

INHALT

AGNES HUSSLEIN-ARCO	7	Herbert Boeckl im Belvedere
JEAN CLAIR	15	Herbert Boeckls Selbstbildnis (1948). Seine Quelle und Bedeutung
JILL LLOYD	21	Internationale Trends in der österreichischen Kunst und der Fall Herbert Boeckl
MATTHIAS BOECKL, STEPHANIE NEUDORFER	33	Phasenverschiebungen. Zäsuren und Brüche im Werk Boeckls, ihr Verlauf, ihre Stellung und ihr Kontext
WERNER HOFMANN	45	Ein gläubiger Rebell
ANTONIA HOERSCHELMANN	51	Von der Malerei zur Collage: Arbeiten auf Papier
	61	VOM SYMBOLISMUS ZUM JUGENDSTIL (1910–1917)
ANNA MARIA KOPPENWALLNER	63	Von Willroider bis Schiele. Das Frühwerk von Herbert Boeckl und der Erste Weltkrieg
	72	Tafelteil
	81	ERUPTION, EXPRESSION (1918–1920)
WERNER HOFMANN	83	Leibhaftigkeit
	94	Tafelteil
	123	IMPASTO: STILLEBEN UND REISEBILDER (1921–1923)
IRENE LEHR	125	Herbert Boeckl in Berlin
	130	Tafelteil
	147	CÉZANNE UND KÄRNTEN: DIE MEDITERRANE MODERNE (1924–1931)
ANDREAS NARZT, MATTHIAS BOECKL	149	Boeckl und Paris – Zur Geschichte einer Liaison
	160	Tafelteil
	185	DIE BILDER UND ZEICHNUNGEN ZUR ANATOMIE (1931)
OTTO BREICHA	187	Die nackten Toten. Boeckls Arbeiten zur Anatomie (und überhaupt)
	194	Tafelteil

	203	WAHRHEIT, KÖRPER, SEELE (1931–1945)
MATTHIAS BOECKL	205	Zwischenstufe Realismus: Schicksal eines Stils
OLIVER RATHKOLB	215	Herbert Boeckl – Ein Moderner zwischen den Zeiten. Zeithistorische Anmerkungen zu den Wechselwirkungen zwischen Politik und Kunst im 20. Jahrhundert
JOHANNA SCHWANBERG	223	Das Bild spricht. Herbert Boeckls Transformationen biblischer Texte und religiöser Themen in Malerei
	232	Tafelteil
	257	LEVITATION: DAS SPÄTWERK (1945–1966)
GABRIELA NAGLER	259	„Ein der Atomzertrümmerung parallel gehender künstlerischer Vorgang“. Boeckls Entwicklung ab 1945
BERNADETTE REINHOLD	269	Im Kreis der Giganten. Herbert Boeckl und sein kulturpolitisches Engagement nach 1945
AGNES HUSSLEIN-ARCO	281	Die Engelkapelle in Seckau
	296	Tafelteil
	333	DOKUMENTATION
AGNES HUSSLEIN-ARCO, KERSTIN JESSE, MATTHIAS BOECKL	335	Werkverzeichnis der Ölbilder, Skulpturen, Fresken und Gobelins
	401	Daten zu Leben, Werk und historischem Kontext
STEPHANIE NEUDORFER	434	Ausstellungsverzeichnis
KERSTIN JESSE	442	Bibliografie
	452	Namenregister
	456	Impressum Abbildungsnachweis



Herbert Bockl-Saal im Belvedere,
um 1955

Herbert Boeckl im Belvedere

AGNES HUSLEIN-ARCO

Das Belvedere pflegt seit den frühesten Tagen von Boeckls Schaffen enge Beziehungen zu diesem Künstler und seinem Werk. Schon während seiner ersten Studienreise nach Berlin 1921 bedankt sich Boeckl in einem Brief an den Gründungsdirektor unserer Institution, Franz Martin Haberditzl, den er 1923 auch porträtierte, für mannigfache Unterstützung: „Sie haben mir immer hilfreich zur Seite gestanden [...]. Als Zeichen meiner Verehrung und Dankbarkeit plane ich jene Zeichnung, sollte sie mir gelingen, die Ihnen wahre Freude macht, Ihnen zu eigen [zu] geben.“ Schon ein Jahr danach hatte die Galerie Boeckls *Berliner Hinterhäuser* als Auftakt zu einer mittlerweile 22 Werke und Dauerleihgaben umfassenden Sammlung erworben, die ab 1955 viele Jahre in einem eigenen Saal des Oberen Belvedere präsentiert wurde. Den meisten Nachfolgern Haberditzls – wobei dieser den Großteil der Gemälde (10) für das Belvedere erwarb, knapp gefolgt von Garzarolli-Thurnlackh (6) – war die Erweiterung dieser Sammlung ein wichtiges Anliegen. Nach dem Tod des Künstlers 1966 hütete das Belvedere zehn Jahre lang seinen künstlerischen Nachlass. In den vergangenen zwei Jahren wurde zudem eine umfassende Dokumentation zu Boeckl im Archiv unseres Hauses aufgebaut, in die sämtliche erreichbaren Quellen zu diesem bedeutenden Œuvre als Original oder Kopie Eingang fanden und weiterhin finden werden. Der vorliegende Band mit dem neu erstellten Werkverzeichnis der Ölbilder, Skulpturen, Wandmalereien und Tapisserien ist das erste Ergebnis dieser verstärkten dokumentarischen Bemühungen und soll weitere Forschungen stimulieren. Naturgemäß konnte nur ein Teil der vielfältigen Informationen, der Berichte von Zeitzeugen und der Werke Boeckls Eingang in dieses Buch finden. Sein Umfang beweist jedoch, dass auch die für den österreichischen Kunstbetrieb so schwierige Zeit zwischen dem Beginn des Ersten Weltkrieges und dem Abschluss des Österreichischen Staatsvertrages trotz widrigster Produktionsbedingungen international relevante Werke von großer Strahlkraft hervorbrachte. Herbert Boeckl nimmt dabei zweifellos eine zentrale Stellung ein.

Werk und Disposition

Eine Herbert Boeckl-Retrospektive muss heute auch Anlass für eine Anzahl von Grundsatzüberlegungen zum Werk dieses bedeutenden Malers im Kontext der europäischen Moderne sein. Das Œuvre entstand in einer Phase zwischen zwei mächtigen Globalisierungsschüben. Der erste war jener der entstehenden Moderne um 1900 als internationale Bewegung mit verschiedenen Zentren in Paris, Brüssel, Berlin, München, Wien, Prag und Moskau. Das zweite Globalisierungs-Szenario entwickelte sich seit den 1960er Jahren, als der internationale Kunstmarkt zu einem eng verknüpften System kommunizierender Gefäße zusammenzuwachsen begann. Um 1900 bemühte man sich um einen internationalen Gleichklang moderner Kunstinhalte, heute unterscheiden sich die Themen der Kunst nicht einmal mehr zwischen New York und Peking wesentlich.

In den Jahrzehnten dazwischen war jedoch alles anders. Mit dem Ersten Weltkrieg wurde das „Abendland“ kulturell und politisch zerstückelt, das nationale Denken des 19. Jahrhunderts erreichte im Zweiten Weltkrieg seinen katastrophalen Höhepunkt. Die Auswirkungen auf den Kunstmarkt waren nicht weniger katastrophal: Der international vernetzte Kunstbetrieb zerfiel in kleine Lokalmärkte, die keine größeren Umsätze und Künstlerkarrieren mehr tragen konnten. Schon eine Reise nach Berlin oder Paris war für Österreicher unter diesen politisch-wirtschaftlichen Bedingungen nahezu undurchführbar. Nur wer sich – wie etwa Oskar Kokoschka – bereits in der Avantgarde vor 1914 einen internationalen Namen gemacht hatte, konnte auch in den 1920er bis 1940er Jahren diesen Status aufrechterhalten.

So gesehen begann Boeckl seine Künstlerlaufbahn zum denkbar ungünstigsten Zeitpunkt und an den ungünstigsten Orten, nämlich im Jahr 1918 in Wien und Kärnten, als vom Glanz der Wiener Kunstinstitutionen nur mehr leeren Hüllen übrig waren und im abgelegenen Kärnten als Nachwirkung des Weltkriegs der „Abwehrkampf“ tobte. Und Boeckl musste seine Karriere bereits zu einem Zeitpunkt beenden, an dem er nach Jahrzehnten der Entbehrungen gerade erst zum Doyen der modernen Kunst Österreichs samt allen öffentlichen Ehrungen und Anerkennungen avanciert war, welche die junge Zweite Republik bereit hielt. Dazwischen lagen Jahre der Kunstproduktion unter den Bedingungen der allgemeinen Orientierungslosigkeit der 1920er Jahre, des letztlich verlorenen Ringens der 1930er Jahre um die Souveränität des Landes und der NS-Barbarei der 1940er Jahre. Neben dieser ausgesprochenen Ungunst der Stunde war Boeckl auch durch eine überreiche Kinderschar und seine gläubige Demut gegenüber einem unausweichlichen „Schicksal“ daran gehindert, diese Fesseln zu durchbrechen und auf Augenhöhe mit den Größen der Moderne in Mailand, Paris und London zu kommunizieren.

Die Darstellung der Produktionsbedingungen darf aber nicht den Blick auf das künstlerische Werk verstellen. Im Gegenteil: Angesichts der widrigen Umstände beeindruckt als Erstes die Kontinuität, mit der Boeckl über den langen Zeitraum von fünf Jahrzehnten hinweg stetig auf hohem Niveau Kunst produzierte. Im mehreren, deutlich voneinander unterscheidbaren Phasen, in denen er eine Reihe von künstlerischen Möglichkeiten jeweils bis an ihren Extrempunkt erprobte, lotete Boeckl ein breites Spektrum moderner Bildsprachen aus und schuf dabei auch absolute Höhepunkte beispielsweise der expressiven oder auch der expressiv-realistischen Malerei Europas. Boeckls Arbeitsweise zeigt einen experimentellen, thesenhaften Charakter, der es dem Betrachter nicht immer leicht macht, der jedoch durchaus den Unwägbarkeiten des modernen Zeitalters entspricht. In vielen Zeugnissen ist auch seine dauernde Suche nach Bleibendem überliefert, der Drang, das Dauerhafte vom Vergänglichen zu scheiden. Diese auffällige Dichotomie zwischen zeittypischem Experimentieren und der Sehnsucht nach festem Grund wurzelt wohl auch in der historischen Situation: Österreich war in den Jahrzehnten zwischen 1914 und 1964, als Boeckls Werk entstand, in den meisten Bereichen gegenüber dem europäischen Westen und Norden eindeutig rückständig. Die künstlerische Avantgarde konnte nur in Wien mehr schlecht als recht überleben, außerhalb der Metropole und zu einem guten Teil auch in ihr fehlte dem Publikum jedes Verständnis und jedes Interesse für moderne oder gar avantgardistische Kunst. Wer also hier moderne Malerei produzieren wollte, der war von vornherein gezwungen, die lokale Kunstgeschichte organisch weiterzuentwickeln, um zumindest ansatzweise verstanden und geschätzt zu werden. Radikale Zäsuren, wie sie etwa der Dadaismus in Berlin, der Surrealismus in Paris und der Futurismus in Mailand darstellten, waren in diesem Milieu chancenlos und – wie etwa der Wiener Kinetismus oder der Grazer Kubismus um Herbert Eichholzer, Ernst Paar und Hans Stockbauer – auf Randbereiche des Kunstbetriebs beschränkt.

Boeckls emotionale Disposition war in dieser Situation gleichzeitig Hemmschuh und Lebensretter: Seine Liebe zu den kulturellen und gesellschaftlichen Strukturen des Landes – mit einem gewissen Recht könnte man das auch als zeittypischen Patriotismus bezeichnen – ermöglichte es ihm zwar, an diese Strukturen anzuknüpfen und sie im Sinne der Moderne mit großer Geduld und Hingabe weiterzuentwickeln. Der Staat dankte es Boeckl nach einer gewissen Verzögerung auch mit Ämtern und Würden. Eben diese Disposition des Künstlers verhinderte aber auch den Aufbau eines eigenen Netzwerks außerhalb Österreichs. Für eine Etablierung in der Familiensaga der Moderne war jedoch gerade dieser Schritt unentbehrlich, weil Geschichte nach 1918 kaum mehr in Österreich geschrieben wurde. Die seither fest gefügte Tradition der Moderne kann heute nur mehr graduell ergänzt und in ihren Grundzügen, die eben schon in den 1920er und 1930er Jahren festgeschrieben wurden, nicht mehr korrigiert werden. So beklagte Boeckl in Briefen an den Maler Claus Pack 1959, dass er in keinem Überblickswerk oder Lexikon der Moderne genannt werde und sein Werk in der „österreichischen Provinz verschollen“ bleibe.

Rezeption

Diese Beobachtungen führen zur Frage nach der Rezeption von Boeckls Œuvre. Seinen Auftritten war und ist bis heute stets die öffentliche Aufmerksamkeit sicher. Die Wirkung dieser Reaktionen auf die Reputation Boeckls und die Rückwirkungen auf das Werk selbst harren noch der eingehenderen Untersuchung, für die mit dem vorliegenden Band eine solide Materialbasis gelegt werden soll. Ein Strukturmerkmal der Rezeptionsgeschichte Boeckls lässt sich jedoch schon jetzt feststellen: Das bewährte Kommunikationsmuster der klassischen Avantgarden war nicht Boeckls Sache. Der Austritt der Klimtgruppe aus dem Künstlerhaus 1897 und die nachfolgende Gründung der Secession waren wahre Sensationen, Kokoschkas erste Auftritte in der Kunstschau 1908 und in der Neukunstgruppe-Ausstellung 1911 waren „Skandale“, die ihn schlagartig zur bekannten Größe des Kunstlebens machten. Auch anderswo, etwa beim Realismus Courbets in Paris 1855 und den Präsentationen der Impressionisten ab 1871, war der Schock das beste Mittel für eine nachhaltige Etablierung am Kunstmarkt. In Österreich zog sich dieses Handlungsmuster noch bis zur Bürgerschreck-Aktion der „Hundsgruppe“ um Ernst Fuchs und Arnulf Rainer 1951 und der Einmauerungs-Performance der Aktionisten 1962 in Wien. Zwar löste auch Boeckls erster größerer Auftritt am Wiener Kunstparkett 1927 in der Secession einige der erwartbar negativen Reaktionen der konservativen Wiener Kunstkritik aus, doch gab es dabei

schon einen Gutteil Stimmen, die sich anerkennend über seine malerische Kraft und koloristische Begabung äußerten. Dieses „evolutionäre“ Muster blieb fortan typisch für die Boeckl-Rezeption: All jene, die grundsätzliche Probleme mit moderner Kunst hatten, verurteilten weiterhin die „Wildheit“ dieser Malerei, während jene, die eine „österreichische“ Moderne wollten, Boeckls Arbeit zunehmend als mögliche Verwirklichung dieses Ziels anerkannten.

Die Unterstützer Boeckls grenzten ihn gegen den Rest des Kunstbetriebs vor allem über seine Authentizität und über seine große Ambition ab. Karl Ginhart schrieb 1930: „Von allem Anfang an war in den Werken dieses Malers eine lautere Kraft zu spüren, durchleuchtete seine Bilder ein strenger Ernst und ließ sich zwingend das edelste Bemühen um ein hohes Ziel erkennen. Hier war endlich wieder einmal unter Larven ein Mensch! Ein reines Herz erklang, man sah ergriffen die aufopferungsvollste Hingabe an die Kunst, ein inniges Besessensein von ihr.“ Und einer von Boeckls wichtigsten Förderern, der Ministerialbeamte Gottfried Hohenauer, erinnerte sich 1976 an seinen ersten Atelierbesuch um 1934: „Es war für mich eine unvergeßliche Entdeckung, wie eine ferne Insel, das tägliche Getriebe mit seinen vielen, auch bedeutenden künstlerischen Begegnungen schien mir plötzlich ameisenhaft und Boeckl um einige Nummern zu groß für die damalige Wiener Kunstwelt, wie sie war, schwankend zwischen Spätimpressionismus, Neuer Sachlichkeit, schüchternen Vorstößen zum Kubismus oder Rückkehr zum Naturalismus.“ Hohenauers Bemühungen führten zur Etablierung Boeckls als einen der prominentesten Künstler des österreichischen Ständestaates, mit der einflussreichen Funktion als Kommissär des österreichischen Kunstbeitrags zur Brüsseler Weltausstellung 1935 und der Verleihung einer Professur an der Wiener Kunstakademie.

Die Polarisierung zwischen einem großen Einzelgänger und einem „ameisenhaften“ Kunstbetrieb verschärfte sich ab 1945, als Boeckl nach zwei dramatischen Verlustwellen der österreichischen Kunst als einziger etablierter, erfahrener und offiziell gewürdigter Träger der Moderne Wiens übrig geblieben war: Die erste Verlustwelle war ja mit dem Tod von Wagner, Klimt, Schiele und Moser im Jahre 1918 eingetreten, während die zweite mit dem Abgang Kokoschkas nach Dresden 1918 begonnen und mit der Vertreibung und Ermordung der jüdischen und Regime-kritischen Künstler in der NS-Zeit und dem Freitod von Carl Moll 1945 geendet hatte. Von seinen Bewunderern wurde Boeckl nun definitiv mit der „österreichischen“ Moderne schlechthin identifiziert und als der „bedeutendste Maler Österreichs“ (Egon Seefehlner anlässlich der Boeckl-Ausstellung in der Wiener Akademie 1946) bezeichnet, während seine Kritiker, vor allem der 1945 bis 1949 amtierende Wiener Kulturstadtrat Viktor Matejka, vor einer Einengung des Moderne-Begriffs auf Boeckl warnten und auf das Beispiel des im Exil lebenden Oskar Kokoschka verwiesen.

Boeckls eigene Intention und mit aller Kraft betriebene Politik, Österreichs Kunstbetrieb wieder zurück in den europäischen Dialog zu führen, mündete nun rasch in der Entstehung einer schier unüberblickbaren „Konkurrenz“ an jungen Künstlern, die nach internationalen Vorbildern kubistisch, surrealistisch oder abstrakt arbeiteten und alle denkbaren Erwartungen des langsam Fuß fassenden Kunstmarktes rasch bedienen konnten. Zudem dominierte im Westen Österreichs, insbesondere im Salzburger Kunstbetrieb um den engagierten Kunsthändler und Moderne-Promotor Friedrich Welz, nach wie vor die Rezeption Kokoschkas als bedeutendsten lebenden Maler der klassischen Moderne Österreichs.

Der Schrei des Menschen

Zunehmend bestimmte ab den 1950er Jahren der Kunstmarkt den Kunstbetrieb, neue Sammlerkreise bildeten sich um die jungen Kunstbewegungen, und die Rolle des Staates in der Modernisierung des österreichischen Kunstbetriebs verlor – als sicheres Zeichen für dessen Gesundheit – an Bedeutung für das reale Kunstgeschehen. Als abschließende Bestätigung der nunmehr geglückten Reintegration in das internationale Geschehen wurde schließlich das Museum des 20. Jahrhunderts gegründet, in dem die Rollenverteilung der älteren Generationen endgültig festgeschrieben werden sollte – aber eben von der jüngeren Generation Werner Hofmanns. Kokoschkas fünf Werke in der Eröffnungsausstellung des Museums überwogen darin quantitativ die zwei von Boeckl. Dieser konnte jedoch neben einem „Klassiker“ aus den 1920er Jahren mit dem *Copertino-Triptychon* auch ein aktuelles Werk platzieren, während Kokoschkas jüngstes Bild in der Schau aus dem Jahre 1925 stammte. Aus der Sicht beider Pioniere der Kunst der Zwischenkriegszeit musste das falsch wirken: Boeckl konnte mit der *Gruppe am Waldrand* als einzigem Exponat aus seinem Frühwerk ebenso wenig zufrieden sein wie Kokoschka mit der Auslassung seines gesamten Spätwerks.

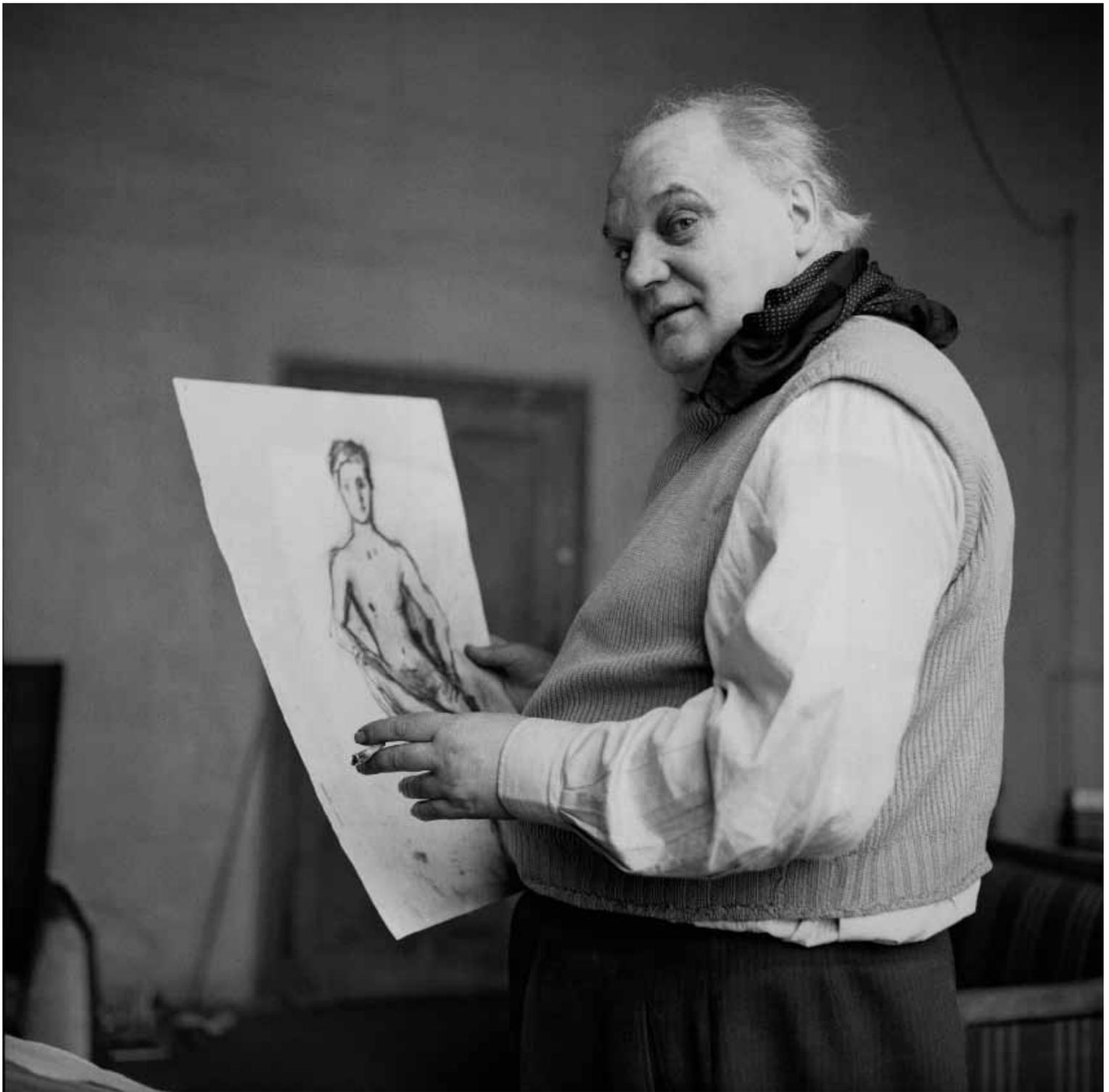
Boeckls bald nach Kriegsende beginnender Rückzug in die kulturellen Traditionen des Mittelmeerraums und des Christentums, der 1952 bis 1960 in den Seckauer Fresken künstlerische Form annahm, ist nicht nur Flucht vor einem zunehmend als bedrohlich empfundenen Kunstbetrieb (der unter dem starken Einfluss des Freundes und Konkurrenten Fritz Wotruba stand), er ist auch eine Behauptung. Gleichsam als Quintessenz seines Werks will der Sechzigjährige nun beweisen, dass eine logische und organische Verbindung der Moderne mit den kulturellen Traditionen des christlichen Abendlandes möglich ist, mehr noch: dass nur ein Künstler seines Formats in der Lage ist, zusammenfassende Monumentalwerke dieses inhaltlichen Anspruchs zu schaffen. Parallel will Boeckl mit dem Gobelin für die Wiener Stadthalle demonstrieren, dass auch der damals starken Nachfrage nach künstlerischen Ausstattungen von Wiederaufbau-Projekten mit inhaltlichem Tiefgang und technischen Ansprüchen statt mit dekorativer Flachware entsprochen werden

kann. Und Boeckls Eröffnungsrede der Arnulf Rainer-Ausstellung 1955 in der Galerie des Wiener Dompredigers Otto Mauer sollte zeigen, dass der Kontakt zur erfolgreichen jungen Generation keineswegs abgerissen war, sondern ein lebendiger Dialog gepflegt wurde.

Die letzten Erfolge in diesem Bemühen gelangen Boeckl schließlich 1962 mit der erwähnten Platzierung seines monumentalen *Copertino-Triptychons* in der Eröffnungsausstellung des neuen Museums des 20. Jahrhunderts, 1964 mit einer Werkschau auf der Biennale in Venedig und im selben Jahr mit einer Retrospektive, die schlussendlich ebenfalls im Museum des 20. Jahrhunderts präsentiert wurde. Alle drei Projekte sollten zeigen, dass Boeckl nicht nur in den Pioniertagen der Moderne wesentliche Entwicklungsschritte gesetzt hatte, sondern auch in der Gegenwart eine respektierte Position behauptete – und zwar jene des christlichen Humanismus, die Otto Mauer 1947 in unnachahmlichem Pathos beschrieben hatte: „Alle Versuche des Umbiegens in kalte, inhumane Gegenständlichkeiten, alle Fluchtversuche in die Bereiche des unverbindlich Formalen konnten den Schrei des Menschen nicht töten, der der Schrei aus der Tiefe nach oben ist.“ Der Schrei verhallte fast ungehört – auf der Biennale sprach man eher über die Pop Art, die damals die Bühne betrat, und bei der Wiener Museumseröffnung konnten Boeckls zwei Arbeiten unter den 329 Exponaten von Klimt, Schiele, Picasso, Beckmann, Klee und mehr als 200 weiteren beteiligten Künstlern nur Objekt und nicht Subjekt der Kunsthistoriographie sein. Die Eröffnung seiner Retrospektive konnte Boeckl nur mehr vom Krankenbett aus erleben.

Mein besonderer Dank gilt allen privaten und institutionellen Leihgebern, die in großzügiger Weise ihre Werke dieser Ausstellung zur Verfügung gestellt haben, ebenso wie den Autorinnen und Autoren, die sich mit ihren Beiträgen den unterschiedlichsten Aspekten des Werks nähern und sich mit der Person Herbert Boeckls fundiert auseinandergesetzt haben. Matthias Boeckl, dem ich an dieser Stelle ganz besonders danken möchte, leistete mit hoher Kompetenz und enormem Engagement einen außerordentlichen kuratorischen Beitrag. Ohne den großen, unermüdlichen Einsatz von Kerstin Jesse und Stephanie Neudorfer als kuratorische Assistentinnen wäre dieses große Unterfangen nicht möglich gewesen, und dafür sei ihnen von Herzen gedankt. Eine großartige Unterstützung erfuhr das Museum durch die gute Zusammenarbeit mit Professor Eleonore Boeckl. Ihre Informationen waren uns eine große Hilfe und haben wesentlich zum Gelingen der Ausstellung beigetragen. Marie-Cécile Boog hat dankenswerterweise dem Belvedere viele bis dato unbekannte und unveröffentlichte Briefe, Dokumente und Informationen zur Verfügung gestellt. Dadurch haben sich einige neue Erkenntnisse ergeben, die einerseits für Verständnis und Rezeption des Werks Boeckls und andererseits für die Komplementierung des Œuvreverzeichnisses von großer Bedeutung sind. Der wissenschaftlich fundiert erarbeitete Katalog sowie das Werkverzeichnis nach internationalem Standard stellen ein wichtiges Desiderat dar und wurden im Laufe der letzten zwei Jahren erstellt. Peter Baldinger hat in überzeugender und kreativer Weise die Gestaltung des Katalogs übernommen. Eine so umfassende Ausstellung und Recherche ist nur mit einem fabelhaften Team zu realisieren – in diesem Sinne gilt mein großer Dank vor allem allen Mitarbeitern des Belvedere, ohne deren effiziente und strukturierte Zusammenarbeit eine Realisierung dieses umfassenden Projektes nicht möglich gewesen wäre.

Last but not least möchte ich dem langjährigen Partner des Belvedere, der Constantia Privatbank, für die dauerhafte Verbundenheit mit unserem Haus meinen herzlichen Dank aussprechen.



Der Maler Herbert Boeckl
in seinem Atelier in der
Argentinierstraße, Wien 1964