, pp. 120–123. We should like to thank Dr Marian Bisanz-Prakken for the valuable information that, in addition to the 22 studies published in Alice Strobl's catalogue raisonné in connection with the "Portrait of Fräulein Lieser", she will be including three additional sheets in the supplementary volume on the catalogue raisonné of drawings.
- 12 Strobl 1984, Vol. III, No. 2603, Fig. p. 123.
- 13 Strobl 1984, Vol. III, No. 2605, Fig. p. 123.
- 14 Strobl 1984, Vol. III, No. 2587, Fig. p. 121.
- 15 Natter 2012, No. 212.
- 16 Natter 2012, No. 236.
- 17 On the symbolism of the painting "Ria Munk III" cf. the article by Marian Bisanz-Prakken, "Ria Munk III von Gustav Klimt. Ein posthumes Bildnis neu betrachtet" ("Ria Munk III by Gustav Klimt. A new look at a posthumous portrait"), in: Parnass, issue 3/2009, Sept./Oct., p. 54–59.
- 18 Natter 2012, No. 145.
- 19 Natter 2012, No. 237.

Mag. Claudia Mörth-Gasser ist Kunsthistorikerin und gerichtlich zertifizierte Sachverständige. Sie leitet die Abteilung Klassische Moderne im Auktionshaus im Kinsky. / Mag. Claudia Mörth-Gasser is an art historian and court-certified expert. She is head of the modern art department at the auction house im Kinsky.







1917		553,5	713,15
			758
5. Jan	Erde (Schluss)	100	-
20. Jan	Solan Schell    Poultröt	4000	-
20. Jan	" " Landjda	3000	-
15. Feb.	Zeichn Conolek	300	-
17. "	" " Baum Weiss	400	-
23. Feb	" " Lepke	900	-
1. März	Landshaft Heimes Schell	4000	-
6. März	Landshaft Beran Schell	4000	-
30. "	D <sup>r</sup> Frills de Opeke	6000	-
17. April	Fleichen Krugjete	765	-
18. Mai	a conto Cijed	5000	-
31. Mai	Landshaft Jan	7200	-
14. Juni	Zeichn Prim	600	-
12. Juni	" " O's Ralk	800	-
	Kampffisch Cabinet		
27. Juni	Pieren For a conto	5000	-
9. Juli	Zeichn 30	3000	-
12. Juli	Birkles a conto	10000	-
15. Sept	Schell in Aetia	250	-
26. "	a conto Aetia	1000	-
5. Oktober	Kalle	4000	-
6. Okt	Nebung Zeide	8000	-
5. Nov	Zuchon Land d a conto	2000	-
13. Nov	Aetia 3 Zeichn	900	-
12. Dez.	a conto Zuch	2000	-
13. "	Zeichn Krugjete	7500	-
18. "	Real d' d' d' d' d'	8000	-

13 Skizzenbuch 1917, Aufstellung der Einkünfte im Jahr 1917 / Sketchbook 1917, list of income in 1917.



## Geschichte und Provenienz

### History and Provenance

Ernst Ploil

1. Geht man von der Richtigkeit der zum Œuvre Gustav Klimts veröffentlichten Werkverzeichnisse des Dr. Tobias Natter<sup>1</sup> und des Dr. Alfred Weidinger<sup>2</sup> aus, so hat sich Adolf Lieser, der vermögende geschäftsführende Gesellschafter der ersten österreichischen Hanfspinnerei Lieser & Duschnitz, Anfang des Jahres 1917 entschlossen, seine damals 18 Jahre alte Tochter Margarethe Constance von Gustav Klimt porträtieren zu lassen. Klimt soll den Auftrag im März 1917 angenommen haben; in den Monaten April und Mai 1917 saß – korrekt gesagt stand – Margarethe Lieser dem Künstler neun Mal in dessen Atelier Modell. Es entstanden zumindest 25 Studien zu dem wohl noch im Mai 1917 begonnenen Ölgemälde.<sup>3</sup> Am 18. Mai und am 27. Juni 1917 kassierte Klimt von Adolf Lieser Teilzahlungen von jeweils 5.000 Kronen (Abb. 13).<sup>4,5</sup>

Zur Zeit dieser Beauftragung war Gustav Klimt mit mindestens zehn weiteren Gemäldeprojekten beschäftigt; er war es gewöhnt, an vielen Kunstwerken gleichzeitig zu arbeiten. Am 11. Jänner 1918 erlitt er einen Schlaganfall, an dessen Folgen er am 6. Februar gestorben ist. Mindestens acht Gemälde waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet und befanden sich daher in seinem Atelier. Zu diesen unvollendeten Werken zählte auch das Porträt des Fräulein Lieser.<sup>6</sup>

2. Der Nachlass Gustav Klimts ist vor dem damals noch existierenden Bezirksgericht (Wien) Neubau abgehandelt worden. Der Gerichtsakt ist nicht überliefert, wir wissen aber aus zeitgenössischen Quellen, dass Klimt kein Testament hinterlassen hat und dass daher sein Nachlass unter seinen gesetzlichen Erben – vier Geschwistern und der Tochter eines vorverstorbenen Bruders – aufgeteilt worden ist. Die Unterhaltsansprüche seiner (unehelichen) Kinder und deren Mütter sind mit Einmalzahlungen abgegolten worden. Die unvollendeten Gemälde sind ihren jeweiligen Auftraggebern ausgefolgt worden; das Porträt des Fräulein Lieser wäre daher Adolf Lieser ausgehändigt worden.<sup>1</sup>



14 Gustav Klimt vor seinem Atelier, Feldmühlgasse 11, 1917 / Gustav Klimt in front of his studio, Feldmühlgasse 11, 1917.

1. Assuming that the published catalogues raisonnés of Gustav Klimt's oeuvre by Dr Tobias Natter<sup>1</sup> and Dr Alfred Weidinger<sup>2</sup> are correct, Adolf Lieser, the wealthy managing partner in Lieser & Duschnitz, the first Austrian hemp spinning mill, decided at the beginning of 1917 to have his then 18-year-old daughter Margarethe Constance painted by Gustav Klimt. Klimt is said to have accepted the commission for the portrait in March 1917; in April and May 1917, Margarethe Lieser modelled for the artist nine times in his studio. At least 25 studies were made for the oil painting, which was probably begun in May 1917. On 18<sup>th</sup> May and 27<sup>th</sup> June 1917, Klimt received part payments amounting to 5,000 Kronen each from Adolf Lieser (Fig. 13).<sup>4,5</sup>



All das trifft aber nur zu, wenn die zwei einleitend erwähnten Werkverzeichnisse mit Sicherheit richtig sind. Man kann das aber auch anders sehen:

3. Unser Gemälde hat in den Werkverzeichnissen des Dr. Alfred Weidinger und des Dr. Tobias Natter den Titel „Bildnis Margarethe Constance Lieser“ erhalten. Natter erläutert dazu, dass „das Fräulein Lieser“, wie Novotny/Dobai sie in ihrem Werkverzeichnis<sup>6</sup> nennen, von Alice Strobl als Margarethe Constance Lieser identifiziert worden ist.<sup>3</sup> Klimt habe, so Natter weiter, das Bild nicht mehr fertiggestellt, es sei nach dessen Tod „in unvollendetem Zustand an die beauftragende Familie der Dargestellten übergegangen“.<sup>1</sup>
- 3.1. Alice Strobl hat ihre Annahme, dass es sich bei der abgebildeten jungen Frau um Margarethe Constance Lieser handelt, auf eine „freundliche Mitteilung des Peter-Michael Braunwarth aus der Akademie der Wissenschaften“ gestützt. Die von ihr unter den Nrn. 2584 bis 2605 und Nr. 3697 als Darstellungen/Entwurfszeichnungen der Margarethe Constance Lieser bezeichneten Darstellungen stammen allesamt aus dem Nachlass Gustav Klimts, haben also ein anderes Schicksal gehabt, als das auf ihnen basierende Ölgemälde. Auf keiner findet sich ein Beweis dafür, dass es sich bei der dargestellten Person um Margarethe Constance Lieser – und nicht um eine andere junge Frau oder auch nur um ein anderes Mitglied der Familie Lieser – handelt.
- 3.2. Aus den Aufzeichnungen des Johannes Dobai zu seinem mit Fritz Novotny verfassten Werkverzeichnis<sup>6</sup> geht hervor, dass er keine Überlegungen darüber angestellt hat, wer denn die titelgebende junge Frau ist und ob womöglich mehrere Personen für die von ihm verwendete Bezeichnung „Fräulein Lieser“ in Betracht kommen. Die Autoren Dr. Alfred Weidinger und Dr. Tobias Natter haben es offensichtlich ebenso gehalten. Einem wichtigen zeitgenössischen Hinweis haben diese Kunsthistoriker allerdings kein Augenmerk geschenkt:

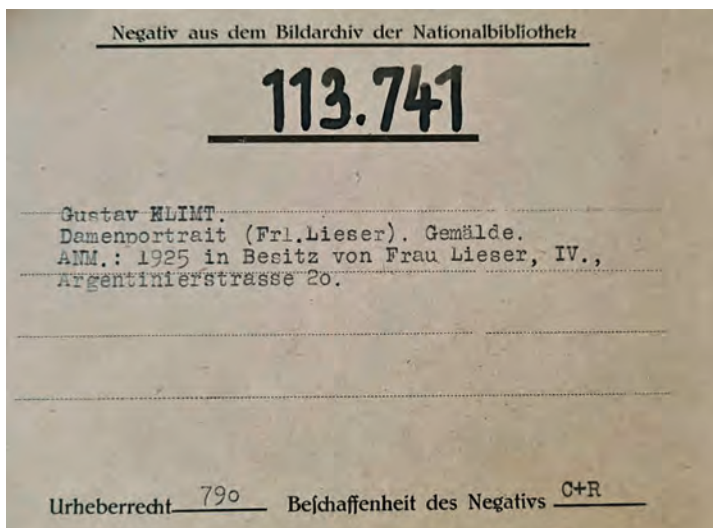
Bei einer Klimt-Retrospektive im Jahr 1925 in der Neuen Galerie des Otto Nirenstein in Wien sollte auch unser Gemälde unter der Bezeichnung „Bildnis des Frl. Lieser“ ausgestellt werden (Abb. 16). Von

At the time of this commission, Gustav Klimt was engaged in at least ten other painting projects; he was accustomed to working on many art works simultaneously. On 11<sup>th</sup> January 1918, he suffered a stroke, as a result of which he died on 6<sup>th</sup> February. At least eight paintings were still unfinished at the time and were therefore in his studio. These unfinished works included the “Portrait of Fräulein Lieser”.<sup>6</sup>

2. Gustav Klimt’s estate was administered by the District Court of Neubau in Vienna, which still existed at the time. The court file has not survived, but we know from contemporary sources<sup>7</sup> that Klimt did not leave a will and that his estate was therefore divided among his legal heirs – four siblings and the daughter of a predeceased brother. The maintenance claims of his (illegitimate) children and their mothers were settled with one-off payments. The unfinished paintings were delivered to their respective commissioners; the portrait of Fräulein Lieser would thus have been given to Adolf Lieser.<sup>1</sup>

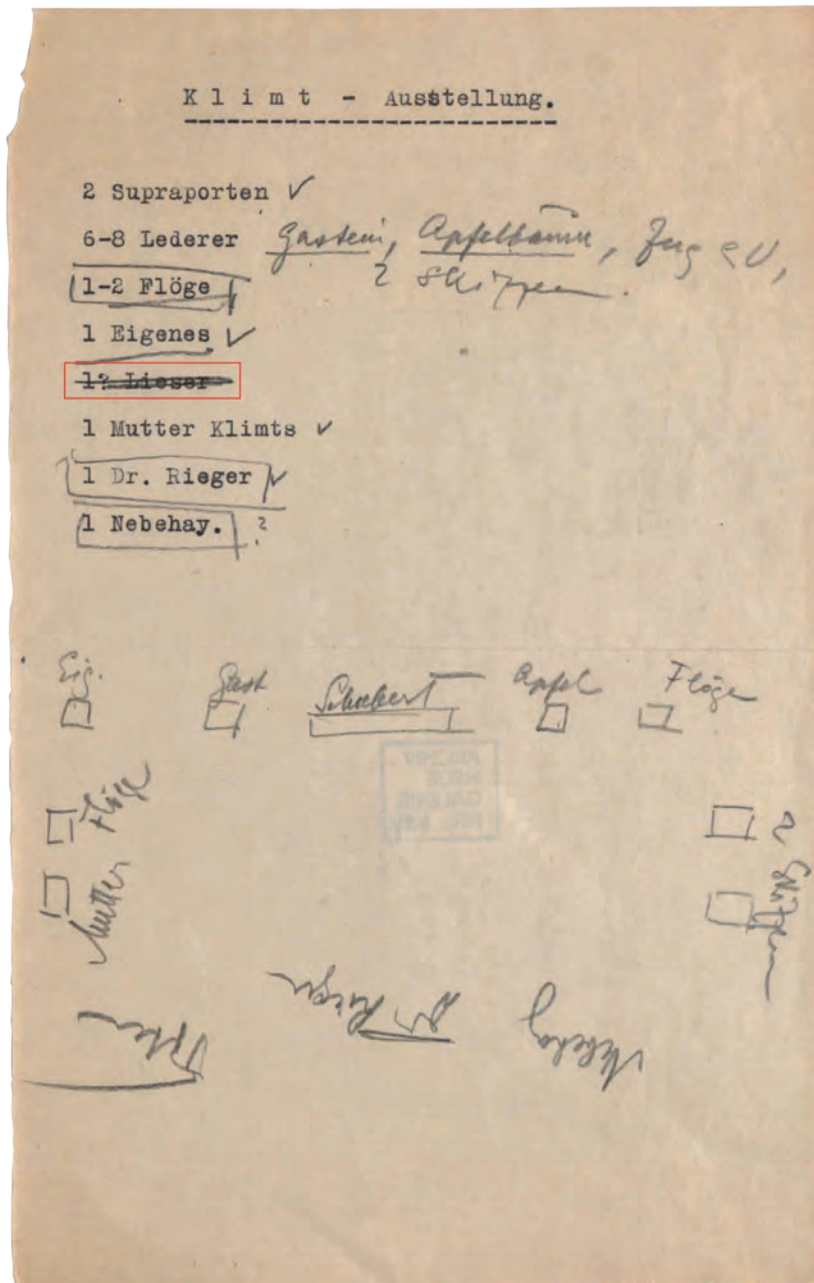
Yet all this only applies provided that the two catalogues raisonnés mentioned at the beginning are without doubt correct; but one can also see it differently:

3. Our painting is given the title “Portrait of Margarethe Constance Lieser” in the catalogues raisonnés of Dr Alfred Weidinger and Dr Tobias Natter. Natter adds a note explaining that “Fräulein Lieser”, as Novotny/Dobai call her in their catalogue raisonné<sup>6</sup>, had been identified by Alice Strobl as Margarethe Constance Lieser.<sup>3</sup> According to Natter, Klimt never completed the painting, and after his death it “passed, in an unfinished state, to the commissioning family of the sitter”.<sup>1</sup>
- 3.1. Alice Strobl bases her assumption that the young woman depicted is Margarethe Constance Lieser upon “information kindly provided by Peter-Michael Braunwarth of the Academy of Sciences”. The pictures she refers to under nos. 2584 to 2605 and no. 3697 as depictions/sketches of Margarethe Constance Lieser all come from Gustav Klimt’s estate and were thus destined to be disposed of dif-



15 Inventarkarte zum Negativ „Bildnis Fräulein Lieser“ / Inventory card for the negative „Portrait of Fräulein Lieser“.





16 Notizblatt des Otto Kallir-Nirenstein für die Klimt-Ausstellung, Neue Galerie, Wien 1926 / Notes by Otto Kallir-Nirenstein for the Klimt exhibition, Neue Galerie, Vienna 1926.

dort stammt auch die bisher einzige bekannte, in den Werkverzeichnissen abgebildete Fotografie. Der erhalten gebliebene Kommentar zu diesem Foto<sup>8</sup> lautet wörtlich: *Gustav Klimt. Damenportrait (Fräulein Lieser), Gemälde. ANM: 1925 in Besitz von Frau Lieser, IV. Argentinierstrasse 20 (Abb. 15).*

Diese „Frau Lieser“ hieß mit vollem Namen Henriette Amalie Lieser, geborene Landau, sie hatte Justus Lieser, den Mitinhaber der „Ersten österreichischen mechanischen Hanfspinnerei, Bindfaden- und Seilfabrik, Lieser & Duschnitz“, und Bruder des eingangs erwähnten Adolf Lieser 1897 geheiratet, sich von ihm 1905 scheiden lassen und wohnte in dem ihr gehörenden Haus Argentinierstraße 20/20a. Ihrer Ehe entstammten drei Kinder, der 1897 kurz nach der Geburt gestorbene Max, die 1898 geborene Helene und die 1901 geborene Annie.

Henriette Lieser war künstlerisch sehr engagiert, bewegte sich in Künstlerkreisen rund um Oskar

ferently to the oil painting based on them. There is no evidence in any of them that the person depicted is Margarethe Constance Lieser – and not another young woman, or even just another member of the Lieser family.

3.2. Johannes Dobai's notes on the catalogue raisonné<sup>6</sup> that he produced in collaboration with Fritz Novotny show that he did not engage in any speculations as to the identity of the young woman who gave the picture its title and as to whether the name “Fräulein Lieser” that he used might possibly apply to several people. The authors Dr Alfred Weidinger and Dr Tobias Natter evidently took the same position. However, these art historians did not pay any attention to an important contemporary reference:

Our painting should have been exhibited under the title “Portrait of Fräulein Lieser” (Fig. 16) at a Klimt retrospective in 1925 at Otto Nirenstein's Neue



Kokoschka, Alma Mahler und Gustav Klimt. Ihre beiden Töchter lebten nach ihrer Scheidung bei ihr. Daraus kann man (auch) schließen, dass sie es gewesen ist, die Gustav Klimt mit der Schaffung von Mädchenbildnissen beauftragt hat, dass sie es auch gewesen ist, die die von Krug<sup>4</sup> aus dem Tagebuch des Gustav Klimt herausgearbeiteten zwei Teilzahlungen von je 5.000 Kronen geleistet hat und dass ihr das Gemälde nach Klimts Tod ausgehändigt worden ist.

Wenn Klimt im Jahr 1917 von Henriette Lieser beauftragt und bezahlt worden ist – und nicht von Adolf Lieser – dann muss man wohl davon ausgehen, dass der Künstler mit Darstellungen ihrer Töchter beauftragt worden ist; es ist wenig wahrscheinlich, dass Henriette Lieser ein Bildnis der Tochter des Bruders ihres geschiedenen Mannes herstellen hat lassen. Eine Entscheidung, welche der beiden Töchter Henriette Liesers Klimt gemalt haben könnte, haben wir nicht zu treffen gewagt: Für die ältere, also die 1898 geborene Tochter Helene Lieser spricht, dass Klimt, wenn er beide Töchter abbilden hätte sollen, wohl mit der älteren begonnen hätte; für die jüngere, also die damals 16-jährige Annie, die gewisse Ähnlichkeit mit dem 1923 in der Zeitschrift „Moderne Welt“ veröffentlichten Foto (Abb. 4).

4. Das Schicksal des Bildes nach der Ausstellung in der Neuen Galerie hat sich nicht genau klären lassen:
  - 4.1. Margarethe Lieser ist aus Österreich nach Ungarn emigriert, hat dort geheiratet, ist nach Großbritannien geflohen und dort gestorben, ohne jemals nach Österreich zurückgekehrt zu sein. Sie kann das Bild nicht besessen haben, weil es nachweislich nie aus Österreich exportiert worden ist.
  - 4.2. Henriette Lieser ist trotz der Okkupation Österreichs durch Nazi-Deutschland in Wien geblieben, wohnte weiterhin in ihrem Haus in der Argentinierstraße, wurde aber 1942 deportiert und ermordet. Ihre Töchter haben nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zwar die Restitution ihrer Vermögenswerte durchgesetzt, allerdings unser Gemälde nirgends erwähnt, schon gar nicht zurückgefordert. Ebenso haben es alle anderen von Repressalien der Nationalsozialisten betroffenen Mitglieder der Familie Lieser gehalten. Es existieren mithin keine



17 Außenansicht von Klimts Atelier in der Feldmühlgasse 11, 1918 / Exterior view of Klimt's studio at Feldmühlgasse 11, 1918.

Galerie in Vienna. The only known photograph depicted in the catalogue raisonné also comes from there. The surviving commentary on this photograph<sup>8</sup> reads verbatim: *Gustav Klimt, Damenportrait (Fr. Lieser) Gemälde. ANM.: 1925 in Besitz von Frau Lieser, IV., Argentinierstrasse 20 (Fig. 15).*

The full name of this “Frau Lieser” was Henriette Amalie Lieser, née Landau. She had married Justus Lieser, the co-owner of Lieser & Duschnitz, “the first Austrian mechanical hemp spinning mill, twine and rope factory”, and brother of the aforementioned Adolf Lieser in 1897, divorced him in 1905 and lived in the house she owned at Argentinierstrasse 20/20a. Three children were born to them: Max, who died shortly after birth in 1897, Helene, born in 1898, and Annie, born in 1901.

Henriette Lieser was very involved in the arts and moved in artistic circles surrounding Oskar Kokoschka, Alma Mahler and Gustav Klimt. Her two daughters lived with her after her divorce. From this one can (also) conclude that it was she who commissioned Gustav Klimt to create portraits of girls, that it was also she who made the two part-payments of 5,000 Kronen each that Krug<sup>4</sup> identified in Gustav Klimt's diary, and that the painting was consigned to her after Klimt's death.

If Klimt was commissioned and paid by Henriette Lieser in 1917 – and not by Adolf Lieser – then one must assume that the artist was commissioned to paint portraits of her daughters; it is unlikely that Henriette Lieser had a portrait painted of the daughter of her divorced husband's brother. We also did not dare to decide which of Henriette Lieser's two daughters Klimt might have painted: if he had been commissioned to depict both daughters, Klimt would probably have started with the older daughter, which argues in favour of its being a portrait of Helene Lieser, born in 1898; however, its certain similarity to the photograph published in the magazine “Moderne Welt” in 1923 (Fig. 4) would suggest that the sitter was the younger daughter, i.e. the then 16-year-old Annie.

4. It has not been possible to clarify the precise provenance of the painting after the exhibition at the Neue Galerie:
  - 4.1. Margarethe Lieser emigrated from Austria to Hungary, married there, fled to Great Britain and died there without ever returning to Austria. She could not have owned the painting as it can be proven that it was never exported from Austria.
  - 4.2. Henriette Lieser remained in Vienna despite the occupation of Austria by Nazi Germany, and continued to live in her house in Argentinierstrasse, but was deported and murdered in 1942. After the end of the Second World War, her daughters did enforce the restitution of her assets, but our painting was not mentioned anywhere, let alone reclaimed. It was the same in the case of all other members of the Lieser family who suffered from repressive measures under the Nazis. There is thus





**18** Gustav Klimt quert die Tivolibrücke auf dem Weg vom Schönbrunner Schlosspark zum Tivoli, um 1914 / Gustav Klimt crossing Tivoli Bridge on his way from Schönbrunn Palace Park to the Café Tivoli, c. 1914.

Beweise dafür, dass das Werk vor oder während des Zweiten Weltkriegs geraubt, gestohlen oder sonst wie rechtswidrig entzogen worden ist.

- 4.3. In sämtlichen Werkverzeichnissen wird darauf hingewiesen, dass das Kunstwerk zu einem nicht näher genannten Zeitpunkt „im Kunsthandel“ gewesen ist. Dem entspricht auch im Wesentlichen die mündliche Überlieferung durch jene entfernte Verwandte, von der es die gegenwärtigen Eigentümer vor etwa zwei Jahren geerbt haben: Das Gemälde sei seit etwa Mitte der 1960er Jahre stets im Salon ihrer Villa in der Nähe Wiens, immer noch in jenem Rahmen, der anlässlich der Klimt-Retrospektive im Jahr 1925 montiert worden sein dürfte, aufgehängt gewesen.

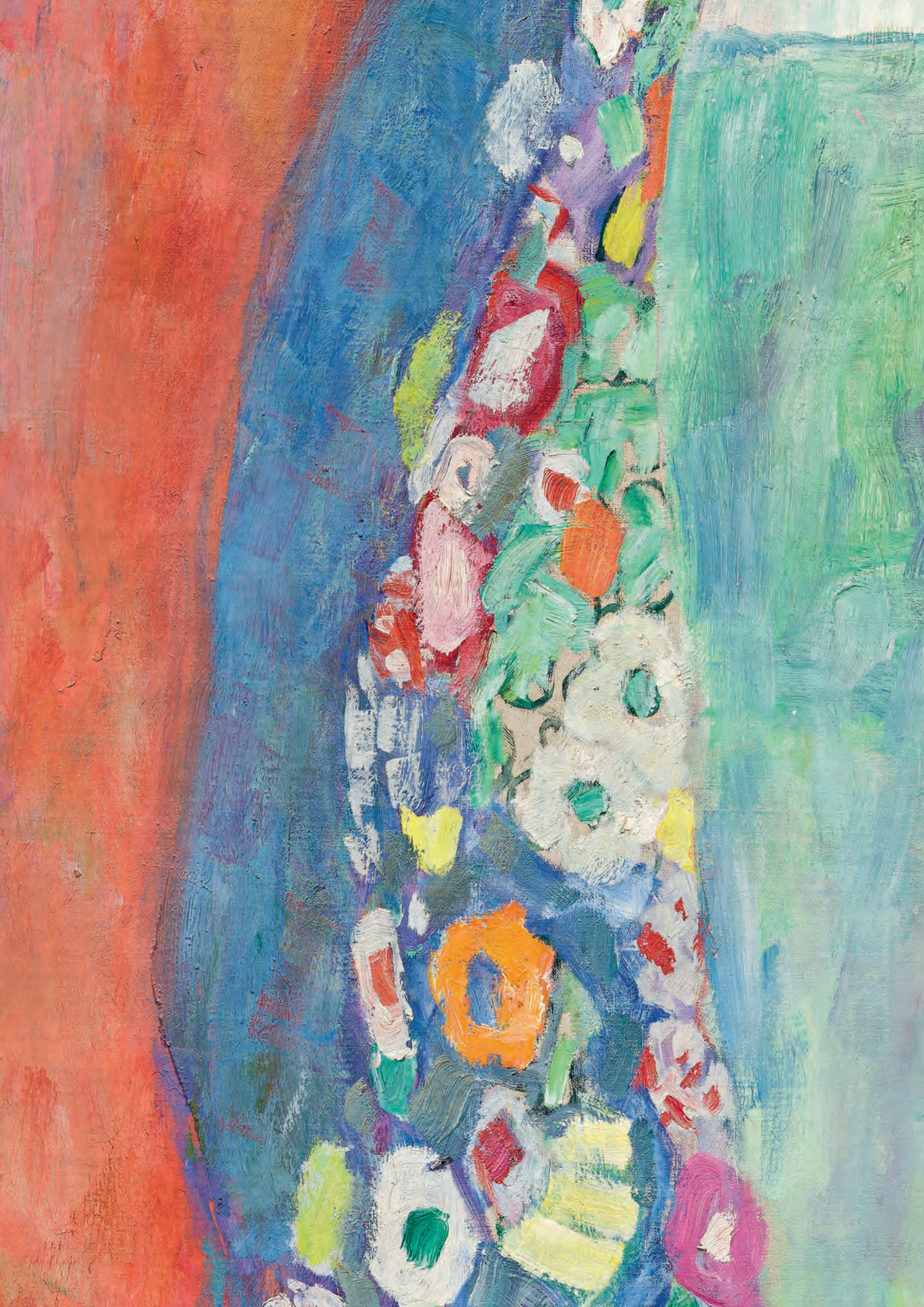
no evidence that the work was looted, stolen or otherwise unlawfully seized, either before or during the Second World War.

- 4.3. All the catalogues raisonnés indicate that the artwork was “on the art market” at an unspecified point in time. This is more or less consistent with the oral account given by the distant relative from whom the current owners inherited the painting about two years ago: The painting had always hung in the salon of their villa near Vienna since the mid 1960s, still in the same frame that was probably mounted for the Klimt retrospective in 1925.

1 Natter 2012, Nr. 235, s/w-Abb. S. 637.  
 2 Weidinger 2007, Nr. 245, s/w-Abb. S. 306.  
 3 Strobl 1984, Bd. III, S. 111f, s/w-Abb. S. 114 sowie Studien Nr. 2584–2605, S. 120–124. Dr. Marian Bisanz-Prakken wird – zusätzlich zu den 22 im Werkverzeichnis von Alice Strobl publizierten Studien – noch drei weitere Zeichnungen in den Ergänzungsband des Werkverzeichnisses aufnehmen.  
 4 Krug, „Gustav Klimt’s Last Notebook“, in: Renée Price 2007, S. 220f.  
 5 Umrechnungskurs Kronen auf Euro (1 Gulden = ca. 2 Kronen; 1 Krone ca. 6 Euro; allerdings vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs).  
 6 Novotny/Dobai 1967, Nr. 205, S. 367, Tafel 103, s/w-Abb.  
 7 Brief des RA Hermann Höfinger, in: Sandra Tretter, Chiffre: Sehnsucht-25, Wien 2014, S. 18.  
 8 Bildarchiv Österreichische Nationalbibliothek, Nr. 113.741.

1 Natter 2012, No. 235, black and white fig. p. 637.  
 2 Weidinger 2007, No. 245, black and white fig. p. 306.  
 3 Strobl 1984, Vol. III, p. 111f, black and white fig. p. 114 and Studies no. 2584–2605, p. 120–124.  
 In addition to the 22 studies published in Alice Strobl’s catalogue raisonné, Dr Marian Bisanz-Prakken will be including three further sheets in the supplementary volume on the catalogue raisonné of drawings.  
 4 Krug, “Gustav Klimt’s Last Notebook”, in: Renée Price 2007, p. 220f.  
 5 Conversion rate Kronen to euros (1 Gulden = approx. 2 Kronen; 1 Krone = approx. 6 euros; however, that was before the outbreak of the First World War).  
 6 Novotny/Dobai 1967, No. 205, p. 367, plate 103, black-and-white illustration.  
 7 Letter from the lawyer Hermann Höfinger, in: Sandra Tretter, Chiffre: Sehnsucht-25, Vienna 2014, p. 18.  
 8 Picture Archive of the Austrian National Library, No. 113.741.











## Von schwarz-weiß zu farbig – Zur Koloristik des wiederentdeckten Gemäldes „Bildnis Fräulein Lieser“ von Gustav Klimt

### From black and white to colour: On the use of colour in the rediscovered painting “Portrait of Fräulein Lieser” by Gustav Klimt

Franz Smola

Bis vor kurzem war das Aussehen des Gemäldes „Bildnis Fräulein Lieser“ von Gustav Klimt nur aufgrund einer einzigen Reproduktion bekannt, die überdies nur schwarz-weiß war.<sup>1</sup> Dieses Schicksal teilte das Bildnis mit einer ganzen Reihe weiterer Werke von Gustav Klimt, die heute als verschollen gelten oder nicht mehr existieren. Das hängt zweifellos mit der bewegten Geschichte vieler Bilder Klimts zusammen und auch mit dem oft tragischen Schicksal ihrer früheren Eigentümer\*innen. Diese erlitten in den Jahren zwischen 1938 und 1945 nicht selten Verfolgung, Vertreibung bis hin zur Ermordung in den Konzentrationslagern des nationalsozialistischen Regimes, ihre Bilder wurden geraubt, versteigert oder gerieten unter die Räder der gnadenlosen Kriegsmaschinerie.

#### Die Farben im Bildnis des Fräulein Lieser

Dass ein rund hundert Jahre verschollen geglaubtes Gemälde wieder auftaucht, ist sensationell, nicht zuletzt deshalb, weil erstmals die koloristische Kraft des Bildes zu Tage tritt. Wer hätte vermutet, dass sich in den unansehnlichen, dunklen Grautönen, welche die schwarz-weiß-Reproduktion bisher vermittelte, ein so prachtvoll, ins Rot gehendes Orange im Hintergrund, ein ungewöhnlicher blaugrüner, eisiger Farbton im Kleid und eine Vielzahl von pastellhaft bunten Farben in dem geblühten Seidenschal verbergen!

Das kräftige, geradezu laute rötliche Orange des Hintergrunds mag vielleicht die größte Überraschung darstellen. Angesichts der Thematik des Bildes, nämlich die Darstellung einer eher verhalten wirkenden jungen Dame, hätte man sich vielleicht eine zartere Farbe erwartet, etwa ein helles Grün oder ein helles Blau. Tatsächlich kennt man die Farbe Orange aus weiteren, annähernd zur gleichen Zeit entstandenen Arbeiten Klimts, wie etwa aus dem Bildnis der Johanna Staude (Abb. 19), an dem Klimt noch in den letzten Wochen vor seinem überraschenden Schlaganfall gearbeitet hat.<sup>2</sup> Sowohl beim Bildnis Staude als auch beim Bildnis Lieser kontrastiert der orange Hintergrund mit einem Blau in der Bekleidung, im Fall von Staude ein stark gemustertes Oberteil, im Fall von Lieser der lange, über die Schultern gelegte blaue Seidenschal, der auf seiner Rück- oder Vorderseite, je nachdem, ein dichtes Blütenmuster aufweist. Anders als im Fall des Bildnisses Lieser stellt das Porträt der Johanna Staude allerdings

Until recently, Gustav Klimt’s painting “Portrait of Fräulein Lieser” was known only from a single photograph, which was moreover only black and white,<sup>1</sup> a fate that also befell a whole series of other works by Gustav Klimt that are now considered lost or that no longer exist. This is undoubtedly linked to the turbulent history of many of Klimt’s paintings and also to the often tragic fate of their former owners. In the years between 1938 and 1945, they were frequently subject to persecution, displacement and even murder in the concentration camps of the Nazi regime; their paintings were looted, auctioned or fell victim to the merciless machinery of war.



19 Gustav Klimt, Bildnis Johanna Staude, 1917-1918, Belvedere, Wien / Gustav Klimt, Portrait of Johanna Staude, 1917-1918, Belvedere, Vienna.





20 Gustav Klimt, Bildnis Elisabeth Lederer, 1914-1916, Privatbesitz, New York / Gustav Klimt, Portrait of Elisabeth Lederer, 1914-1916, private property, New York.

keine Auftragsarbeit dar, sondern gehört vielmehr zu jener besonderen, von Klimt relativ häufig gewählten Gattung von sogenannten Modebildnissen, die der Meister ohne Auftrag und ohne Honorar aus eigenem Antrieb heraus malte. Nicht der Porträtcharakter steht hier im Vordergrund, sondern die Lust des Künstlers an der Darstellung von eleganten, modebewussten Damen, bei denen es tatsächlich stets einen besonderen modischen Akzent zu sehen gibt. Im Fall von Johanna Staude ist dies ihre spektakuläre blau gemusterte Bluse, die nach einem kunstvoll gedruckten Stoff der Wiener Werkstätte geschneidert war.<sup>3</sup>

Neben diesem spektakulären rötlichen Orange ist als weitere, durchaus ungewöhnliche Farbe im Bildnis Lieser das Blau des Umhangs zu nennen. Weder in den späten Bildern noch in den Werken aus früheren Perioden Klimts findet sich ein ähnlicher blauer Farbton. Einzig der Hintergrund im Bildnis der Elisabeth Lederer (Abb. 20), an dem Klimt von 1914 bis 1916 arbeitete, kommt dem Blau im Lieser-Bild nahe.<sup>4</sup> Der eisig-blaue Hintergrund, der die in ganzer Figur dargestellte Tochter von August und Serena Lederer umfängt, tendiert allerdings im Vergleich zum wärmeren Blau im Lieser-Bild zu einem gräulichen Farbton, kontrastiert aber andererseits gleichfalls mit einem orangen Farbton, jenem des Bodenstreifens. Auch hinsichtlich ihrer Komposition sind beide Bilder vergleichbar, denn beide Damen stehen aufrecht und wenden sich frontal dem Maler zu. In beiden Fällen wird die en-face-Haltung durch ein vertikal sich auftürmendes Blumendekor betont, das beim Bildnis der Elisabeth Lederer als Hintergrundmotiv die Umriss der Figur wie eine Pyramide begleitet, beim Lieser-Bild hingegen aus dem oben erwähnten, symmetrisch herabfallenden, geblühten Seidenschal gestaltet ist.

### The colours in the portrait of Fräulein Lieser

The reappearance of a painting that was, for about a hundred years, thought to have been lost is sensational – not least because the chromatic power of the painting has come to light for the first time. Who could have guessed that the unprepossessing dark grey tones of the black and white reproduction could conceal such a glorious shade of orange merging into red in the background, the unusual blue-green, icy hue of the dress and a multitude of pastel colours in the flowery silk shawl!

The bold, almost garish, reddish orange of the background is perhaps the biggest surprise. Given the subject matter of the painting, i.e. the depiction of a rather demure-looking young lady, one might have expected a more delicate colour, such as light green or light blue. In fact, the colour orange is already familiar from other works by Klimt painted around the same time, such as the portrait of Johanna Staude (Fig. 19), which Klimt was still working on in the final weeks before his unexpected stroke.<sup>2</sup> In both the Staude and Lieser portraits, the orange background contrasts with blue in the clothing – in Staude's case a heavily patterned top, and in Lieser's case the long blue silk shawl draped over her shoulders, displaying a closely woven floral pattern on the back or front, as the case may be. Unlike the portrait of Lieser, however, the portrait of Johanna Staude is not a commissioned work, but rather belongs to that special genre of "fashion portraits", which Klimt chose to paint relatively frequently, on his own initiative without a commission or fee. The focus here is not on creating a portrait as such, but rather on the artist's delight in depicting elegant, fashion-conscious ladies, who do indeed always exhibit a special sense of style. In the case of Johanna Staude, this can be seen in her striking blue patterned blouse, which was tailored from an artistic print fabric designed by the Wiener Werkstätte (the "Vienna Workshop").<sup>3</sup>

Besides the spectacular reddish orange, the blue of the shawl is another very unusual colour in the Lieser portrait. No similar shade of blue can be found in either Klimt's late paintings or in the works dating from his earlier periods. Only the background in the portrait of Elisabeth Lederer (Fig. 20), which Klimt worked on from 1914 to 1916, comes close to the blue in the Lieser picture.<sup>4</sup> The ice-blue background surrounding the daughter of August and Serena Lederer, who is depicted in full length, has a rather greyish hue in comparison to the warmer blue in the Lieser painting, but likewise contrasts with orange in the floor. The two paintings are also comparable in terms of their composition, as both women are portrayed standing and facing to the front. In both cases, the en-face pose is emphasised by a vertically rising floral decoration, which, in the portrait of Elisabeth Lederer, accentuates the outline of the figure as a pyramid-like background motif, and in the Lieser painting is composed of the symmetrically falling, flowery silk shawl mentioned above.

Finally, there is the pale, icy green of Miss Lieser's dress, a colour that is likewise rarely found in Klimt's palette. Klimt had intended to use a similar green colour for the background of his unfinished portrait of Amalie Zuckerkandl (Fig. 21) – at least, one can conclude this from the glazes with which he initially sketched the background.<sup>5</sup>





21 Gustav Klimt, Bildnis Amalie Zuckerkandl, 1917–1918, Belvedere, Wien / Gustav Klimt, Portrait of Amalie Zuckerkandl, 1917–1918, Belvedere, Vienna.

Schließlich bleibt noch das blasse, eisig wirkende Grün des Kleides des Fräulein Lieser zu erwähnen, eine Farbe, die auch selten in Klimts Palette anzutreffen ist. Ein vergleichbares Grün hatte Klimt als Hintergrund für sein nicht vollendetes Bildnis der Amalie Zuckerkandl (Abb. 21) vorgesehen, zumindest lassen die Lasuren, mit denen er den Hintergrund erst angedeutet hatte, darauf schließen.<sup>5</sup>

### Die Bildnisse „Fräulein Lieser“ und „Amalie Zuckerkandl“ im Vergleich

Bei der Datierung des Bildnisses der Amalie Zuckerkandl besteht eine gewisse Unsicherheit darüber, ob Klimt die heute fertig erscheinenden Partien, also vor allem das Gesicht der Dargestellten, bereits 1913/14 geschaffen hat, zu einem Zeitpunkt, als er vermutlich auch die zahlreichen Studien auf Papier für dieses Porträt angefertigt hat, oder ob diese Partien erst 1917 entstanden sind. Das Bildnis Zuckerkandl weist eine stilistische Nähe zu den beiden 1913/14 entstandenen Porträts von Eugenia Primavesi<sup>6</sup> und ihrer Tochter Mäda<sup>7</sup> (Abb. 22 und Abb. 9) auf. Sowohl in den beiden Primavesi-Porträts als auch im Zuckerkandl-Bildnis bemüht sich Klimt um eine ungemein sorgfältige und plastische Ausgestaltung der Gesichter.

Das Bildnis des Fräulein Lieser zeigt eine ähnliche präzise Gestaltung der Gesichtszüge (Abb. 23). Diese lassen sich sogar erstaunlich gut mit jenen von Amalie Zuckerkandl (Abb. 24) vergleichen. Allein wie etwa die fein geschwungenen Augenbrauen der beiden Porträtierten höchst elegant gezogen sind, wie die Lippen sinnlich geformt erscheinen und – als bemerkenswertes Detail – wie in beiden Fällen die Pupillen von sichtbaren Glanzlichtern begleitet werden, überrascht und legt die Vermutung nahe, dass beide Werke in recht kurzem Abstand zueinander entstanden sein dürften. Damit dürfte das Bildnis von Amalie Zuckerkandl wohl doch erst 1917 seine heute sichtbare Ausgestaltung erhalten haben, die Klimt allerdings bereits in den Jahren 1913/14 gemeinsam mit den zeichnerischen Vorarbeiten begonnen haben könnte.

### A comparison of the “Fräulein Lieser” and “Amalie Zuckerkandl” portraits

In dating the portrait of Amalie Zuckerkandl, there is some uncertainty as to whether Klimt painted the parts that look finished today, particularly the face, as early as 1913/14, at the time when he presumably also made the numerous studies on paper for this portrait, or whether these parts of the painting first came into being in 1917. The Zuckerkandl portrait is similar in style to the two portraits of Eugenia Primavesi<sup>6</sup> and her daughter Mäda<sup>7</sup> (Fig. 22 and Fig. 9) painted in 1913/14. In both Primavesi portraits as well as in the Zuckerkandl portrait, Klimt has endeavoured to give the faces a painstakingly accurate, three-dimensional appearance.

The portrait of Fräulein Lieser shows a comparably precise rendering of the facial features (Fig. 23). These even compare astonishingly closely to those of Amalie Zuckerkandl (Fig. 24). The extremely elegant way in which the finely curved eyebrows of both sitters are drawn, the sensual shape of the lips and – a noteworthy detail – the light reflected in the eye pupils, are surprising and suggest that the two works were probably created very close together in time. This means that the portrait of Amalie Zuckerkandl probably did not acquire its present form until 1917, although Klimt may already have begun the preparatory sketches in 1913/14.



22 Gustav Klimt, Bildnis Eugenia (Mäda) Primavesi, 1913–1914, Municipal Museum of Art, Toyota / Gustav Klimt, Portrait of Eugenia (Mäda) Primavesi, 1913–1914, Municipal Museum of Art, Toyota.





23 Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, Detail des Gesichts / Gustav Klimt, Portrait of Fräulein Lieser, detail of the face.



24 Gustav Klimt, Bildnis Amalie Zuckerkandl, Detail des Gesichts, Belvedere Wien / Gustav Klimt, Portrait of Amalie Zuckerkandl, detail of the face, Belvedere Vienna.

### Die Frage nach dem Grad der Vollendung

Bei der Betrachtung des Lieser-Bildnisses stellt sich eine nicht unwesentliche Frage: Wie weit hat Klimt das Bild vollendet? Unbestritten ist, dass der Kopf, das Gesicht und die Hände der Dargestellten vollkommen fertig ausgeführt sind, hier spiegelt sich uneingeschränkt Klimts gestalterische Meisterschaft wider. Die Tatsache, dass dieses Bild nicht von Klimt signiert wurde, zeigt, dass er selbst das Porträt noch nicht als fertiggestellt ansah.

Vermutlich hätte Klimt den Hintergrund des Bildes weiter ausgearbeitet. In welcher Weise, darüber kann man nur Mutmaßungen anstellen. Immerhin entdeckt man, wenn man näher auf den orange-farbenen Hintergrund des Lieser-Bildes blickt, die Andeutung von einigen mit Bleistift umrissenen Formen (Abb. 8). Dabei dürfte es sich um Dekorformen handeln, mit denen Klimt den Hintergrund möglicherweise noch beleben wollte. Ähnliche mit Bleistift vorgezeichnete Figurationen finden sich auch unter den blassgrünen dünnen Mal-schichten des Hintergrunds im bereits erwähnten Bildnis der Amalie Zuckerkandl. In beiden Fällen ist davon auszugehen, dass Klimt hier noch eine punktuelle dekorative Gestaltung des Hintergrunds vorgesehen hatte. Wie dieser konkret ausgesehen hätte, ist schwer zu sagen. Die zahlreichen Vorstudien in Bleistift, die sich sowohl für das Zuckerkandl-Bild als auch für das Lieser-Porträt erhalten haben, geben hierfür leider keine Auskunft. Denn generell hat Klimt die Gestaltung der Hintergründe bei seinen Bildnissen stets erst in einem sehr späten Arbeitsschritt konkretisiert, nachdem die Porträtierten bereits weitgehend Form angenommen hatten. Kaum haben sich Vorstudien für die Gestaltung der Hintergründe erhalten, diese dürfte Klimt erst direkt auf der Leinwand entwickelt haben.<sup>8</sup> Möglicherweise wäre auch beim Lieser-Bildnis ein sparsam eingesetztes Streumuster die finale Lösung gewesen.

Die Frage ist, ob auch weitere Partien des Bildes von Klimt noch näher ausgearbeitet worden wären. Hier ist bei der Beurteilung allerdings große Zurückhaltung angebracht, denn Klimt legte stets erstaunliche Freiheiten in der malerischen Gestaltung an den Tag, die es uns kaum erlauben, ein endgültiges Urteil über vollendet und nicht vollendet zu fällen. Das Streumuster der Blumen auf dem langen Seidenschal im Lieser-Bildnis (Abb. 25) etwa sollte als bereits völlig fertig angesehen werden, auch wenn der Farbauftrag auf den ersten Blick

### The question as to the degree of completeness

When looking at the Lieser portrait, a not unimportant question arises: to what extent did Klimt complete the picture? The head, face and hands of the sitter are, indisputably, completely finished and perfectly display Klimt's artistic mastery. Yet the fact that this painting was not signed by Klimt shows that he himself did not yet consider the portrait finished.

Klimt would presumably have further elaborated the background of the picture – one can only speculate as to how. After all, if you look more closely at the orange background of the Lieser painting, one can vaguely discern several shapes outlined in pencil (Fig. 8). These are probably decorative shapes with which Klimt perhaps wanted to enliven the background. Similar shapes outlined in pencil are also to be found under the pale-green, thin layers of paint in the background of the aforementioned portrait of Amalie Zuckerkandl. In both cases, we can assume that Klimt intended to add a decorative design to the background at certain points. It is difficult to say what this would have looked like in concrete terms. The numerous preliminary studies in pencil that have survived for both the Zuckerkandl painting and the Lieser portrait unfortunately provide no information in this regard. This is because Klimt generally only finalised the background designs for his portraits at a very late stage, after the sitter had already largely taken shape. There are hardly any surviving preliminary studies for the design of the backgrounds, as Klimt probably mainly developed them directly on the canvas.<sup>8</sup> It is possible that the Lieser portrait would have been finished using a sparingly applied scatter pattern.

The question is whether Klimt would have elaborated other parts of the picture in greater detail. Here, however, one should exercise great caution in making an assessment, as Klimt always displayed astonishing freedom in his painterly compositions, which hardly permits a final judgement as to what is or is not complete. The scattered pattern of flowers on the long silk shawl in the Lieser portrait (Fig. 25) should, for example, be regarded as completely finished, even if the application of colour may at first glance appear surprisingly dynamic, almost sketchy. However, Klimt always showed considerable creative diversity, particularly in his depiction of decorative elements. For example, one recalls the aforementioned portrait of Eugenia Primavesi





25 Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, Detail des Umhangs / Gustav Klimt, Portrait of Fräulein Lieser, detail of the coat.

überraschend dynamisch, geradezu skizzenhaft wirken mag. Doch gerade bei der Wiedergabe von dekorativen Elementen zeigte Klimt stets eine beachtliche kreative Vielfalt. Erinnert sei etwa an das bereits erwähnte Bildnis der Eugenia Primavesi (Abb. 26), bei dem Klimt eine ähnliche, verblüffend offene, gestische Handschrift bei der Beschreibung des gemusterten Kleides und des mit Dekorelementen kräftig akzentuierten Hintergrunds demonstriert. Das Bild wurde von Klimt aber in genau diesem Zustand den Auftraggebern übergeben, es trägt auch seine Signatur.<sup>9</sup>

Einen Grenzfall in der Beurteilung, ob vollendet oder unvollendet, bildet wohl die Darstellung des blassgrünen Kleides des Fräulein Lieser. Diese Partie hat Klimt tatsächlich sehr summarisch behandelt. Vielleicht hätte er den Faltenwurf genauer definiert und noch ein Schmuckstück oder eine Borte hinzugefügt. Doch selbst hier ist in der Beurteilung Vorsicht angebracht, denn Klimts eigenwilliger Malstil belässt nicht selten mit Absicht manche Partien kursorisch und grob in der Ausführung, um diese den detailliert ausgearbeiteten Stellen dann umso effektvoller gegenüberzustellen.

#### Klimts Honorar für das Bildnis des Fräulein Lieser

Erfreulicherweise sind aufgrund von Klimts eigenen Notizen die Arbeiten am Bild und auch die Zahlungen für das Bild gut dokumentiert. So hatte Klimt das Fräulein Lieser zu insgesamt neun Sitzungen eingeladen, die im April und Mai 1917 in seinem Hietzinger Atelier stattfanden. Im Mai und im Juni 1917 erhielt er jeweils eine Akontozahlung von 5.000 Kronen (Abb. 13).<sup>10</sup> Im Vergleich dazu hatte Klimt für das Bildnis der Amalie Zuckerkandl im November und Dezember 1917 zwei Akonto-Zahlungen von je 2.000 Kronen erhalten.<sup>11</sup> Der Grund für die wesentlich niedrigere Akonto-Zahlung für das Zuckerkandl-Bild lag wohl daran, dass dieses über weite Strecken noch nicht fertig gediehen war. Umgekehrt kann daraus geschlossen werden, dass angesichts der viel höheren Akonto-Zahlung für das Lieser-Bildnis dieses von Klimt und der auftraggebenden Familie vermutlich als bereits weitgehend fertiggestellt angesehen wurde.

Diese Summe von insgesamt 10.000 Kronen als Teilzahlung war ein durchaus üblicher Preis, den Kund\*innen wenige Jahre zuvor für ein fertiges Porträt aus der Hand Klimts bezahlten. So hatte Karl Wittgenstein genau diese Summe für das 1905 fertiggestellte Porträt seiner damals 23-jährigen Tochter Margaret gezahlt.<sup>12</sup> Aufgrund der kriegsbedingt einbrechenden Inflation hatten sich in darauffolgenden Jahren die Preise aller-



26 Gustav Klimt, Bildnis Eugenia (Mäda) Primavesi, Detail des Kleides / Gustav Klimt, Portrait of Eugenia (Mäda) Primavesi, detail of the dress.

(Fig. 26), in which Klimt applies similar, astoundingly free brushwork to render the patterned dress and the background, which is strongly emphasised by means of decorative elements. However, Klimt gave the painting to his clients in precisely this state, and it also bears his signature.<sup>9</sup>

It is certainly difficult to judge whether the depiction of Fräulein Lieser's pale-green dress is finished or unfinished. Klimt has in fact treated this part very summarily. Perhaps he would later have defined the drapery more precisely and added a piece of jewelry or a border. But even here, caution is called for in making an assessment, as Klimt's idiosyncratic painting style often intentionally leaves some parts cursorily and almost crudely rendered in order to contrast them all the more effectively with the more detailed areas.

#### Klimt's fee for the Portrait of Fräulein Lieser

Fortunately, Klimt's own notes provide a good record of his work on the painting and the payments he received for it. Klimt had invited Miss Lieser to a total of nine sittings, which took place at his studio in Hietzing in April and May 1917. In May and June 1917, he received a payment on account of 5,000 Kronen (Fig. 13).<sup>10</sup> In comparison, Klimt had received two payments of 2,000 Kronen each for the portrait of Amalie Zuckerkandl in November and December 1917.<sup>11</sup> The reason for the much lower fee for the Zuckerkandl painting is probably that large sections of the picture were still unfinished. Conversely, in view of the much higher fee for the Lieser painting, we can conclude that Klimt and the commissioning family probably considered it to be largely complete.

This sum of 10,000 Kronen as part payment was a very normal price for customers to have paid a few years earlier for a finished portrait by Klimt. Karl Wittgenstein, for example, had paid precisely that amount for the portrait of his then 23-year-old daughter Margaret, completed in 1905.<sup>12</sup> However, due to the spiralling inflation caused by the war, prices increased in the following years. For example, Hans Böhler had to pay 20,000 Kronen for the portrait of his girlfriend Friederike Beer-Monti, completed in 1916 (Fig. 27) — an astronomical sum at that time, notwithstanding all the price increases due to inflation. As Hans Böhler recalled, one could have bought a villa on Lake Geneva for that amount.<sup>13</sup> This might seem to be a slight exaggeration, but at the turn of the century it was actually possible to



dings erhöht. Für das 1916 vollendete Bildnis von Friederike Beer-Monti (Abb. 27) musste der Auftraggeber, Hans Böhler, zum Beispiel bereits 20.000 Kronen für das Bild seiner Freundin zahlen – bei aller inflationsbedingten Preissteigerung eine astronomische Summe für die damalige Zeit. Der Erinnerung Hans Böhlers zufolge hätte man sich dafür eine Villa am Genfersee kaufen können.<sup>13</sup> Das mag vielleicht etwas übertrieben erscheinen, aber tatsächlich konnte man um die Jahrhundertwende um den Betrag von 40.000 Kronen, also dem rund vierfachen Wert eines Klimt-Porträts, eine Villa im Salzkammergut samt Einrichtung erwerben.<sup>14</sup> Vermutlich hätte Klimt bei Abgabe des fertigen Lieser-Bildes mit einer weiteren Zahlung, möglicherweise von weiteren 5.000 Kronen, rechnen können, der endgültige Preis wäre dann bei 15.000 Kronen gelegen, womit das Bild auch für Klimts Verhältnisse in einer durchaus ambitionierten Preisklasse gelegen wäre.

### Klimts Auftraggeber\*innen und deren Erwartungen

Somit rangierten die Preise für Bildnisse aus Klimts Hand tatsächlich bereits zu seinen Lebzeiten in Kategorien, die nur mehr mit jenen für Liegenschaftswerte vergleichbar sind. Logischerweise konnte es sich bei den Auftraggeber\*innen daher nur um äußerst vermögende Personen handeln.

Gerade dann, wenn kein persönliches Naheverhältnis zum Meister bestand, waren die Erwartungen der Auftraggeber wohl stark von den gesellschaftlichen Normen bestimmt. Ihr Anliegen war es, eine dem sozialen



27 Gustav Klimt, Bildnis Friederike Maria Beer, 1916, Museum of Art, Mizne Blumenthal Collection, Tel Aviv / Gustav Klimt, Portrait of Friederike Maria Beer, 1916, Museum of Art, Mizne Blumenthal Collection, Tel Aviv.



28 Gustav Klimt, Bildnis Gertrud Loew, 1902, Lewis Collection, London / Gustav Klimt, Portrait of Gertrud Loew, 1902, Lewis Collection, London.

buy a villa in the Salzkammergut region, complete with furnishings, for 40,000 Kronen – around four times the value of a Klimt portrait.<sup>14</sup> Klimt could presumably have expected a further payment, possibly an additional 5,000 Kronen, when the finished Lieser painting was delivered; the final price would then have been 15,000 Kronen, which would have placed the painting in a very ambitious price range, even by Klimt's standards.

### Klimt's clients and their expectations

Thus, even during his lifetime, Klimt's portraits already commanded prices that can only be compared with property values. Consequently, his clients could only have been extremely wealthy individuals.

Particularly where there was no close personal relationship with the master, the clients' expectations were certainly strongly shaped by social norms. Their main concern was to ensure the most representational depiction possible of the persons portrayed in the pictures, in keeping with their social status. By emphasising a certain demure reserve in the young lady in the portrait of Fräulein Lieser, giving her a somewhat shy gaze, an expression that is further emphasised by the slightly flushed cheeks so typical of Klimt, he confirms and reinforces the ideal of the "young maiden" that was of paramount importance for young ladies from the best families at that time. For Klimt, a unique and legendary admirer and proponent of feminine beauty, probably no motif lay closer to his heart than such representational portrayals of pretty young ladies. Over the course of many creative years, it was in this very artistic field that he had achieved his greatest works. The portrait of Gertrud Loew (Fig. 28), which Klimt painted in 1902,



Rang entsprechende, möglichst repräsentative Darstellungsweise der in den Bildern festgehaltenen Personen vorzufinden. Indem Klimt im Bildnis des Fräulein Lieser eine gewisse Zurückhaltung der jungen Dame hervorhebt, ihr einen etwas scheuen Blick verleiht, dessen Ausdruck mit den für Klimt so typischen leicht geröteten Wangen noch unterstrichen wird, bestätigt und verstärkt er in gewisser Weise jenes „Jungmädchen“-Ideal, das für junge Fräulein aus bestem Hause damals oberste Geltung hatte.

Dem so einzigartigen wie legendären Verehrer und Apologet der weiblichen Schönheit Klimt lag wohl kein Sujet näher als eine solche repräsentative Bildwerdung hübscher junger Damen. Bereits über viele Schaffensjahre hinweg hatte er gerade in dieser Thematik zu seinen wohl höchsten Leistungen gefunden. Als Beispiel aus früheren Jahren mag etwa das Bildnis Gertrud Loews (Abb. 28) dienen, das Klimt 1902 gemalt hatte.<sup>15</sup> In dem sinnlichen Schmelz der damals 19-jährigen Gertrud Loew, ihrem gleichfalls schüchternen Blick und einer Körperhaltung, die einmal mehr eine gewisse Verhaltenheit zum Ausdruck bringt, stellt uns Klimt den Inbegriff einer wohl behüteten jungen Dame vor Augen, die übrigens kurze Zeit später heiraten sollte. Auch im Bildnis des Fräulein Lieser hält Klimt an diesem „Jungmädchen“-Ideal fest, unbeirrt von den politischen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungen, denen sich die Menschen in Wien und Österreich-Ungarn fünfzehn Jahre später gegenübersehen. Wie in allen Gemälden, die Klimt in seinen späten Jahren schuf, prallt auch von dem von Schönheit und Harmonie erfüllten Lieser-Bildnis die Dramatik des realen Lebens vollkommen ab. Lediglich die Farben der Bilder und ihre Intensität haben sich über die Jahre verändert. Stellte das von Klimt 1902 gemalte Kleid der Gertrud Loew eine von den Zeitgenoss\*innen vielbewunderte Symphonie in Weiß dar, präsentierte Klimt in seinem 1917 gemalten Bildnis des Fräulein Lieser eine vielstimmige, wohlklingende Symphonie von Frühlings- und Sommerfarben.



29 Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, Detail / Gustav Klimt, Portrait of Fräulein Lieser, detail.

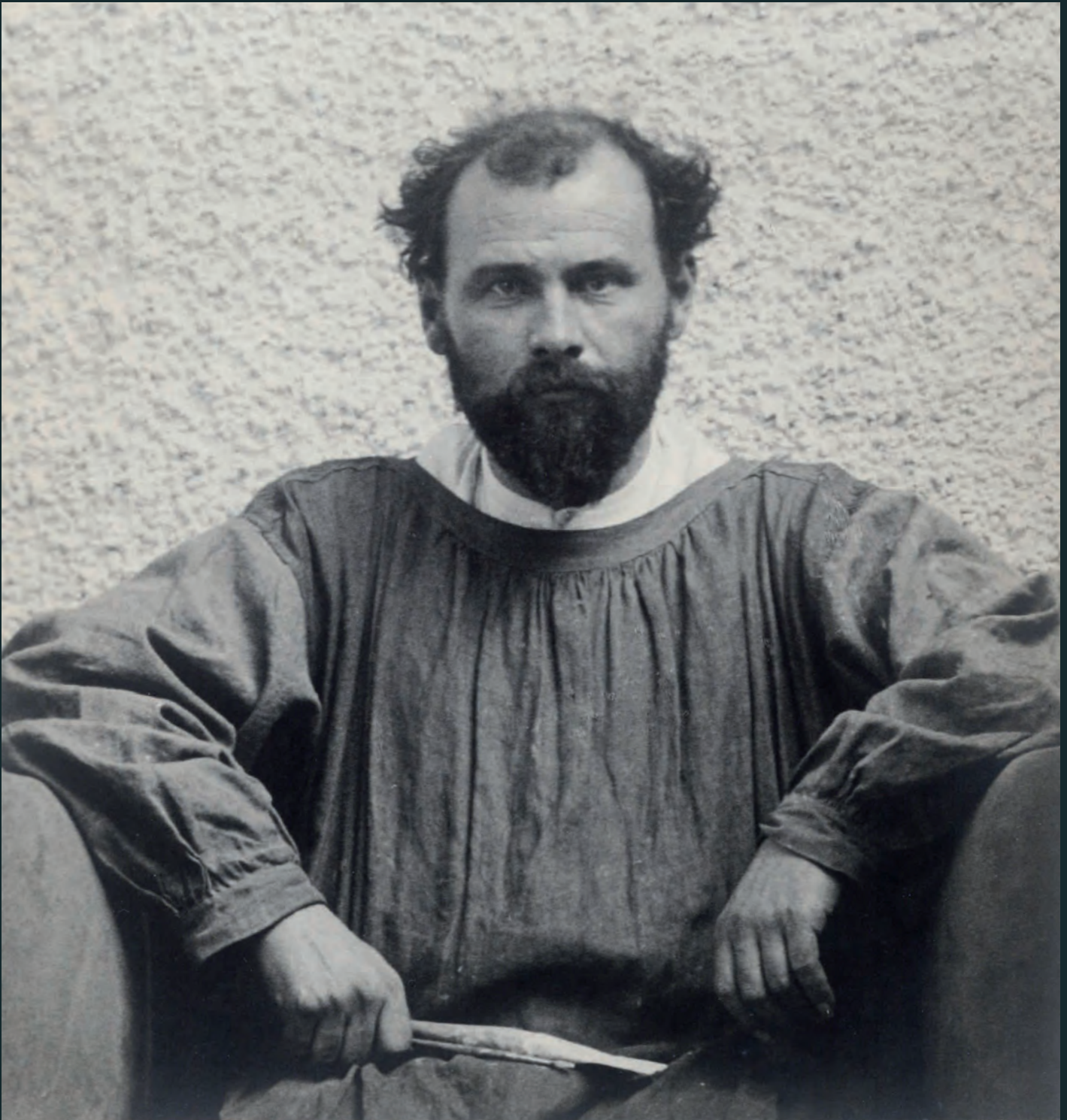
can serve as an example from earlier years.<sup>15</sup> In the sensual charm of the then 19-year-old Gertrud Loew, her likewise shy gaze and a posture that again expresses a certain demureness, Klimt presents us with the epitome of a sheltered young lady who was, incidentally, to marry shortly afterwards. In the portrait of Fräulein Lieser, too, Klimt adheres to this “young maiden” ideal, unperturbed by the political, social and economic developments that people in Vienna and Austria-Hungary were facing fifteen years later. As in all the paintings that Klimt created in his later years, the drama of real life is completely absent from the Lieser portrait, which is filled with beauty and harmony. Only the colours of the paintings and their intensity have changed over the years. Whereas Klimt’s 1902 painting of Gertrud Loew’s dress was a symphony in white much admired by her contemporaries, Klimt’s 1917 painting of Fräulein Lieser presents a polyphonic, melodious symphony of spring and summer colours.

1 Die einzige Abbildung fand sich bisher in Novotny/Dobai 1967, Nr. 205, S. 367. Dort (S. 422) wird als Bildquelle auf das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek verwiesen.  
 2 Natter 2012, Nr. 240.  
 3 Franz Smola, „Gustav Klimts Portrait of Johanna Staude (1917-1918): New Insights into the Subject and her Portrait’s Creation“, *Belvedere Research Journal* 1 (2023), <https://doi.org/10.48636/brj.2023.1.101339>.  
 4 Natter 2012, Nr. 212.  
 5 Natter 2012, Nr. 241.  
 6 Natter 2012, Nr. 207.  
 7 Natter 2012, Nr. 202.  
 8 „Letzte Schaffensjahre“, in: Gustav Klimt-Database / Klimt-Foundation, Wien: <https://www.klimt-database.com/de/klimt-werk/1914-1918/maler-der-frauen>. Abgerufen am 14.05.2023.  
 9 Anlässlich der Ausstellung „Klimt Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse“, Belvedere, Wien, 3. Februar – 29. Mai 2023, konnte dieses Bild in Wien bewundert werden.  
 10 Siehe Beitrag von Claudia Mörth-Gasser in diesem Katalog.  
 11 Strobl 1984, Bd. 3, S. 242.  
 12 Natter 2012, Nr. 169.  
 13 Martin Suppan, Hans Böhler: *Leben und Werke*, Wien: Edition M. Suppan, 1990, S. 36, zit. nach: Janis Staggs, Kommentar zum Gemälde Gustav Klimt, „Friederike Maria Beer“, in: „Modern Art at the Tel Aviv Museum of Art“, Museum of Art, Tel Aviv, geplante Veröffentlichung Herbst 2024. Für die Vorübermittlung des Manuskripts danke ich Janis Staggs, Neue Galerie New York, ganz herzlich.  
 14 „Zitate und Bilder“, bearbeitet von Franz Smola, in: Tobias G. Natter, Franz Smola, Peter Weinhäupl (Hg.), *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke* (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien, 24. Februar–27. August 2012), Wien 2012, S. 285.  
 15 Natter 2012, Nr. 145.

1 Until now, the only reproduction was found in Novotny/Dobai 1967, no. 205, p. 367, where (p. 422) reference is made to the Picture Archive of the Austrian National Library.  
 2 Natter 2012, No. 240.  
 3 Franz Smola, “Gustav Klimt’s Portrait of Johanna Staude (1917-1918): New Insights into the Subject and her Portrait’s Creation”, *Belvedere Research Journal* 1 (2023), <https://doi.org/10.48636/brj.2023.1.101339>.  
 4 Natter, 2012, No. 212.  
 5 Natter, 2012, No. 241.  
 6 Natter, 2012, No. 207.  
 7 Natter, 2012, No. 202.  
 8 “Letzte Schaffensjahre” (“The final creative years”), in: Gustav Klimt-Database / Klimt-Foundation, Vienna: <https://www.klimt-database.com/de/klimt-werk/1914-1918/maler-der-frauen>. Accessed on 14.05.2023.  
 9 It was possible to admire this picture at the Vienna exhibition “Klimt Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse”, Belvedere, Vienna, 3rd February – 29th May 2023.  
 10 See the article by Claudia Mörth-Gasser in this catalogue.  
 11 Strobl 1984, Vol. 3, p. 242.  
 12 Natter 2012, No. 169.  
 13 Martin Suppan, Hans Böhler: *Leben und Werke* (“Life and Works”), Vienna: Edition M. Suppan, 1990, p. 36, cited in: Janis Staggs, Kommentar zum Gemälde Gustav Klimt, “Friederike Maria Beer” (“Notes on the painting ‘Friederike Maria Beer’”), in: “Modern Art at the Tel Aviv Museum of Art”, Museum of Art, Tel Aviv, opening planned for autumn 2024. My sincere thanks to Janis Staggs of the Neue Galerie New York, for sending me an advance copy of the manuscript.  
 14 “Zitate und Bilder” (“Quotes and pictures”), bearbeitet von Franz Smola, in: Tobias G. Natter, Franz Smola, Peter Weinhäupl (ed.), *Klimt persönlich. Bilder – Briefe – Einblicke* (“Klimt’s personal life. Pictures – letters – insights”) (exhibition catalogue Leopold Museum, Vienna, 24th February – 27th August 2012), Vienna 2012, p. 285.  
 15 Natter 2012, No. 145.

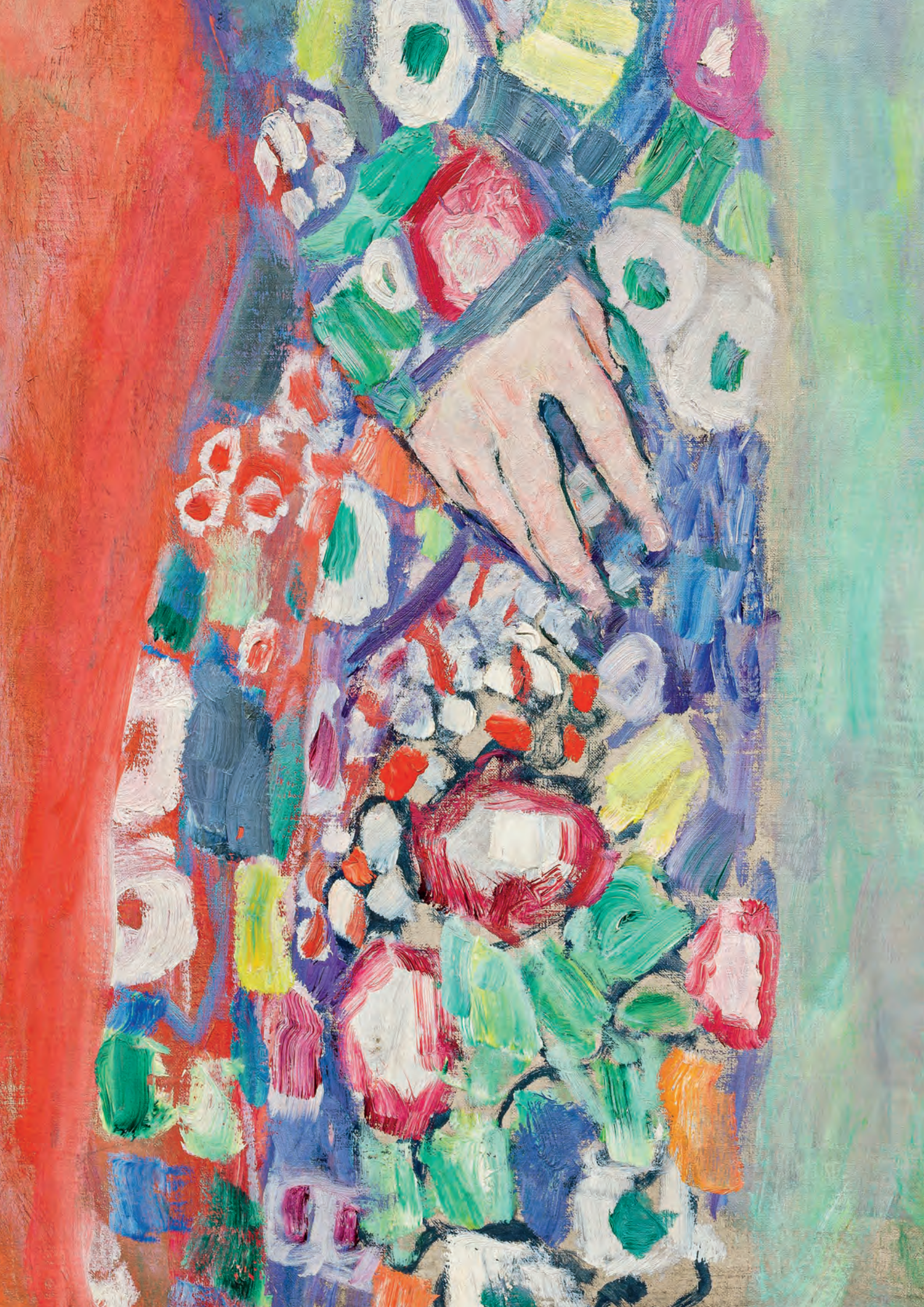
Dr. Franz Smola ist Kurator für die Sammlung des späten 19. & frühen 20. Jahrhunderts an der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien. / Dr. Franz Smola is curator of the late 19th & early 20th century collection at the “Österreichische Galerie Belvedere” in Vienna.



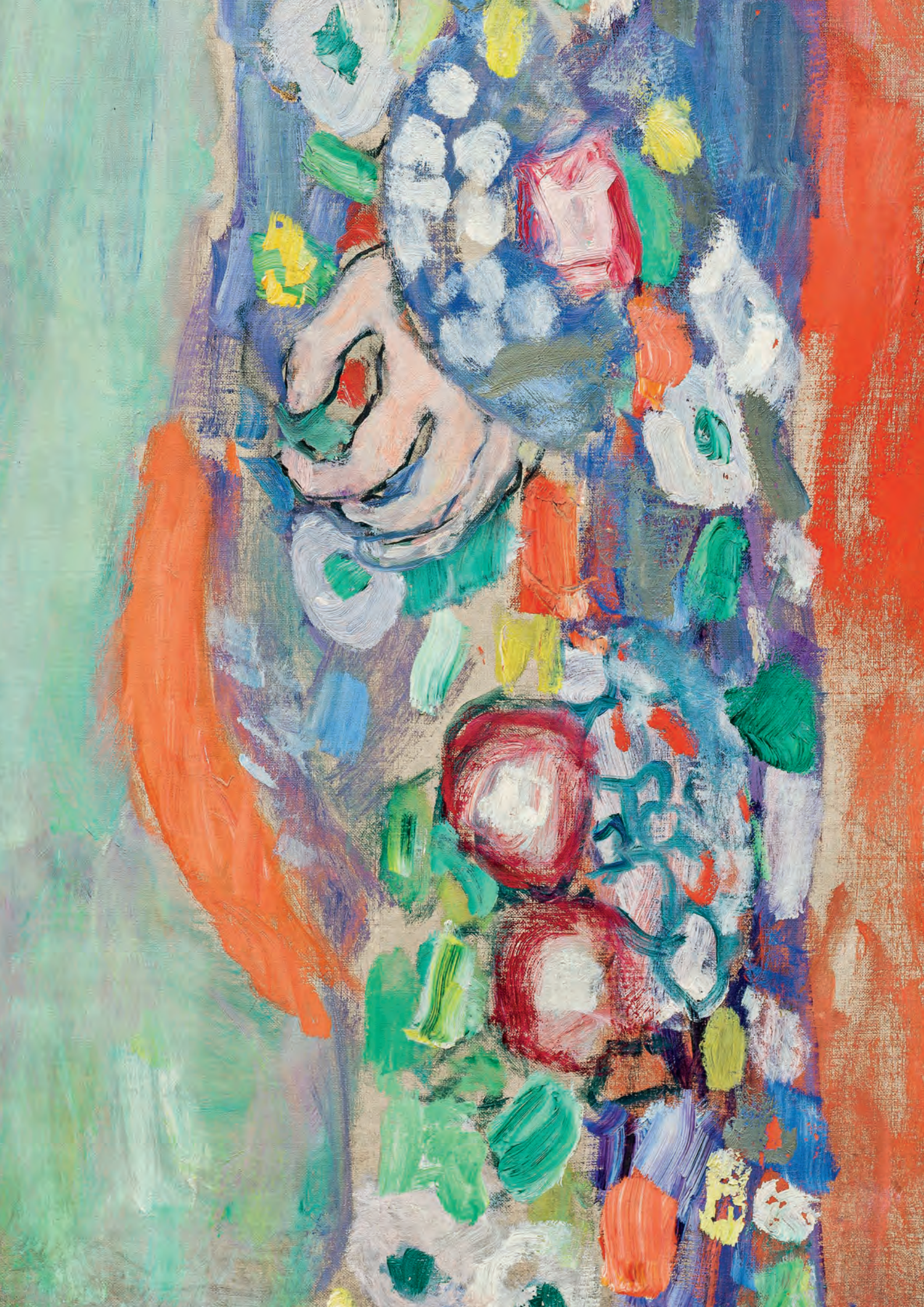


30 Gustav Klimt im Malerkittel, 1902, aufgenommen im Mittelsaal der Wiener Secession vor der Eröffnung der XIV. Ausstellung, der sog. Beethovenausstellung / Gustav Klimt in his painter's smock, 1902, photographed in the centre hall of the Vienna Secession before the opening of the XIV. exhibition, the so-called Beethoven exhibition.













**31** Gruppenbild von Mitgliedern der Wiener Secession anlässlich der XIV. Ausstellung, 1902 / Group portrait of members of the Vienna Secession on the occasion of the XIV. exhibition, 1902. Hintere Reihe von links nach rechts / back row from left to right: Anton Nowak, Gustav Klimt, Adolf Böhm, Wilhelm List, Maximilian Kurzweil, Leopold Stolba, Rudolf Bacher; Vordere Reihe von links nach rechts / front row from left to right: Kolo Moser, Maximilian Lenz, Ernst Stöhr, Emil Orlik, Carl Moll.



# Weniger ist Mehr

## Less is More

Rainer Metzger

„Malen und zeichnen kann ich“, hielt Gustav Klimt einmal in einer Notiz fest, die sich in der Wiener Stadtbibliothek erhalten hat. „Das glaube ich und auch einige Leute sagen, daß sie das glauben. Aber ich bin nicht sicher, ob es wahr ist. Sicher ist bloß zweierlei: 1. Von mir gibt es kein Selbstporträt. Ich interessiere mich nicht für die eigene Person als ‚Gegenstand eines Bildes‘, eher für andere Menschen, vor allem weibliche, noch mehr jedoch für andere Erscheinungen. Ich bin überzeugt davon, daß ich als Person nicht extra interessant bin ... 2. Das gesprochene wie geschriebene Wort ist mir nicht geläufig, schon gar nicht dann, wenn ich über mich oder meine Arbeit etwas äußern soll ... Wer über mich – als Künstler, der allein beachtenswert ist – etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus zu erkennen suchen, was ich bin und was ich will.“<sup>1</sup>

Klimt sieht sich „als Person nicht extra interessant“. Er erteilt auf bezeichnende Weise jedem VIP-Effekt seine Absage, und was hier zurückgenommen wird, lässt sich auf den folgenden Punkt bringen: Das Ich des Künstlers ist weniger wichtig als das Selbst des Œuvres. Es ist nicht das große Ego einer kreativen Gestalt, die sich mit Haut und Haaren im Werk geltend macht; dieses Werk führt vielmehr ein Eigenleben. Womöglich ist es eine Generationenfrage, Klimt bleibt Vertreter des 19. Jahrhunderts, seiner Ideale der Autonomie und seiner Kunstkulte. In der artifiziellen Welt seines Schaffens kreisen die Motive buchstäblich um sich - um sich selbst. Und auch die Menschen, die er zeigt, sind mit sich selbst beschäftigt: mit ihrer Erotik; mit ihrem Alter; mit ihrem Aussehen und mit ihrer Ausstaffierung; mit den Be- und Vorfindlichkeiten ihres Leibes. Da gibt es dann, so formuliert Klimt eloquent, nicht viel zu äußern. Da genügt es zu zeigen.

Eine der bezauberndsten Zeigegesten seines Œuvres setzt Klimt mit dem soeben aufgetauchten Porträt einer jungen Dame, von der man weiß, dass sie mit Nachnamen Lieser hieß. Lapidarität ist nicht unbedingt eine Qualität bei diesem Meister, im Gegenteil, bisweilen quollen die Bilder über vor Gesuchtheit und Prätentation. Ein Stil der exaltierten Stilisierung ist bis heute sein Markenzeichen, und das Wort „golden“, das ebenso ein Material beschreibt wie eine Anmutung, trifft es schon sehr gut. Klimt war im Einklang mit dem Geschmack eines Publikums, das sich seiner ästhetischen Maßstä-

“I can paint and draw,” Gustav Klimt once wrote in a note that has been preserved at the Vienna City Library. “I believe that, and some people say they believe it too. But I’m not sure whether it’s true. Only two things are certain: 1. There is no self-portrait of me. I am not interested in my own person as the ‘subject of a picture’, but rather in other people – above all, women – and even more so in other visual manifestations. I’m convinced that I’m not particularly interesting as a person... 2. I don’t feel comfortable expressing myself in spoken or written words, particularly when I’m expected to make statements about myself or my work... Anyone who wants to know something about me – as the artist, who alone is worthy of attention – should look carefully at my pictures and try to discern from them what I am and what I want.”<sup>1</sup>

Klimt sees himself as being “not particularly interesting as a person”. He characteristically rejects any VIP status, and what he is saying here can be summed up as follows: the artist’s ego is less important than the self of the oeuvre. It is not the grand ego of a creative figure that asserts itself with heart and soul in his work; rather, that work has a life of its own. Perhaps it is a generational phenomenon: Klimt remains a proponent of the 19<sup>th</sup> century, with its ideals of autonomy and its art cults. In the artificial world he creates, the motifs literally revolve around themselves – centred upon themselves. And the people he depicts are likewise preoccupied with themselves: with their eroticism; with their age; with their appearance and their outfits; with the sensations and sensibilities of their bodies. As Klimt so eloquently puts it, there isn’t much to say: it’s enough to show.

Klimt makes one of the most enchanting gestures in his oeuvre in the shape of the portrait that has just come to light, showing a young lady about whom we know only that her surname is Lieser. Reductiveness is not necessarily a quality of this master: quite the reverse – at times, his pictures overflow with sophistication and showy embellishment. An extravagant stylisation remains the hallmark of his work to this day, and the word “golden”, which describes both a material and an overall impression, sums it up very well. Klimt was in tune with the taste of a public that could be as little sure of its aesthetic standards as it was of its social





32 Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, Detail / Gustav Klimt, Portrait of Fräulein Lieser, detail.



33 Gustav Klimt, Bildnis Adele Bloch-Bauer II, 1912, Detail, Privatbesitz / Gustav Klimt, Portrait of Adele Bloch-Bauer II, 1912, detail, private property.

be so wenig sicher sein konnte wie seiner gesellschaftlichen Stellung. Es war alles ein wenig prekär, und die Kokons aus Kostbarkeit, in die er seine luxuriösen Geschöpfe barg als wäre es naturgegeben, verweisen die Porträtierten – es sind „vor allem weibliche“ – ins psychosoziale Milieu des Interieurs.

Doch dann zieht eine ungeahnte Offenheit in den Elfenbeinturm. Vielleicht machte Klimt im Herbst 1909 die Reise nach Spanien und Frankreich, weil er sich verändern wollte, oder womöglich frischte umgekehrt die Fahrt, die er mit seinem Kollegen und Secessionismitstreiter Carl Moll unternahm, die Routine auf. „Aus ist's mit den Quadratern“, schrieben die beiden an den daheim gebliebenen Josef Hoffmann, den Hoch- und Staatsmeister der Wiener Dominanz des Dekors. Aus war es nicht nur mit dem quadratischen Schematismus des Secessionistils. Aus war es auch mit dem überbordenden Hang zum Gesamtkunstwerk, der sie vereinte. Klimt verabschiedet sich von allem, was nicht zur Orthodoxie des Malens und Zeichnens gehört. Kein Gold, keine Plättchen, keine Retortenstücke. Ein Gemälde ist Farbe auf Leinwand, und das wird jetzt zur Kennlichkeit gebracht. Sein Publikum, womöglich froh um diesen gelinden Ordnungsruf, schlägt die Volte mit. Wie es aussieht, steigert es sogar die Zuwendungen an Geld und Geduld für ein Werk von seiner Hand.

Es ist ein großer Begriff, Schlüssel zur Meistererzählung vom 20. Jahrhundert: Modernismus. Und man kann sagen, Klimt hat sich eingereiht in die Phalanx der Erneuerer, deren weltbewegende Weisheit darin bestand zu erkennen, dass Malerei ein Gemenge an Buntheit auf einem flachen Untergrund ist. Vielleicht war es Henri

status. It was all a little precarious, and the cocoons of costly finery in which he wrapped his luxurious creations as if it was natural to them place his sitters – who are “above all, women” – in the psychosocial milieu of the inner circle.

But then, an unforeseen openness moved into the ivory tower. Perhaps Klimt took the trip to Spain and France in autumn 1909 because he wanted to change his style or perhaps the trip, on which he was accompanied by his colleague and fellow Secessionist Carl Moll, helped to refresh his routine. “The squares are over,” the two wrote to Josef Hoffmann, the grand master and champion of the dominance of décor in Vienna, who had stayed at home. It was not just the square schematism of the Secession style that was over: it was also the end of the exuberant penchant for the Gesamtkunstwerk – i.e. the “total work of art”, a synthesis of the arts – that united them. Klimt said goodbye to everything that did not belong to the orthodoxy of painting and drawing. No gold, no sequins, no “standard-issue” pictures. A painting is paint on canvas, and this was now made plainly recognisable. His public, perhaps glad of this gentle call to order, followed suit. It appears that the amount of money and patience they were prepared to invest for a painting from his hand even increased.

It's a big word – the key to the master narrative of the 20<sup>th</sup> century: Modernism. And it can be said that Klimt joined the phalanx of innovators whose world-shaking wisdom consisted in acknowledging that painting is a mixture of colours on a flat surface. Perhaps it was Henri Matisse who had recognised this fact most conclusively up to that point and who now showed





34 Gustav Klimt im Jahr 1917 im Alter von 55 Jahren / Gustav Klimt in 1917 at the age of 55.

Matisse, der diesen Sachverhalt bis dahin am schlüssigsten beherzigt hatte und in Paris nun Klimt den Weg wies. Und vielleicht war es ebendort Edouard Manet, die Gründergestalt des Modernismus, der von der Vergangenheit her unterstützte. Das Gesicht des Fräulein Lieser also, mit der souveränen Austarierung seiner Züge und der konkreten Feststellung dessen, woraus ein Gesicht nun einmal besteht: Diese Einvernahme des Fazialen lässt Revue passieren, wie Manet sein bevorzugtes Modell Victorine Meurent auf die Leinwand brachte.

In späten Jahren wird Klimt ein genuiner Moderner, ein Verfechter des Weniger ist Mehr, ein Vorreiter des Zeitgemäßen. Und genau darin bleibt er dem 19. Jahrhundert verhaftet: Er findet zu seinem ureigenen „Être de son temps“ eben in späten Jahren. Gehörte er ganz ins neue Säkulum, vollzöge sich derlei im Frühwerk. Dafür sind dann ein Schiele oder Kokoschka zuständig. Klimt ist kein Avantgardist. Um so deutlicher erweist er sich als Modernist.

1 Otto Breicha (Hg.), Klimt – Die Goldene Pforte. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1978, S. 33.

Klimt the way in Paris. And perhaps, in that very city, Edouard Manet, the founding figure of Modernism, provided help and support from the past. For when we regard the face of Fräulein Lieser, with Klimt's masterful harmonisation of its features and precise recording of what, quite simply, constitutes a face – this close examination of the facial features is reminiscent of the way that Manet captured his favourite model, Victorine Meurent, on canvas.

In his later years, Klimt became a genuine Modernist, a proponent of “less is more”, a pioneer of the contemporary. And this is precisely where he remained rooted in the 19<sup>th</sup> century: he only found his very own “être de son temps”, his own way of being in step with the times, in his later years. Had he belonged fully to the new era, it would have manifested in his early work. Instead, that was left to a Schiele or a Kokoschka. Klimt is no avant-gardist: he thereby shows himself all the more clearly to be a Modernist.

1 Otto Breicha (ed.), Klimt – Die Goldene Pforte. Bilder und Schriften zu Leben und Werk (“Klimt – The Golden Gate. Pictures and writings relating to his life and work”), Salzburg 1978, p. 33.

**Prof. Dr. Rainer Metzger** ist Kunsthistoriker, Kurator und Kritiker. Seit 2004 lehrt er an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. Er ist Autor zahlreicher Publikationen zu kunsthistorischen Themen, unter anderem verfasste er das 2005 im Brandstätter Verlag erschienene Buch „Gustav Klimt. Das grafische Werk“. / **Prof. Dr. Rainer Metzger** is an art historian, curator and critic. He has taught at the State Academy of Fine Arts in Karlsruhe since 2004, and is the author of numerous publications on art history, including the book “Gustav Klimt. Drawings & Watercolours”, published by Brandstätter Verlag in 2005.



## Gustav Klimt

- 1862** Gustav Klimt wird am 14. Juli als Sohn des Graveurs Ernst (1834–1892) und seiner Frau Anna Klimt (1836–1915, geb. Finster) in Baumgarten bei Wien geboren.
- 1876–1883** Mit seinem Bruder Ernst (1864–1892) wird Gustav Klimt an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie aufgenommen und bis 1883 ausgebildet. Die Brüder lernen dort Franz Matsch (1861–1942) kennen.
- 1883–1891** Die Brüder Klimt und Franz Matsch gründen die „Künstlercompagnie“. Das Kollektiv bezieht ein eigenes Atelier und erhält bis 1892 bedeutende Ausstattungsaufträge: die Dekorationen der Theater in Fiume (Rijeka), Karlsbad und Bukarest entstehen sowie die Deckengestaltung der Hermesvilla in Lainz. Danach folgen die Aufträge für die Fresken in den Treppenhäusern des neu erbauten Wiener Burgtheaters und im Kunsthistorischen Museum in Wien.
- 1892** Tod des Vaters sowie des Bruders Ernst Klimt im Juli. Klimt übernimmt die Vormundschaft für seine Nichte Helene. Auflösung der Künstlercompagnie.
- 1894** Auftrag für die Fakultätsbilder für die Aula der Universität Wien. Klimt entwirft die „Philosophie“, die „Medizin“, die „Jurisprudenz“ und die Zwickelbilder, Matsch die Theologie. Nach jahrelangen Kontroversen wird Klimt den Auftrag 1905 zurückweisen.
- 1897** Austritt aus dem Künstlerhaus. Klimt ist Gründungsmitglied der Wiener Secession und wird deren erster Präsident.
- 1898** Mit dem Bildnis „Sonja Knips“ beginnt Klimts Aufstieg zum gefragten Porträtmaler der gehobenen Wiener Gesellschaft. Erste Landschaftsgemälde entstehen bei der Sommerfrische mit der Familie Flöge im Salzkammergut.
- 1902** Anlässlich der 14. Ausstellung der Wiener Secession wird Klimts Beethovenfries präsentiert. Klimt porträtiert die neunzehnjährige Gertrud Loew.
- 1903** Reisen nach Italien, Ravenna und Rom, wo er künstlerische Impulse für die „Goldene Periode“ findet. Große Klimt-Kollektive in der Secession mit über 80 Werken. Gründung der Wiener Werkstätte.
- 1904** Josef Hoffmann wird vom belgischen Industriellen Adolphe Stoclet mit dem Bau eines Palais in Brüssel beauftragt. Klimt übernimmt die Gestaltung des Marmorfrieses im Speisezimmer.
- 1905** Austritt der Klimt-Gruppe, der unter anderem Carl Moll und Josef Hoffmann angehören, aus der Secession.
- 1907** Porträt „Adele Bloch-Bauer I“
- 1908–1910** Die Klimt-Gruppe veranstaltet die „Kunstschau“ auf dem Gelände des heutigen Konzerthauses in Wien. Dort stellt Klimt sein Gemälde „Der Kuss“ aus, das vom Unterrichtsministerium für die Moderne Galerie im Belvedere erworben wird. Die Parisreise 1909 bringt wichtige künstlerische Anregungen und leitet das Ende der „Goldenen Periode“ ein. 1910 nimmt Klimt an der 9. Biennale in Venedig teil.
- 1911** Klimt zieht in sein letztes Atelier in Wien 13, Feldmühlgasse 11. Bei der Internationalen Kunstausstellung in Rom wird das Gemälde „Tod und Leben“ mit dem ersten Preis ausgezeichnet.
- 1912–1916** Farbenfrohe Damenporträts entstehen: unter anderem „Adele Bloch-Bauer II“, „Mäda Primavesi“, „Eugenia Primavesi“, „Elisabeth Lederer“ und „Friederike Maria Beer“. Klimt stellt in Budapest, München, Mannheim, Prag und Rom aus. Im Sommer 1916 reist Klimt zum letzten Mal mit Emilie Flöge an den Attersee.
- 1917** Klimt arbeitet an mehreren Werken gleichzeitig, von denen er keines zur Gänze fertig stellen wird: „Die Braut“, „Adam und Eva“, die „Dame mit Fächer“, „Der Iltispelz“, die Porträts „Amalie Zuckerkandl“, „Johanna Staude“, „Ria Munk III“, „Damenbildnis in Weiß“, „Damenbildnis en face“ und das „Bildnis Fräulein Lieser“.
- 1918** Klimt stirbt am 6. Februar an den Folgen eines Schlaganfalls. Die unvollendeten Gemälde lässt er unsigniert im Atelier zurück.



- 1862** Gustav Klimt is born on 14<sup>th</sup> July in Baumgarten near Vienna, as the son of the engraver Ernst (1834–1892) and his wife Anna Klimt (1836–1915, née Finster).
- 1876–1883** Gustav Klimt and his brother Ernst (1864–1892) are admitted to the Vienna School of Arts and Crafts at the Imperial Royal Austrian Museum of Art and Industry, where they study until 1883. There, the brothers get to know Franz Matsch (1861–1942).
- 1883–1891** The Klimt brothers and Franz Matsch found the “Künstlercompagnie”, an artists’ association. The collective moves into its own studio and receives important commissions for interior design until 1892: it creates the décor for the theatres in Fiume (Rijeka), Karlovy Vary and Bucharest, as well as the ceiling design for the Hermes Villa in Lainz. This is followed by commissions for the frescoes in the stairwells of the newly built Burgtheater and in the Kunsthistorisches Museum (Museum of Fine Arts) in Vienna.
- 1892** Death of his father and brother Ernst Klimt in July. Klimt assumes the guardianship of his niece Helene. The Künstlercompagnie is disbanded.
- 1894** Commission for the faculty paintings for the main auditorium of the University of Vienna. Klimt designs the pictures for “Philosophy”, “Medicine”, “Jurisprudence” and the spandrel pictures, Matsch designs the pictures for “Theology”. After years of controversy, Klimt will reject the commission in 1905.
- 1897** Klimt and a number of other artists leave the Künstlerhaus. Klimt is a founding member of the Vienna Secession and becomes its first president.
- 1898** The portrait “Sonja Knips” marks the beginning of Klimt’s rise to become a sought-after portrait painter of high Viennese society. He paints his first landscapes during his summer holiday with the Flöge family in the Salzkammergut region.
- 1902** Klimt’s Beethoven Frieze is presented to mark the 14<sup>th</sup> exhibition of the Vienna Secession. Klimt paints a portrait of the nineteen-year-old Gertrud Loew.
- 1903** Klimt goes on trips to Italy, Ravenna and Rome, where he finds artistic inspiration for the “Golden Period”. Big Klimt collective exhibition at the Secession with over 80 works. Founding of the Wiener Werkstätte (“Vienna Workshop”).
- 1904** Josef Hoffmann is commissioned by the Belgian industrialist Adolphe Stoclet to build a palace in Brussels. Klimt designs the marble frieze in the dining room.
- 1905** The Klimt Group, including Carl Moll and Josef Hoffmann, leaves the Secession.
- 1907** Klimt paints the portrait “Adele Bloch-Bauer I”.
- 1908–1910** The Klimt Group holds the “Kunstschau” exhibition on the site of today’s Konzerthaus in Vienna. There, Klimt displays his painting “The Kiss”, which is acquired by the Ministry of Education for the Moderne Galerie in the Belvedere. The trip to Paris in 1909 provides important artistic inspiration and heralds the end of the “Golden Period”. In 1910, Klimt takes part in the 9<sup>th</sup> Venice Biennale.
- 1911** Klimt moves into his last studio, at Feldmühlgasse 11 in Vienna’s 13<sup>th</sup> district. His painting “Death and Life” is awarded the first prize at the International Art Exhibition in Rome.
- 1912–1916** Colourful portraits of women are executed, including “Adele Bloch- Bauer II”, “Mäda Primavesi”, “Eugenia (Mäda) Primavesi”, “Elisabeth Lederer” and “Friederike Maria Beer”. Klimt has exhibitions in Budapest, Munich, Mannheim, Prague and Rome. In the summer of 1916, he traveled to Lake Attersee for the last time with Emilie Flöge.
- 1917** Klimt works on multiple paintings at the same time, none of which he completes: “Die Braut”, “Adam und Eva”, the “Dame mit Fächer”, “Der Iltispelz”, the portraits “Amalie Zuckerkandl”, “Johanna Staude”, “Ria Munk III”, “Damenbildnis in Weiß”, “Damenbildnis en face” and the “Bildnis Fräulein Lieser”.
- 1918** Klimt dies on 6<sup>th</sup> February due to a stroke. He leaves the unfinished paintings unsigned in his studio.



# Abbildungsnachweis

## Sources of figures

### Abb. / Fig.

- 1 Foto Pauline Hamilton, Privatbesitz / photo Pauline Hamilton, private property.
- 2 Bildarchiv ÖNB, Negativ Nr. 113.741 / ÖNB Picture Archives, negative no. 113.741.
- 3 © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien / © Auction house im Kinsky GmbH, Vienna.
- 4 Foto Madame d'Ora, abgebildet in: *Moderne Welt*, Jg. 4, Heft 8, Jänner 1923, S. 6 / photo Madame d'Ora, 1923, illustrated in: *Moderne Welt*, vol. 4, no. 8, January 1923, p. 6.
- 5 Inv. Nr. LM 1340 © Leopold Museum, Wien / inv. no. LM 1340 © Leopold Museum, Vienna.
- 6 Tobias G. Natter (Hg.), *Klimt and the women of Vienna's Golden Age: 1900–1918*, (Kat. Ausst. Neue Galerie, New York, 22. September 2016–15. Jänner 2017), München, London, New York 2016, Farbabb., S. 179 / Tobias G. Natter (ed.), *Klimt and the women of Vienna's Golden Age: 1900–1918*, (exhibition catalogue Neue Galerie, New York, 22 September 2016–15 January 2017), Munich, London, New York 2016, colour ill., p. 179.
- 7 © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien / © Auction house im Kinsky GmbH, Vienna.
- 8 © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien / © Auction house im Kinsky GmbH, Vienna.
- 9 © The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 10 Foto Moriz Nähr / photo Moriz Nähr.
- 11 Foto: Archivart / Alamy Stock Photo, abgebildet in: Tobias G. Natter, *Gustav Klimt: Interiors*, München/London/New York 2023, Tafel 38, S. 181 / photo: Archivart / Alamy Stock Photo, illustrated in: Tobias G. Natter, *Gustav Klimt: Interiors*, Munich/London/New York 2023, plate 38, p. 181.
- 12 Foto Moriz Nähr / photo Moriz Nähr.
- 13 Strobl 1984, Bd. III, S. 242, Abb. c / Strobl 1984, vol. III, p. 242, fig. c.
- 14 Foto Moriz Nähr, Neue Galerie New York / photo Moriz Nähr, Neue Galerie New York.
- 15 Bildarchiv ÖNB Wien, Nr. 113.741 / ÖNB Picture Archives Vienna, no. 113.741.
- 16 © Belvedere, Wien / © Belvedere, Vienna.
- 17 Foto Moriz Nähr, ÖNB Wien © ÖNB Wien, Inv. Nr. 94882 E / photo Moriz Nähr, ÖNB Vienna © ÖNB Vienna, inv. no. 94882 E.
- 18 © ÖNB Wien, Inv. Nr. PF 31931 C(3) / © ÖNB Vienna, inv. no. PF 31931 C(3).
- 19 Inv. Nr. 5551 © Belvedere, Wien / inv. no. 5551 © Belvedere, Vienna.
- 20 © Verlag Galerie Welz, Salzburg.
- 21 Inv. Nr. 7700 © Belvedere, Wien / inv. no. 7700 © Belvedere, Vienna.
- 22 © Municipal Museum of Art, Toyota.
- 23 © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien / © Auction house im Kinsky GmbH, Vienna.
- 24 Inv. Nr. 7700 © Belvedere, Wien / inv. no. 7700 © Belvedere, Vienna.
- 25 © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien / © Auction house im Kinsky GmbH, Vienna.
- 26 © Municipal Museum of Art, Toyota.
- 27 Natter 2012, S. 629 / Natter 2012, p. 629.
- 28 © Verlag Galerie Welz, Salzburg.
- 29 © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien / © Auction house im Kinsky GmbH, Vienna.
- 30 Foto Moriz Nähr, ÖNB Wien © ÖNB Wien, Inv. Nr. Pf 31931 D (3a) / photo Moriz Nähr, ÖNB Vienna © ÖNB Vienna, inv. no. Pf 31931 D (3a).
- 31 Foto Moriz Nähr, ÖNB Wien © ÖNB Wien, Inv. Nr. 94924 D / photo Moriz Nähr, ÖNB Vienna © ÖNB Vienna, inv. no. 94924 D.
- 32 © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien / © Auction house im Kinsky GmbH, Vienna.
- 33 Natter 2012, S. 618 / Natter 2012, p. 618.
- 34 Foto Moriz Nähr / photo Moriz Nähr.
- 35 Foto Moriz Nähr / photo Moriz Nähr.

Eigentümer, Herausgeber und Verleger / Owner, editor and publisher:  
Auktionshaus im Kinsky GmbH, Palais Kinsky, A-1010 Wien, Freyung 4,  
FN 34302 w Handelsgericht Wien, UID Nr. ATU 37293905.

Autoren / Authors:

Rainer Metzger, Claudia Mörth-Gasser, Ernst Ploil, Franz Smola  
Digitalfotografie / Digital photography

(Bildnis / Portrait of Fräulein Lieser, im Kinsky vor Ort / On site):

Print Alliance HAV Produktions GmbH, [www.printalliance.at](http://www.printalliance.at)

Druck und Bindung / Printing and binding:

Ferdinand Berger & Söhne Ges.m.b.H., <https://www.berger.at/>

Design: Alexander Rendi

© 2024 Auktionshaus im Kinsky GmbH, Autoren / Authors

### Cover Vorderseite / Front Cover

Gustav Klimt, Bildnis Fräulein Lieser, Detail,  
1917 / Gustav Klimt, Portrait of Fräulein  
Lieser, detail, 1917.

### Cover Rückseite / Back Cover (35)

Gustav Klimt mit Katze im Garten seines  
Ateliers in der Josefstädter Straße 21, 1912 /  
Gustav Klimt with a cat in the garden of his  
studio at Josefstädter Straße 21, 1912.





© LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Vaduz-Vienna

# Investieren Sie Seite an Seite mit unserer Eigentümerfamilie

Vorausschauend  
seit Generationen

Wer dieselben Ziele verfolgt, kommt gemeinsam besser voran. Vertrauen Sie auf unsere jahrzehntelange Erfahrung und legen Sie bei der LGT nach derselben Strategie an wie unsere Eigentümerin, die Fürstliche Familie von Liechtenstein. [lgt.com/at](https://lgt.com/at)



Private  
Banking



