

DIPLOMARBEIT  
zur Erlangung d. akadem. Grades

Magister phil.

Begutachter: Doz. PIPPM

MGW-4754-

1. Band

2. Band

Approbiert am: 01.11.95

# Der Wiener Maler John Quincy Adams

Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie  
eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

von

Alexandra Peyrer-Heimstätt

Wien, September 1995



# INHALTSVERZEICHNIS

I. VORWORT	1
II. PROBLEMSTELLUNG	2
III. ZUR PERSON JOHN QUINCY ADAMS	3
1. Biographie	3
2. Interview mit Gräfin Harriet Walderdorff	6
IV. STILANALYSE	9
1. Einleitung	9
2. Die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg	11
3. Der Erste Weltkrieg	23
4. Portraits nach dem Krieg	27
5. Zusammenfassung	31
V. WERKSKATALOG	32
1. Werke in chronologischer Reihenfolge	32
2. Werke ohne bzw. mit unleserlicher Datierung	240
VI. BIBLIOGRAPHIE	259
VII. ABBILDUNGSNACHWEIS	262
VIII. ANHANG: ABBILDUNGEN	



## I. VORWORT

Das Vorhaben, im Rahmen meiner Diplomarbeit über den Maler John Quincy Adams zu schreiben, geht auf den Vorschlag von Frau Ass. Prof. Doz. Dr. Martina Pippal zurück. Für diesen geistigen Anstoß möchte ich Ihr an dieser Stelle herzlich danken.

Die Tatsache, daß ein Maler, der sich zu seiner Zeit großer Beliebtheit erfreute, nach seinem Tode in den Hintergrund des Interesses gedrängt wurde, bis er schließlich in völlige Vergessenheit geriet, interessierte mich persönlich sehr. Seine Malerei übte auf mich einen besonderen Zauber aus. Sie dokumentiert eine Gesellschaft in ihrer abgekapselten Welt des Wohlstandes und der Leichtlebigkeit, verbunden mit Manieren und Charme, wie es sie heute nicht mehr gibt. Ziel dieser Arbeit ist es das Werk John Quincy Adams chronologisch festzuhalten, um dadurch seine Stilentwicklung analysieren zu können.

Äußerst interessant und aufschlußreich gestaltete sich das Gespräch mit Harriet Gräfin Walderdorff, der Tochter des Künstlers. Für die Gelegenheit dieses Interview führen zu dürfen, möchte ich mich bei ihr herzlichst bedanken.

Für die großzügige und geduldige Hilfestellung und Beratung danke ich weiters:

Dr. Wladimir Aichelburg, Archiv des Künstlerhauses, Wien

Dr. Augusta Monferini, Galleria Nazionale d'arte moderna, Rom

Dr. Lieselotte Popelka, Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Dr. Nikolaus Schaffer, Carolineum Augusteum, Salzburg

nicht zuletzt meiner Familie, im Besonderen, meinen Eltern, meiner Schwester Isabelle, und Ursula Stöckl, die mich im Rahmen dieser Arbeit unterstützt haben.

## II. PROBLEMSTELLUNG

X Das Lebenswerk John Quincy Adams ist zu Unrecht in Vergessenheit geraten, denn er steht, was seine malerischen Fähigkeiten betrifft, keinesfalls hinter den uns heute noch bekannten Malern seiner Zeit, wie Klimt, Kokoschka, Schiele, zurück.

Verglichen mit ihnen war er ein Opportunist, der Konfrontationen aus dem Weg ging. Hätte ein Kokoschka oder Schiele, nur um nicht das Mißfallen des Publikums zu erregen, irgendetwas an seinem Gemälde verändert oder gar übermalt?

Adams brauchte, suchte und fand das Wohlwollen beziehungsweise die finanzielle Zuwendung der Öffentlichkeit. Er malte ohne die Welt verändern oder gar verbessern zu wollen.

2 Doch ist es selbstverständlich, daß uns heute, Jahrzehnte später, das berühmt erscheint, was um 1900 als experimentell bis avantgardistisch empfunden wurde und nicht das, was den Normen der Zeit entsprach.

### III. ZUR PERSON JOHN QUINCY ADAMS

#### 1. BIOGRAPHIE

Einer der bekanntesten und beliebtesten Maler und Portraitisten Wiens der Jahrhundertwende war John Quincy Adams. Völlig zu unrecht wird er jedoch heute nach Klimt, Schiele und Kokoschka, erst in zweitem Atemzuge genannt. Diese Arbeit soll die Werke, die bis heute in keinem Buch zusammengefaßt wurden, präsentieren und den Stil dieses Wiener Künstlers analysieren, um ihn somit seinen Zeitgenossen positionieren.

John Quincy Adams wurde am 23. Dezember 1873<sup>1</sup> als Sohn des Wiener Hofoperntenors Charles Adams und der aus Budapest stammenden Nina geb. Bleyer in der Corneliusgasse 2 im VI. Wiener Gemeindebezirk geboren. Der Name Adams ist aus der amerikanischen Geschichte nicht unbekannt, denn der Nachfolger Washingtons und der sechste Präsident der Vereinigten Staaten waren direkte Vorfahren des späteren österreichischen Portraitmalers.

Charles Adams wurde 1879 als Intendant der Philharmonischen Konzerte nach Boston berufen, wo er mit seiner Familie bis 1886 verweilte. John Quincy kopierte bereits "als junger Bursche aus verschiedenen Wochenzeitschriften Federzeichnungen, eine Neigung, die von der kunstsinnigen und kunstverständigen Mutter unterstützt und gefördert wurde."<sup>2</sup>

Wie zahlreiche andere gut situierte Amerikaner, die nach Europa gingen, um Kunst zu studieren, zog es John Quincy Adams nach Wien, wo er ab dem Jahr 1891 die von Robert Scheffler geleitete Zeichen- und Malerschule, besuchte. Der Lehrer selbst war über die Begabung und Fortschritte seines Schülers

---

<sup>1</sup>Nikolaus Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, Der Maler John Quincy Adams. Katalog zur Ausstellung, Wien 1986, S. 15. (In fast allen Nachschlagewerken ist das Geburtsdatum falsch. Vgl.: Lieselotte Popelka, Wechselausstellung, Bilder aus dem Ersten Weltkrieg, Heeresgeschichtliches Museum, S. 12.)

<sup>2</sup>Paul Wilhelm, Bei John Quincy Adams. In: Neues Wiener Journal, Nr. 6904, 12. Januar 1915, S. 4.

erstaunt. Und obwohl Adams eigentlich Bankbeamter werden sollte und ihm diesbezüglich auch schon ein Posten in der Credit-Anstalt in Aussicht gestellt wurde, bereitete er sich für die Aufnahmeprüfung an die Akademie der bildenden Künste vor, wo er dann 1892/93 in den Aufnahmelisten des ersten und zweiten Semesters eingetragen ist.<sup>3</sup> An der Akademie studierte er bei Prof. Christian Griepenkerl, Sigmund L'Allemand und August Eisenmenger.

Nach seiner Ausbildung an der Akademie ging Adams nach München zu Karl Marr und Ludwig von Hetterich. Mit 25 zog es den jungen Maler nach Paris an die Académie Julian wo er bei den Lehrern Benjamin Constant und J. P. Laurens Unterricht nahm. Bis 1912 beteiligte sich Adams sogar an den Ausstellungen im Salon des Artistes Francais.<sup>4</sup>

Zurück in Wien heiratete Adams 1901 Stefanie Sobotka. Gemeinsam wohnten sie in der Mariahilfer Straße Nr. 9 im VI. Bezirk. Die Sommermonate verbrachten sie in Strobl am Wolfgangsee, wo sich Adams in seiner Freizeit dem Segeln, Motorbootfahren, Reiten, Golfspiel und anderen sportlichen Aktivitäten widmete.<sup>5</sup> Sein Atelier richtete er sich in der Theresianumgasse ein, wo er die finanzkräftigen Bewohner Wiens malte. 1903 wurde er ordentliches Mitglied der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus).<sup>6</sup>

X Zwischen 1914 und 1917 war er Mitglied der Kunstgruppe des k.k. Kriegspressequartiers. Seine Gemälde von Kriegsschauplätzen und Offizieren wurden in diversen Ausstellungen präsentiert, wie zum Beispiel in der Kollektivausstellung im Künstlerhaus (gemeinsam mit dem Architekten Friedrich Ohmann) 1917, oder in der Ausstellung Innsbruck "Die Kaiserjäger im Weltkriege" 1918. Diese Jahre blieben nicht ohne Auszeichnungen für den Künstler. 1917 wurde ihm das Offizierskreuz des Franz-Josephs-Ordens mit der Kriegsdekoration verliehen. Bereits 1914

<sup>3</sup>Margarethe Poch-Kalous, John Quincy Adams - ein vergessener Wiener Maler. In: Alte und Moderne Kunst, 20. Jg. (1975), Heft 138, S. 33.

<sup>4</sup>N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S. 15.

<sup>5</sup>Hans Böhm, John Quincy Adams, der Maler der guten Gesellschaft. In: Die Bühne, 2. Jg.

<sup>6</sup>Vgl. hierzu: Rudolf Schmidt, 90 Jahre Wiener Künstlerhaus, 1951.

wurde er von Kaiser Franz Josef zum Professor ernannt<sup>7</sup>, nachdem er die Verleihung eines Adelstitels abgelehnt hatte.<sup>8</sup>

1931 wurde Adams von Professor Joseph Flint an die Yale Universität berufen, um die dort tätigen Gelehrten und bedeutendsten Professoren zu portraituren. Eine geplante Ausstellung im Carnegie Institute in Pittsburgh kam nicht zustande, denn er verstarb am 15. März 1933 an einem Krebsleiden. Beigesetzt wurde John Quincy Adams in einem Grab am Zentralfriedhof, dessen Pflege die Gemeinde Wien am 21. 1. 1990 übernommen hat.

---

<sup>7</sup>N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S. 15.

<sup>8</sup>Vgl.: Nachwort.

## 2. INTERVIEW MIT GRÄFIN HARRIET WALDERDORFF

Am 30. Mai 1994 hatte ich die Gelegenheit, Harriet Walderdorff, die jüngste Tochter John Quincy Adams, in Salzburg zu besuchen, und sie über ihren seiner Zeit so berühmten Vater zu befragen. Wissenschaftlich brachte das Gespräch keine wesentlichen Neuigkeiten, es wurden mir dabei jedoch die Charakterzüge des Künstlers als Mensch, die bereits in den zahlreichen Zeitungsartikel der damaligen Zeit angedeutet wurden, bestätigt. Daß er seinen Stil größten Teils eigenständig entwickelt hat, wie er selbst behauptete, und sich von keiner anderen Stilrichtung beeinflussen ließ, erklärt sich aus den für ihn typischen Eigenschaften wie Lebensfreude, Heiterkeit und einen gewissen Grad an Selbstbewußtsein.

F: Wie kam Charles Adams, Vater von John Quincy, nach Österreich?

A: *Charles Adams war jeweils für ein halbes Jahr an der Metropolitan Opera in New York und das andere halbe Jahr an der Hofoper in Wien engagiert. In Österreich heiratete er eine Ungarin und hatte mit ihr fünf Kinder, drei Mädchen und zwei Buben. Nach einigen Jahren verließ er seine Frau und vier Kinder, und zog mit seinem ältesten Sohn, Charles, endgültig nach Amerika zurück. Eine der Töchter zog nach Ungarn und man hörte nie wieder etwas von ihr. John Quincy lebte zusammen mit seiner Mutter und zwei Schwestern in der Corneliusgasse.*

F: 1901 heiratete John Quincy selbst. Wie war er als Ehemann beziehungsweise als Vater?

A: *Er heiratete Stefanie, weil sie eine ausgesprochene Schönheit war. Die Ehe war aber nicht glücklich, da Johnny schon immer verehrt wurde und auch ständig Liebesbriefe erhielt, die ihn bloß langweilten. Stefanie mußte sie beantworten. Auf Dauer hielt sie das Leben mit diesem Mann nicht mehr aus. Er lebte nur für sich, war immer guter Laune und das war für einen ernsteren Menschen, wie Stefanie schwierig zu ertragen.*

*Nach seiner Scheidung hatte er jede Menge Affären. Trotzdem sah er uns jede Woche. Ich war sein Liebling, weil ich herzlich aussah. Auf meine ältere Schwester, Gladys, die nicht so hübsch war, achtete er nicht so sehr. Johnny war es auch immer wichtig, daß wir modisch und adrett gekleidet waren. Als Matrosenanzüge in Mode waren, ließ er extra welche aus Amerika*

*importieren. Wir froren in diesen Kleidungen, da wir sie mitten im Winter tragen mußten. Auch seine Modelle mußten sich so kleiden, wie es des Meisters Wunsch war. Er hatte einen sehr guten Geschmack, er wußte genau was einem Typen gut zu Gesicht stand und er war daher sehr bestimmend.*

F: War John Quincy Adams mit Malerkollegen befreundet?

A: *Ja, allerdings mit sehr wenigen. Er vertrug diese neuen Stilrichtungen nicht und er verabscheute Kokoschka und Klimt. Befreundet war er zum Beispiel mit Jehudo Epstein und mit dem Landschaftsmaler Prinz, der auch im Gemälde "Chaconne" dargestellt ist.*

*Er malte alles sehr schnell, denn er wußte immer genau, wie seine Darstellungen aussehen sollten. Kaiser Franz Joseph fühlte sich unwohl bei dem Gedanken in seinem Alter noch einmal portraitiert zu werden. Als mein Vater sofort zu malen begann, ohne Zirkel und Maßstab (was der Kaiser immer so haßte), und den Kaiser mit lustigen "G'schichterln" erheiterte, war er so überrascht und auch von der Malerei beeindruckt, daß er ihn adeln wollte. Mein Vater lehnte jedoch ab. Er war bekannt als John Quincy Adams, er brauchte kein 'von' in seinem Namen. So kam es, daß ihm statt dessen der Professorentitel verliehen wurde.*

F: Wenn man die Namen der Portraitierten so ansieht, mußte ihr Vater für die damaligen Verhältnisse eigentlich sehr gut verdient haben?

A: *Er machte sich nicht sehr viel aus Geld. Er traute keiner Bank, und bewahrte daher sein Geld in einer Zigarrenschachtel im Atelier auf. Er gab nicht sehr viel für sich aus, da er meistens eingeladen wurde. Man könnte sagen, daß mein Vater sogar ein wenig geizig war. Meine Mutter, die in Kriegsanleihen investiert hatte und nach dem Krieg kein Geld mehr hatte, schickte ihn einmal mit mir einkaufen, da ich neue Schuhe benötigte. Vater ging mit mir in das damals teuerste Kindergeschäft auf der Kärntnerstraße, "Elisabeth", und kaufte mir einen blauen Hut. Ich hatte zwar nasse Füße, aber ich war so unglaublich stolz auf meinen wunderschönen, schicken Hut.*

F: Hat Ihr Vater nach seiner Scheidung noch einmal geheiratet? Hatte er noch Kinder?

A: *Kinder hatte er keine mehr, aber in den letzten Jahren hatte er eine*

*Liaison mit einer gewissen Franzi, die nicht älter war als ich. Mein Vater hielt diese Beziehung eher geheim, er führte sie nicht in die Gesellschaft ein. Als er nach Amerika ging, ließ er Franzi nachkommen. Dort war es ungehörig mit einer Frau in wilder Ehe zu leben, daher hat er sie dort geheiratet.*

*Im letzten Jahr fühlte er sich immer schlechter und ging schließlich zu einem Arzt der ihm riet, wieder nach Österreich zu fahren, da ihm anscheinend die Berge abgingen. Er war ein ausgesprochen sportlicher Mensch, ein ausgezeichneter Skifahrer zum Beispiel, er war der erste, der das Posthorn mit Skiern bestieg!*

*Mein Vater befolgte den Rat des amerikanischen Arztes. Als sich sein Zustand jedoch nicht besserte, suchte er einen Spezialisten auf, der ihn röntgenisierte. Man stellte fest, daß seine Magenwand schon hauchdünn war. Der Arzt wollte sofort operieren. Ich war im Spital und als die Ärzte aus dem OP Saal kamen, schüttelten sie nur die Köpfe, er war nicht mehr zu retten. Die letzten Wochen mußte er viel Leid ertragen, er hatte große Schmerzen und sprach kein Wort mehr.*

F: Was geschah mit den Gemälden nach seinem Tod?

*A: Meine Mutter heiratete noch sehr spät Willy Goodman, der ihr das Schloß Würting (ein Renaissancewasserschloß) schenkte. Dort hingen die Gemälde aus seinem Atelier. Meine Mutter mußte jedoch auswandern und ich war die einzige, die noch in Wien war. Ich überließ die Bilder alle dem Künstlerhaus.*

*Als ich später eine Ausstellung über meinen Vater veranlassen und organisieren wollte, war es schwer zu begreifen, daß sich das Künstlerhaus jahrelang weigerte, etwas in dieser Richtung zu unternehmen. Fast vierzig Jahre hielten sie mich hin. 1986 kam es endlich zu einer Ausstellung an der Akademie.*

## IV. STILANALYSE

### 1. EINLEITUNG

John Quincy Adams schuf in seinem relativ kurzen Leben (er wurde 60 Jahre alt) weit über 200 Gemälde. Einige dieser Bilder befinden sich heute noch in Privatbesitz, manche in den Depots österreichischer Museen. Doch viele seiner Werke sind leider zerstört oder verschollen.

Der Stil jedes Künstlers wird mehr oder weniger von seinen Lehrern und Vorbildern geprägt. Adams Kunst blieb diesbezüglich auch nicht unbeeinflusst, obwohl er von sich selbst immer behauptete in einem eigenständigen Stil zu malen.<sup>9</sup>

Nachdem er an der Akademie in Wien studiert hatte, ging der junge Maler nach München um bei Karl Marr und Ludwig von Herterich Unterricht zu nehmen. Der Schüler übernahm von Herterich den "weichen, mit der Plein-air-Malerei vertrauten Kolorismus."<sup>10</sup> Mit 25 Jahren zog er weiter nach Paris. Während seines dortigen Aufenthaltes lernte er den schottischen Maler James Abbott McNeill Whistler kennen und schätzen. Von ihm übernahm er die Idee der Einheit von Farbe, welches er bereits in seinen ersten Kompositionen anwandte. Die Eliminierung von unnötigem Beiwerk nahm er ebenfalls von dem schottischen Meister an. Dieses Prinzip wandte er vor allem in den Portraits der 20 und 30'er Jahre an. Adams Leitspruch für seine eigene Kunst, insbesondere für seine nach dem Krieg gemalten Portraits, war, "Die Skizze zur Vollkommenheit bringen, immer fertiger zu skizzieren, darin sehe ich das Ziel."<sup>11</sup>

Im gesamten Oeuvre Adams ist eine deutliche Entwicklung zu erkennen und es kann daher in drei Kategorien eingeteilt werden. Die Jahre vor dem

---

<sup>9</sup>Vgl.: Interview mit Harriet Walderdorff.

<sup>10</sup>N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S. 8.

<sup>11</sup>Wilhelm Dessauer, Der Maler der Wiener Dame. In: Die Bühne, Nr. 134 (2. Juni 1927), S. 16.

Weltkrieg, der Umbruch im Weltkrieg, und die Nachkriegszeit. In den ersten Jahren seiner Schaffenszeit stellte der Maler verschiedene Motive in seinen Gemälden dar. In dieser Zeit beschäftigte er sich mit dem deutschen Impressionismus und den damit verbundenen nordischen Landschaften und Menschen. Weiters portraitierte er Schauspielerinnen, Politiker und Industrielle. Adams nahm jedoch auch Herausforderungen an und stellte beispielsweise Akte sowie eine Operation dar. In dieser 'Entwicklungsphase' zeichnete sich bereits der für Adams charakteristische Stil ab. Obwohl sich Adams in seinen frühen Werken auch mit der Umgebung seiner Modelle befaßte, sind die Tendenz zur Eliminierung von schmückenden Ergänzungen, der schnelle Pinselstrich, sowie die Einheit der Farbe bereits hier zu sehen.

Diese Entwicklung wurde in den Jahren des Krieges deutlich verstärkt. Die Genauigkeit und das Detailreichtum in seinen Darstellungen änderte sich, da er nicht mehr genügend Zeit zur Verfügung hatte, um sich mit dem Umfeld der Dargestellten zu beschäftigen. Adams begann sich auf das Wesentliche, also auf die Personen selbst und vor allem auf ihre Gesichtszüge zu konzentrieren. Wie oben erwähnt wurde die Ausführung des Hintergrunds in seinen Darstellungen nun weitgehend vernachlässigt, die Farben notgedrungen mit schnelleren, gröberen und breiteren Pinselstrichen aufgetragen.

In den Jahren, die dem Krieg folgten, stellte er nur noch Portraits her, da er von der aufstrebenden, erst kürzlich zu Wohlstand gelangten Gesellschaft, beziehungsweise vom Adel, der vor allem aufgrund der untergehenden Monarchie einen Drang zur Geltung hatte, mehr Aufträge erhielt und dadurch finanziell abgesichert wurde. Er befaßte sich nicht mehr mit Landschaften (außer als Andeutung im Hintergrund) und begann sogar die Kleidung der Dargestellten zu eliminieren, das heißt diese nur mit wenigen, flüchtigen Pinselstrichen anzudeuten, wie das Beispiel Franziska Fürstenbergs zeigt. In den 30'er Jahren wurde er nach Amerika berufen, um dort Industrielle und Gelehrte zu portraittieren. Dies bedeutete sowohl in beruflicher, als auch finanzieller Hinsicht einen Fortschritt.

## 2. DIE JAHRE VOR DEM ERSTEN WELTKRIEG

In den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg mußte sich John Quincy Adams als Maler vorerst etablieren. Obwohl sich bei ihm die Tendenz zur Portraitmalerei schon in frühen Jahren herauskristallisierte (bereits 1893 stellte er mit Kohle verschiedene Kopfstudien dar), übte er sich zuerst in verschiedenen Darstellungsarten und nahm alle möglichen Motive zum Inhalt seiner Bilder.

In den Jahren 1901 bis 1911 unternahm er immer wieder Reisen in die Stadt Volendam in Holland, wo er den deutschen Impressionismus studierte. Beim deutschen Impressionismus, sofern man bei dieser eigentlich aus Frankreich stammenden Stilrichtung, überhaupt von "deutsch" sprechen kann, ging es nicht um den schnellen, nebeneinandergesetzten Farbauftrag (bei dem sich die Farben erst im Auge des Betrachters mischen mußten), es ging vielmehr um die Motive, wie Landschaft, Interieur und Menschen - um die unverfälschte Darstellung der Wirklichkeit. Die Farben wurden auf herkömmliche Weise auf der Palette komponiert. Der deutsche Impressionismus blieb motivbezogen und beschränkte sich auf den Eindruck, den eine Szene vermittelte. Die Ereignislosigkeit, die Ruhe der flachen Landschaft und ihre puritanischen Bewohner boten dem Maler die Verhältnisse, die dem damaligen Wunschbild am meisten entsprachen.

Inhalt des deutschen Impressionismus waren das Leben und als Gegensatz dazu der Tod, der auch eine Form der Ruhe ist, eine große Rolle. In den Gemälden Adams tauchen diese beiden Motive immer wieder auf. William M. Johnston schreibt:

Der kleine Mann, wie er von Ferdinand Saar und der Ebner-Eschenbach dargestellt wird, betrachtete den Tod häufig als Erlösung aus einer verständnislosen Welt: Als Krönung eines Lebens voll bescheidener Zufriedenheit erwartete ihn sein eigenes Hinscheiden als das einzige große Ereignis.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, Böhlau Verlag, Wien 1992, S. 178.

Weiters zitiert der Autor Arnold Hauser, der die Rolle des Betrachters und das Passive der Darstellungen mit folgenden Worten auf den Punkt bringt:

Den Impressionismus beherrscht "ein Sichabfinden mit der Rolle des Zuschauers...ein Standpunkt der Distanzhaltung, des Zuwartens, des Nichtengagiertseins - mit einem Wort, die Ästhetische Attitüde schlechthin."<sup>13</sup>

Im Jahre 1906 malte Adams ein Triptychon mit dem Titel "Ein Lebensweg" (Kat. Nr. 29-32, Abb. 17-20), für das er sogar die große goldene Staatsmedaille verliehen bekam.<sup>14</sup> Es stellt den Lebenszyklus in drei Teilen dar. Die verschiedenen Titel, wie der eben genannte, "Wir müssen durch viele Trübsale in das Reich Gottes eingehen" oder "Werden und Vergehen", sagen bereits einiges über den Inhalt der einzelnen Bilder aus. Sie behandeln das Leben und den Tod, den Lebensweg eben, der hier mit der Schifffahrt, dem Ein- und Auslaufen der Boote verglichen wird. In keiner der Szenen wird der Betrachter durch Blickkontakt miteinbezogen.

Triptycha waren zu der Zeit eine beliebte Form der Darstellung. Dies beweisen Beispiele, wie das dreigeteilte Gemälde von Hans von Marées aus dem Jahre 1880/81 (Abb. 159). Der rechte Flügel zeigt das Paris-Urteil, der Mittelteil die drei Göttinnen, und der linke Flügel die Entführung der Helena. Weitere Beispiele sind das Triptychon "Der verlorene Sohn" von Max Slevogt (1868-1932) (Abb. 160) und die Ausmalung des Speisesaals im Schloß zu Stein bei Nürnberg von Karl von Marr, einer der Lehrer Adams. Dieses Triptychon ist 1908/10 datiert und trägt den Namen "Das Leben" (Abb. 161). Es zeigt das Leben von der Geburt bis zum Grab. Karl von Marrs Triptychon ist also nicht nur von der Form, sondern auch vom Inhalt her (Leben und Tod) Adams nahe.

Rein thematisch wurde dieses Sujet zur Zeit Adams auch von anderen Künstlern behandelt, wie beispielsweise von Arnold Böcklin (1827-1901), der den Tod gleich als Hauptthema seiner Darstellungen wählte, oder von einem Mitglied der Secession: Gustav Klimt (1862-1918). In seinem Bild "Die drei

<sup>13</sup>William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte, Böhlau Verlag, Wien 1992, S. 179.

<sup>14</sup>N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S.

Lebensalter" aus dem Jahre 1908 (Abb. 162) repräsentiert eine Greisin mit gesenktem Kopf das Alter, eine junge Frau und Mutter die Jugend und der Säugling in ihren Armen die Kindheit. Stilistisch hat Klimt seine Darstellung ganz anders gelöst als Adams, folglich sind sie in diesem Bereich nicht vergleichbar.

Die Szene im linken Flügel des Triptychons von Adams ist mit einer Darstellung Ferdinand Kruis (1869-1944) zu vergleichen. "Holländische Frauen" (Abb. 163) aus dem Jahre 1900 zeigt, wie der Titel schon sagt, zwei Frauen bei der Handarbeit in einer Stube am Fenster sitzend. Direkt vor dem Fenster befindet sich ein Tisch, auf dem Tee bereitsteht. Die alte wie auch die junge Frau sind ganz auf ihre Arbeit konzentriert und sehen daher dem Betrachter nicht in die Augen. Kruis wandte so wie auch Adams einen feinen, dünnen Pinselstrich an. Das Licht fällt von links durch das Fenster ein und erfaßt die beiden Frauen und den Tisch. Das übrige Zimmer verschwindet im Schatten.

Die in Demut und Ergebenheit gebeugte Haltung der Dargestellten sowie die dunklen, matten Farben in den Darstellungen "Ein Lebensweg" erinnern an das Gemälde "Beim Angelusläuten" (Abb. 164) des französischen Malers Jean-Francois Millet (1857-1859). Ein Bauer und eine Bäuerin stehen in einem Ackerfeld und beten. Der Mann hat seine Heugabel neben sich in den Boden gesteckt und den Hut zum Gebet abgenommen. Die Frau hat einen roten Jausen-Korb mitgebracht, den sie zu ihren Füßen abgestellt hat. Hinter ihr ist ein mit Heu gefüllter Schubkarren zu erkennen. Zwei Drittel der Bildfläche werden von der Landschaft eingenommen. Im Vordergrund ist der Acker zu sehen, im Mittelgrund Wiese und Bäume, am Horizont breitet sich eine Stadt aus, wo vor allem der in den Himmel ragende Kirchturm auffällt. Am Himmel links leuchtet noch die Sonne in einem hellen Gelb, ihre Strahlen lassen die Wolken rechts und am oberen Bildrand orange, violett und rot erscheinen.

Die Dargestellten wirken in ihrer statischen Haltung wie Skulpturen. Die ganze Szene scheint völlig unbewegt und vom Wind oder sonstigen Natureinflüssen verschont. Diesen Eindruck vermitteln auch die holländischen Szenen Adams. Die zwei Maler wählten für ihre Darstellungen auch dieselben Farbtöne - braune, grüne, violette und rote. Obwohl sich Adams immer eher auf die Menschen konzentrierte, und für Millet die Landschaft und die Umgebung von größerer Bedeutung war, vermitteln

beide Künstler in ihren Darstellungen dasselbe - Ruhe und Besonnenheit.

In allen holländischen Darstellungen Adams ist das Passive und die Zurückgezogenheit der Menschen präsent. Dies war keine Neuerfindung des Künstlers, sondern vielmehr eine allgemeine Tendenz, die hauptsächlich von den deutschen Malern verfolgt wurde, um sich von den französischen Impressionisten zu unterscheiden. Zugleich war es auch eine Erneuerung und Übernahme alter Sujets, denn bereits im 17. Jahrhundert stellten holländische Maler alltägliche Arbeiten und häusliche Szenen ihrer Landsleute dar.

Das Gemälde "Morgenstunde" (Kat. Nr. 23, Abb. 13) von John Quincy Adams ist mit einer Darstellung von einem weiteren Künstler des 20. Jahrhunderts vergleichbar. Es handelt sich um "Volendamerin am Herd" (Abb. 165) von Albert Schreyer. Nach rechts gerichtet sitzt die junge Frau, ein Buch lesend, in einem Stuhl vor einem Kamin. Die Holzpantoffel hat sie bereits ausgezogen, um es sich bequem zu machen. Da sie sich ganz ihrem Buch widmet, bleibt der Betrachter ausgeschlossen - er wird, wie bei Adams, nicht in das Geschehen mit einbezogen.

Auch das Licht spielt bei Schreyer eine bedeutende Rolle. Es trifft von rechts oben, vermutlich durch ein hoch gelegenes Fenster, auf die Lesende. Dadurch konzentriert es sich hauptsächlich auf die Gegenstände, die in der oberen Bildhälfte gezeigt werden, wie die auf dem Gesims aufgestellten Delftteller, die bemalten Kacheln an der Wand um den Kamin und auf den Kopf der Frau.

Die Lichtführung hat bei Max Liebermann eine ebenso wichtige Rolle. In dem Gemälde "Stopfende Alte am Fenster" (Abb. 166) aus dem Jahr 1880 wird das Licht eingesetzt, um Konturen zu schaffen. Die alte Frau sitzt auf einem Stuhl in der rechten Bildhälfte und ist dem Fenster auf der linken Seite zugewandt. Vor ihr steht ein weiterer Stuhl, der ihr vermutlich als Ablegestelle dienen soll. Die Lichtstrahlen fallen nicht direkt in das Zimmer, sondern die Helligkeit von Draußen setzt die Konturen an Stuhl, Fenstergesims und die Dargestellte selbst und hat im Bild die Funktion, der Frau gerade so viel Licht zu spenden, daß sie ihre Handarbeit verrichten kann.

Die Art Liebermanns das Licht einzusetzen, um Konturen zu verdeutlichen,

ist vor allem in der Darstellung "Fischmarkt zu Volendam" (Kat. Nr. 66, Abb. 48) von John Quincy Adams zu sehen. Dort hilft sich der Maler mit der indirekten Beleuchtung, die dunkel bekleideten Fischer vom dunklen Hintergrund abzuheben. Ganz deutlich ist dies bei der links stehenden Gruppe von Männern zu sehen. Die Umrisse der Schulterpartien, der Kopfbedeckungen und der Gesichter werden mit dem einfallenden Licht gezeichnet.

Thematisch und kompositionell erinnert dieses Werk an Wilhelm Leibl's (1844-1900) Gemälde der "Dorfpolitiker" (Abb. 167) aus dem Jahre 1877. Fünf Männer sitzen aufgeteilt auf zwei Bänken, die in der Ecke eines Zimmers zusammenstoßen, und lesen in einer Zeitung, beziehungsweise hören dem Vorlesenden zu. Die Figuren nehmen die gesamte Bildhöhe ein. In der oberen Bildhälfte links ist ein Teil eines Fensters zu erkennen, welches Licht durchläßt, um das Lesen der Zeitung zu ermöglichen. Anhand der Kleidung sind die Männer unterschiedlichen Berufsgruppen zuzuordnen. Der ganz rechts Sitzende, Älteste, trägt eine Mütze, einen Rock mit hellen Knöpfen. Der Mann links neben ihm trägt einen Hut, eine Latzhose und hält einen Spazierstock. Neben ihm, in die Ecke des Zimmers, sitzt ein weiterer, der sich über die Zeitschrift beugt und mit seinem Sitznachbarn mitliest. Er trägt eine Kappe am Kopf und ist mit einem nicht gut erkennbaren dunklen Anzug bekleidet. Der Mann, der die Zeitung hält, und derjenige mit dem Rücken zum Betrachter, tragen beide eine Zipfelmütze. Der Letzte in der Reihe hat eine weiße Schürze umgebunden, als ob er soeben vom Brot backen gekommen wäre.

Der Betrachter wird von keinem der Dargestellten angesehen. Er bleibt wie bei Adams, "unbeachtet", befindet sich jedoch im Kreis der Männer, als einer von ihnen, der ebenfalls neugierig am Geschehen teilhat. Im "Fischmarkt zu Volendam" wird der Betrachter auch nicht durch Blickkontakt mit einbezogen, sondern steht im Kreis der Fischer und kann die Fische im ihm dargebotenen Korb mitzählen. Es entsteht so bei beiden Künstlern ein stilles Einbeziehen des Betrachters in das Geschehen.

John Quincy Adams übernahm jedoch nicht nur Form, Motiv, Farbe und Lichtführung für seine holländischen Bilder von seinen deutschen Kollegen, sondern auch in seinen frühen Portraits sind Anlehnungen an Deutsche und Österreichische Maler seiner Zeit zu erkennen. Zum Beispiel sticht das Motiv des beiläufigen Überstreifens eines Handschuhs im Bildnis

"Gretl Urban" (Kat. Nr. 37, Abb. 24) ins Auge. Dies kommt konkret in Friedrich Kraus Gemälde aus dem Jahre 1859 "Weibliches Bildnis" (Abb. 168) vor. Die Dame wird in Dreiviertelfigur nach rechts gewandt mit Blick zum Betrachter gezeigt. Mit der rechten Hand zieht sie sich soeben einen weißen Handschuh über. Während sie und "Nolly Seemann" (Kat. Nr. 84, Abb. 58) dem Betrachter zeigen, wie sie sich ihre Handschuh anziehen, wird Gretl Urban, wegen des fehlenden Blickkontakts dabei ertappt (das heißt, sie wird ohne ihr Wissen dabei beobachtet).

In den Jahren vor dem Krieg beschäftigte sich Adams nicht nur mit holländischen Motiven und Portraits wohlhabender Industrieller, sondern auch mit dem Schauspielermilieu. Der Aufenthalt und seine Studien in Paris gaben ihm sicherlich einen Anstoß, diesen Beruf auf Leinwand festzuhalten. Impressionisten wie beispielsweise Eduard Degas stellten bekannter Maßen mit Vorliebe Ballett-Tänzerinnen und Schauspielerinnen dar. Es war ein Sujet, das auch von den deutschen und österreichischen Malern gerne zu dieser Zeit aufgegriffen wurde. Gustav Klimt und Jehudo Epstein sind Beispiele hierfür.<sup>15</sup> Adams portraitierte berühmte Persönlichkeiten aus der Theater- und Opernwelt in ihren Rollen. "Helene Odilon als Madame Dubarry" (Kat. Nr. 15, Abb. 8), "Fräulein Marie Hofteuffel" (Kat. Nr. 46, Abb. 31), die Sängerin "Mrs. Thea Drill Oridge" (Kat. Nr. 47, Abb. 32), "Lilly Marberg" (Kat. Nr. 52, Abb. 37), die Hofopernsängerin "Selma Kurz" (Kat. Nr. 64, Abb. 46) oder Hilda Radnay<sup>16</sup> sind nur einige Beispiele.

Jede wurde vom Maler in einer ihrer Rollen dargestellt. Die eine heroisch, die andere als lustiges, sorgloses Mädchen mit ihrem Hund, die berühmte Sängerin Thea Drill-Oridge als mondäne Dame und die Hofopernsängerin Selma Kurz stehend vor ihrem Klavier, als ob sie auf Applaus warten würde.

Helene Odilon erinnert nicht an die zeitgenössischen Künstler Adams, sondern eher an einen seiner berühmten Vorgänger, namentlich an Hans Makart. Er stellte 1874 "Cecilie Munkácsy" (Abb. 169) dar. Die Dame wird in Dreiviertelfigur, nach links gewandt, mit Blick zum Betrachter gezeigt. Ihren rechten Arm stützt sie auf einen kleinen Pilaster im ionischen Stil. Ihr Mantel ist am Kragen, entlang der Ärmel und an den Manschetten mit Federn besetzt. An diese aufwendige Kleidung und Prunk muß Adams wohl

<sup>15</sup>Gerbert Frodl, Kunst in Wien um 1900. Die andere Seite, Eisenstadt.

<sup>16</sup>Vgl.: N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S.

gedacht haben, als er das Bildnis Helene Odilons malte, denn sie trägt ebenfalls ein aufwendig dekoriertes Kleid und hält in ihrer herabhängenden linken Hand einen Blumenstrauß.

"Fräulein Hofteuffel" und "Lilly Marberg" wurden ebenfalls in einer ihrer Rollen dargestellt und repräsentieren merklich zwei völlig verschiedene Typen. Die hellen, sonnigen Farben und der Spiegel, der diese noch verstärkt, da er sie reflektiert, lassen Marie Hofteuffel jugendlich und verspielt wirken. Lilly Marberg hingegen steht in einem Morgenmantel, der einen Teil ihrer Schulter freiläßt, auf einer Stufe vor ihrem Publikum. Diese Schamlosigkeit lassen die Frau als souverän erscheinen.

Thea Drill-Oridge wird ebenfalls dem Betrachter mondän und überlegen präsentiert. Mit leicht gesenktem Kopf lehnt sie sich an ein nicht näher definiertes Möbelstück. Diese Haltung und das Erhabene in ihrer Erscheinung erinnern an das von Jehudo Epstein gemalte Portrait der Schauspielerin "Hilde Radnay" (Abb. 170) aus dem Jahre 1908. Die Künstlerin steht nach rechts gewandt mit Blick zum Betrachter, an einen weißen Türstock, oder Pfeiler gelehnt (nicht genau erkennbar), ihre rechte Hand in die Hüfte gestützt. In der herabhängenden Linken hält sie einen Strauß oranger Rosen. Die Dargestellte trägt ein weißes Kleid und hat einen dunkelblauen Schleier um die Schultern gelegt. Zwei verschiedene Lichtquellen beleuchten die Portraitierte. Die eine, es handelt sich dabei um natürliches Licht, da es einen rötlichen Schimmer auf der Wange Hilde Radnays wirft, kommt von links, die zweite Quelle befindet sich rechts, und ist vermutlich künstliches Licht, da es auf der bloßen Haut weiß wirkt.

Im Gemälde herrschen blaue und orange Farbtöne vor. Der Hintergrund und die Rosen unterstreichen die rötlichen Haare der Frau. Der feine Pinselstrich und die fleckig aufgetragene Farbe im Hintergrund sind bei beiden Künstlern auf dieselbe Weise gestaltet worden. Die sonnigen Farben in Epsteins Gemälde lassen sich mit den Farben in der "Aktstudie am Wolfgangsee" (Kat. Nr. 73, Abb. 52) vergleichen. Die Orangetöne, mit denen Adams die Umgebung des Modelles gestaltet hat, sind ident mit dem Hintergrund im Portrait von "Hilde Radnay". Es entsteht der gleiche sonnig-warme Eindruck einer auf- beziehungsweise untergehenden Sonne im Hochsommer.

In Bezug auf die Art der Präsentation, respektive die Körperhaltung ist

Adams Gemälde von "Thea Drill-Oridge" mit Werken zwei weiterer Maler seiner Zeit vergleichbar und zwar mit Hans Temple (1857-1931) und Max Slevogt (1868-1932). Temple schuf 1900 ein "Damenbildnis" (Abb. 171), welches eine Frau in einem dunklen Kleid und Hut in Dreiviertelfigur zeigt. Ihren linken Arm hält sie seitlich abgewinkelt und hält einen schwarzen Stock, den ein (vermutlich) goldener Kopf ziert, mit drei Fingern fest. Mit ihrer rechten Hand schiebt sie den langen Rock nach hinten, so als ob sie gerade im Begriff wäre, einen Schritt nach vorne zu machen. Der Hintergrund ist nicht näher definiert, die Konturen verschwimmen teilweise mit der Umgebung. Dies ist in der rechten Bildhälfte zu erkennen, und zwar von der linken Hand der Frau bis zum unteren Rand des Gemäldes. Dieses Auflösen der Konturen übernimmt auch Adams, vor allem in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg.

Der Maler Max Slevogt portraitierte im Jahre 1901 "Angelika von Tschudi" (Abb. 172). Die rechte Hand in die Hüfte gestützt, streckt sie ihre Brust hervor, sieht dem Betrachter direkt in die Augen und lächelt dabei. In ihrer herabhängenden linken Hand hält sie eine rote Blume, die den einzigen Farbakzent zum sonst vorherrschenden Braun setzt.

Max Slevogt zeigt mit diesem Gemälde jenen Stil, dem sich Adams, wie bereits erwähnt, vor allem nach dem Weltkrieg zuwendet. Es sind dies der einheitliche braune Farbton und die flüchtigen Pinselstriche. Scharf begrenzte Konturen sind keine zu entdecken. Die Figur verschmilzt mit dem Hintergrund bzw. mit ihrer Umgebung. Dieser Auflösungsprozeß findet bei Adams im Portrait "Franziska Erbprinzessin zu Fürstenberg" (Kat. Nr. 181, Abb. 122) seinen Höhepunkt.

Teilweise setzte John Quincy Adams die braunen Farbtöne schon in der Vorkriegszeit ein, beispielsweise im Bildnis "Max Friedmann" (Kat. Nr. 54, Abb. 39). Den Pinsel führte er zu dieser Zeit noch genauer. Das heißt, es sind klare Konturen zu erkennen, die Figur hebt sich deutlich vom Hintergrund ab. Das Sofa und die Umgebung, in der sich der Portraitierte befindet, wird mit punktähnlichem Farbauftrag gestaltet und schafft somit einen Kontrast zum fein gemalten Gewand und Kopf Max Friedmanns.

Der fleckige Farbauftrag im Hintergrund deutet bereits auf den späteren flüchtigen Pinselstrich hin. Die Lampe auf dem Abstelltisch zur Rechten Max Friedmanns ist nicht mehr deutlich als solche zu erkennen, da sie sich mit

dem Hintergrund (der Wand) zu vermischen scheint. Die hier gezeigte Malweise kann als Vorstufe zum späteren Stil Adams gesehen werden.

Adams erregte sogar mit einigen seiner Bilder Aufsehen unter seinem Publikum. Nicht in Bezug auf einem neuen Stil, wie Klimt oder Schiele, sondern mit dem Motiv. Die "Aktstudie" und "Die sieben Scharfrichter" sind Beispiele dafür.<sup>17</sup> Vor allem jedoch mit "Operation" (Kat. Nr. 65, Abb. 47) stieß Adams mit dieser Darstellung auf heftige Kritik. Keiner wollte in der damaligen Zeit Näheres über medizinische Eingriffe in den menschlichen Körper, und schon gar nicht in den weiblichen, wissen. Man hatte sich ordentlich zu benehmen, höflich zu sein und Frauen mußten wohlbehütet aufwachsen. Gesprächsthemen drehten sich um das Wetter, Gesellschaften, Soirées und eventuell Politik. Aufklärung, vor allem sexuelle Aufklärung gab es nicht. Kein Wunder, daß dieses Bild ein solch großes Aufsehen erregte, daß der Künstler vor der Präsentation in der Öffentlichkeit gezwungen war, noch rasch die offene Körperstelle am Leib der Patientin zu übermalen.

Einem amerikanischen Maler des 19. Jahrhunderts ging es diesbezüglich nicht besser. Thomas Eakins fertigte 1875 "Die Klinik Gross" (Abb. 173) an und wurde danach als "der Schlächter" bekannt<sup>18</sup>: In einem Sezierraum wird gerade ein Schnitt in das Fleisch eines Patienten von mehreren Ärzten, rechts im Bild zu sehen, vorgenommen. Der Professor steht daneben, und will etwas erklären, während im Hintergrund links ein Student Notizen macht. Das Licht konzentriert sich auf die Stelle, an der operiert wird, und bringt diese damit noch mehr zur Geltung.

In der Darstellung von Adams steht alles fast gleichmäßig im Licht, so schafft er eine sterile, kalte Atmosphäre. Graue Farbtöne beherrschen das Bild und lassen daher die offene Wunde noch größer und "schrecklicher" erscheinen. Alle sind konzentriert, keiner hat Zeit bloß zuzusehen, jede Minute wird genutzt, wie es scheint, um der Patientin das Leben zu retten.

Bevor sich Adams als Portraitmaler etablierte, stellte er am Beginn seines Schaffens und auch während des Ersten Weltkrieges öfters Genreszenen dar. Ein Beispiel dafür entstand in Wien und zwar mit seiner eigenen Familie

<sup>17</sup>N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S. 9.

<sup>18</sup>M. Poch-Kalous, John Quincy Adams, S. 35.

(Kat. Nr. 53, Abb. 38). Der Maler zeigt sich selbst, während er seine jüngste Tochter portraitiert, und wie ihn dabei seine Frau und die zweite Tochter beobachten. Das ungefähr vierjährige Mädchen steht nackt vor seiner Familie und hält vor sich ein Tuch. Es scheint eingeschüchtert zu sein, da es seinen Kopf schief nach vorne neigt. Das Blaugrau der Wand im Hintergrund läßt die Darstellung kühl wirken. Auch die Distanz zwischen dem Kind und dem Rest seiner Familie trägt zu diesem Eindruck bei.

Ganz anders wirkt das "Familienportrait" (Abb. 174) von Franz von Lenbach. Er wählte einen engeren Bildausschnitt, sodaß die Familienmitglieder nah zusammenrücken und sich herabbeugen mußten, um überhaupt in das Bild zu passen. Das Portrait wirkt familiärer, da diese kleine Fläche die Familienmitglieder zwingt, sich gegenseitig zu berühren. Dominant wirken die vielen Augen in dieser Darstellung, die den Betrachter direkt anschauen und ihn somit in das Gemälde einschließen. All diese Faktoren kommen bei Adams nicht vor und lassen seine Darstellung aus diesem Grund kühler und distanzierter wirken.

Die schüchterne Haltung des kleinen Mädchens in Adams Bild erinnert an eine andere Darstellung Franz von Lehnbachs, und zwar an das Portrait seiner Tochter "Gabriele mit Hasen" (Abb. 175). Nach links gewandt steht das Mädchen in freier Natur und zieht sich spielerisch das weiße Kleid hoch, sodaß der Betrachter ihre Unterwäsche sehen kann. Links neben ihr sitzt ein fast überdimensional großer Hase mit herabhängenden Ohren und sieht zu ihr hinauf. Die für verlegene junge Mädchen typische Haltung erinnert stark an die Haltung der jungen Harriet Adams im Familienbildnis.

Kinder wurden von Malern gerne mit Tieren präsentiert. In Adams Darstellungen war dies also keine Neuerung, sondern eine Übernahme von anderen Malern in seinem Umfeld beziehungsweise von Malern des 19. Jahrhunderts. Adams schuf um 1905 ein Tondo "Mädchen mit Hasen" (Abb.143) das mit Viktor Müllers "Mädchen mit Hund" (Abb. 176) aus dem Jahre 1863 große Ähnlichkeit hat. In Adams Bild sitzt es mit an sich gezogenen Beinen im Freien und umarmt mit seinem rechten Arm den weißen Hasen. Sein langes, dunkles Haar wird mit einer weißen Masche in einem Halbzopf aus dem Gesicht gehalten. Dem Betrachter sieht es mit ernster Miene direkt in die Augen.

Viktor Müller zeigt seine junge Dame (vermutlich handelt es sich um Sophie

Pauline Stiebel, Tochter des Arztes Dr. Friedrich Stiebel, ein Freund des Malers) in einer Wiese sitzend in einem grauen Seidenrock, der mit zwei schwarzen Samtbändern besetzt ist, und einer weißen puffärmeligen Batistbluse. Direkt neben ihr rechts sitzt ihr Hund, ein Yorkshireterrier, der seinen Kopf auf ihren Schoß gelegt hat. Sie hat das Haar so frisiert, wie das Mädchen in Adams Bild, und sieht den Betrachter ebenso ernst an.

Für John Quincy Adams könnte Müller ein Vorbild gewesen sein, denn er hat das Motiv ohne wesentliche Modifizierungen übernommen. Ein weiteres Beispiel dieses Typus ist das Portrait des jungen "Breycha-Vauthier" (Kat. Nr. 67, Abb. 49), der auch mit seinem Hund dargestellt wird. Der Knabe wird ganzfigurig in einer Landschaft stehend, mit der linken Hand in der Jackentasche dem Betrachter präsentiert und hat seinen Blick leicht nach rechts gerichtet. Links neben ihm ist eine Sitzbank aus Stein zu sehen, auf der der kleine Hund Platz genommen hat. Dieser Hund hat in dieser Darstellung nicht nur eine begleitende Funktion für den Knaben, sondern wirkt auch als farbliches Accessoire. Sein Fell ist, bis auf die schwarze Augenpartie, weiß. Hier werden die Farben der Kleidung des Portraitierten wiedergespiegelt.

Adams blieb jedoch nicht bei dieser einen Möglichkeit, Kinder in einem Gemälde festzuhalten. Er malte sie auch paarweise, wie zum Beispiel in den beiden Gemälden "Zwei Schwestern" (Kat. Nr. 28, Abb. 16 und Kat. Nr. 218, Abb. 151). Die Darstellung der Schwestern in Abbildung 151 erinnert sehr stark an das Bild "Die Schwestern Laskaraki" (Abb. 177) aus dem Jahr 1867, gemalt vom Italiener namens Giovanni Boldini (1842-1931). Die drei Mädchen sitzen alle schlafend auf einem Sofa. Vor ihnen steht ein Holztisch, auf dem sich ein Buch und eine Schatulle befinden. Rechts, hinter dem Tisch steht ein leerer Stuhl. Wie auch die Mädchen in Adams Gemälde tragen die Boldinis helle, mit Rüschen besetzte Kleider. Das in der Mitte sitzende Kind hat sein langes, dunkles Haar, das mit einem Haarband aus dem Gesicht gehalten wird, so frisiert wie die jüngere Schwester in Adams Darstellung.

Bei diesen beiden Malern ist jedoch nicht nur eine starke Ähnlichkeit in der Komposition, sondern vor allem in der Technik der Malerei zu erkennen. Beide Maler wenden einen fleckigen Farbauftrag an. Adams trug die Farben, vor allem im Hintergrund, in eben dieser fleckigen Art und Weise auf, wie es Boldini zu tun pflegte. Auch die Kleider wurden von beiden Malern mit kurzen Pinselstrichen gestaltet, wobei Boldini den Farbauftrag mit größeren,

flächigeren Strichen vornehm und Adams feinere, kleinere Striche bevorzugte.

X Genau dieser fleckige Farbauftrag ist es, der bereits einen Auflösungsprozess in seiner Malerei ankündigt. Ganz deutlich wird er, wie schon erwähnt, im Portrait von "Max Friedmann" (Kat. Nr. 54, Abb. 39). Die gesamte Umgebung des Mannes wird zwar beschrieben, gleichzeitig jedoch wird sie einerseits in einem braunen Farbton gehalten und andererseits mit eben diesen fleckigen Pinselführung aufgetragen, so daß der Eindruck entsteht, als ob alles um den Mann herum verschwimme. Nur der Portraitierte wurde vom Künstler hervorgehoben, indem er ihn mit kleinen, zarten Pinselstrichen gestaltete.

Auch Damenportraits wie "Bertha Habig" (Kat. Nr. 38, Abb. 25), "Henriette Zierer" (Kat. Nr. 40, Abb. 27), "Ida Nauss" (Kat. Nr. 51, Abb. 36), "Baronin Gisela Groedel" (Kat. Nr. 56, Abb. 40) und "Frau Amalie Schranz" (Kat. Nr. 80, Abb. 56) deuten alle auf diesen Auflösungsprozess - auf eine flüchtigere Malweise hin. Eine Entwicklung, die sich während der Kriegsjahre fortsetzt und sogar verstärkt und schließlich nach dem Krieg ihren Höhepunkt findet.

### 3. DER ERSTE WELTKRIEG

Im Ersten Weltkrieg wurde John Quincy Adams so wie viele seiner Kollegen (Jehudo Epstein, Ferdinand Andri, Heinrich von Angeli, Ferdinand Kruis, Ferdinand Staeger, Karl Fahringer,...), Mitglied des Kriegspressequartiers. Da es zu dieser Zeit noch sehr aufwendig war, Photographien anzufertigen, beanspruchte man die Talente der damaligen Maler. Man war daran interessiert, wie es im Feld aussah, wie sich dort alles zutrug, und die Portraits der Rangobersten sollten der Erinnerung an heroische und mutige Taten dienen.

Ab Oktober 1914 gehörte John Quincy Adams der Kunstgruppe des Kriegspressequartiers an, welches jährlich von seinen Mitgliedern neun Pflichtexemplare verlangte. Adams fiel das Schaffen im Allgemeinen, auf Grund seines heiteren, glücklichen Temperamentes leicht, und so entstanden 60 Ölgemälde, die auf den verschiedenen Kriegsausstellungen gezeigt wurden.

Bemerkenswert ist, daß Adams trotz dieser doch intensiven Tätigkeit, seinen Verpflichtungen als Mitglied des Künstlerhauses nachkam. So engagierte er sich zum Beispiel im kurz nach Kriegsausbruch gebildeten Komitee für Künstlerfürsorge.

In den Jahren des Krieges stellte Adams Soldatenportraits wie auch zerstörte, menschenleere Landschaften dar, die er zum größten Teil mit genauen Datierungen und Ortsangaben versah. In all diesen Gemälden ist eine deutliche Veränderung im Malstil des Künstlers zu beobachten. Er befaßt sich nicht mehr mit einzelnen Details, sondern wendet schnelle großzügige Pinselstriche an. Er benutzt grelle, leuchtende Farben, die mit den gedämpften Farben der Hintergründe kontrastieren. Das Licht spielt wieder eine wichtige Rolle, denn Adams benötigt es, um besser modellieren zu können. Aufgrund der fehlenden Zeit wurden oft nur Skizzen angefertigt, und manche Gemälde blieben ganz einfach unvollendet, wie die Darstellung von "Feldmarschall Ignaz Edler von Korda" (Kat. Nr. 100, Abb. 71). Die geringe Zeit die ihm zur Verfügung stand, zwang den Maler, auch seinen Malstil anzupassen.

- X Der schnelle Pinselstrich und der fleckige Farbauftrag sind ebenfalls in den Portraits "Feldmarschalleutnant Trollmann" (Kat. Nr. 116, Abb. 83) und "Linienschiffsleutnant Rudolf Singule" (Kat. Nr. 121, Abb. 85.) zu sehen.
- X Auffallend in den Darstellungen, die im Krieg entstanden sind, sind die relativ grellen, leuchtenden Farben, die im Kontrast zu den gedämpften Farben der Hintergründe beziehungsweise der Umgebung stehen. Das Gesicht des Schiffsleutnants ist mit groben Pinselstrichen und roten Farbschattierungen modelliert worden. Auch die Farben der Uniform und die des Hintergrundes sind fleckig aufgetragen. Das Ausdruckvollste am ganzen Portrait sind jedoch die Augen, nicht nur weil sie dem Betrachter zugewandt sind, sondern auch weil sich in ihnen das Licht widerspiegelt. Dies gleicht das Fleckig-grobe der Malerei aus.
- X Das Widerspiegeln des Lichtes in den Augen ist ebenfalls bei Heinrich von Angeli zu beobachten. Im Portrait "Kaiser Franz Josef" (Abb. 178) fällt dies besonders auf. Die leuchtenden Augen lassen den Herrscher nicht streng wirken, denn die Lichtspiegelung in den Augen erzeugt beim Betrachter eine gewisse Vertrautheit.

Adams stilistische Veränderung ist besonders deutlich im Bildnis "Höchster Wachposten" (Kat. Nr. 105, Abb. 76) zu erkennen. Die Berge im Hintergrund werden durch flächig aufgetragene Farbflecke beschrieben, der große Mantel des Leutnants wird mit breiten, schnellen Pinselstrichen gezeichnet. Der großzügige Auftrag der Farbe ist ebenfalls in einem Portrait Karl Fahringers zu erkennen, namentlich im Bildnis des "Landsturmjägers" (Abb. 179). Der vollbärtige Mann wird halbfigurig nach links gewandt dem Betrachter präsentiert. Sein Hemd bzw. seine Jacke wird vom Künstler mit eben diesen großflächigen Pinselstrichen, die in Adams Darstellung zu sehen sind, gestaltet. Auch der Hintergrund, der hier nur als Kontrast dient, wurde mit demselben Farbauftrag gemalt.

Auch in den Landschaftsbildern sind diese charakteristischen Neuerungen in seiner Malerei zu sehen, beispielsweise im "Werk IX Przemyl" (Kat. Nr. 99, Abb. 70), "Werk II" (Kat. Nr. 101, Abb. 72), "Sturm-gasse Werk VII" (Kat. Nr. 102, Abb. 73) oder in "Gesprengte Brücke über den Purth" (Kat. Nr. 103, Abb. 74).

In all diesen Bildern werden zerstörte, menschenleere Landschaften, oder verlassene, zerschossene Bauwerke gezeigt. Der schnelle Pinselstrich und

die flüchtig aufgetragenen Farben unterstreichen noch den Ausdruck der Zerstörung und Verlassenheit. Wenn Adams in diesen Gemälden doch Menschen darstellt, dann sind diese bloß angedeutet, denn im "Werk IX. Przemyl" (Kat. Nr. 99, Abb. 70) ist das Gesicht des wachenden Soldaten nicht genau ausgeführt, und in "Zerstörte Brücke über den Purth" (Kat. Nr. 103, Abb. 74) wird gezeigt, wie eine Truppe die Behelfsbrücke überquert, die erst beim genaueren Hinsehen zu erkennen ist, da sie so klein dargestellt wird.

Nicht alle Kriegsbilder, die Adams schuf, waren so statisch und menschenleer. Er fertigte auch Gemälde wie "I. Kompanie am Stützpunkt 17. Pater Levolegard mit Standeschützen" (Kat. Nr. 94, Abb. 65), "Das 2. Armeekommando am gefallenem Werk Szesna vor Lemberg" (Kat. Nr. 96, Abb. 67), "Husarenpatrouille am Purth" (Kat. Nr. 95, Abb. 66.), "General Viktor Dankl mit 2 Offizieren seines Stabes" (Kat. Nr. 107, Abb. 78) oder "Maschinengewehr" (Kat. Nr. 109, Abb. 80) an. In all diesen Darstellungen sind Menschen in Aktion zu sehen. Durch die Haltung und Position der Dargestellten und durch den Einsatz des Lichtes wird Spannung erzeugt. Ein Pater mit Standeschützen, die das Gewehr auf den Gegner gerichtet haben, oder Kommandanten, die soeben den Kriegsplan besprechen, die gespannte Haltung des Soldaten in "Maschinengewehr", der gleich diese Schießwaffe bedienen wird - all das erzeugt Spannung, das heißt der Betrachter wird neugierig, und würde gerne mehr, beziehungsweise den Ausgang dieser Situationen sehen.

Die Darstellung "Maschinengewehr" und ein weiteres Bild Karl Fahringers, "Unterstand am Sleme" (Abb. 180), sind nicht bloß vom Motiv her zu vergleichen, sondern es wird wiederum eine ähnliche Malweise der beiden Künstler deutlich. Obwohl bei Fahringer die Spannung nicht so sehr zum Tragen kommt, verdeutlicht er, durch die breiten, flüchtig aufgetragenen Pinselstriche, das Wirre im Krieg. Mehrere Soldaten sitzen beieinander und scheinen auf einen Befehl zu warten. Der Betrachter bekommt bloß das Profil eines Soldaten zu sehen. Dieser hat seinen Blick nach rechts gewandt und wirkt erstarrt. In der Darstellung Adams ist keiner der Männer untätig und das erzeugt für den Betrachter die Spannung. Fahringer schildert in seinem Bild eher die Ungewißheit im Krieg.

Die Portraits, die gegen Ende des Krieges gemalt wurden, kündigen ganz deutlich den Stil an, den John Quincy Adams ab da verfolgte. "Kaiser Karl zu Felde" (Kat. Nr. 123, Abb. 86) oder "Erzherzog Maximilian" (Kat. Nr. 125, Abb.

88) sind Beispiele dafür. Die Männer sind in Dreiviertelfigur von der Nähe aufgenommen, so daß wenig Platz übrig blieb, eine Schilderung der Umgebung zu zeigen. Diese Art des Portraits erinnert an Maler wie Heinrich von Angeli (1840-1925). 1875 entstand das Portrait des "Kaiser Franz Joseph I" (Abb. 178). Der Monarch ist in einem Brustbild festgehalten und sieht dem Betrachter direkt in die Augen. Die Farbe wurde mit feinen, dünnen Pinselstrichen aufgetragen, das Licht spiegelt sich in den Augen des Dargestellten wieder. Von Angeli könnte Adams die eher weiche Pinselführung in der Gesichtspartie und die Lichtspiegelung in den Augen übernommen haben, bzw, könnte er durch Angeli angeregt worden zu sein.

Der Krieg hinterließ bei jedem Spuren, auch die Maler blieben nicht unbeeinflußt. Adams schien im Krieg realisiert zu haben, wie rasch ein Leben ausgelöscht werden kann, wie schnell etwas zerstört werden kann. Daher lernte er das Leben noch mehr zu schätzen. Dies war einer der Gründe warum er von diesem Zeitpunkt an nur noch Portraits malte. Der zweite und vermutlich der ausschlaggebendere war die bessere finanzielle Situation, die sich durch die Aufträge ergab. Es kam ihm nämlich der Untergang der Monarchie und der darauffolgende Geltungsdrang des Adels, aber auch der Aufstieg des Großbürgertums zugute, da diese Leute zu seiner Klientel gehörten und gehören wollten.

#### 4. PORTRAITS NACH DEM KRIEG

In den Jahren nach dem Krieg setzte Adams den Stil fort, der sich bereits angekündigt hatte. Er konzentrierte sich nun hauptsächlich auf den Portraitierten, die Umgebung wurde nebensächlich und die Konturen lösten sich immer mehr auf. Vor dem Krieg waren viele Modelle in eine Tätigkeit verwickelt und befanden sich wie zufällig, unkonzentriert und locker, an einem Ort, an dem Adams gerade im Begriff war zu malen. In den 20'er und 30'er Jahren sind die Dargestellten meist frontal, in ganzer oder halber Ansicht, vor neutralem Hintergrund zu finden. Durch den Blickkontakt, der sich durch die meisten Portraits der Nachkriegszeit zieht, wird nun auch der Betrachter in das Bild miteinbezogen. Da es sich hauptsächlich um private Aufträge handelte, mußten diese Darstellungen auch repräsentativ wirken.

John Quincy Adams war kein Maler, der seine Modelle schöner wiedergab, als sie in Wirklichkeit waren. Er versuchte jedoch immer die beste Seite einer Person auf Leinwand festzuhalten. Es interessierten ihn keine steifen, unbeweglichen Personen, sondern genau das Gegenteil davon. Er wollte lebendige und fröhliche Menschen um sich sehen, daher versuchte er seine Modelle während der Sitzungen in Gespräche zu verwickeln, um sie zu möglichst lockeren und natürlichen Gesichtszügen und Körperhaltungen zu bewegen.<sup>19</sup>

Adams Malstil wurde immer weicher, die Konturen lösten sich auf und "der Pinsel striff nur die Oberfläche"<sup>20</sup>. Obwohl sich die allgemeine Tendenz der Malerei in dieser Zeit bereits zu einer "neuen Sachlichkeit gehärtet hatte"<sup>21</sup>, weigerte sich Adams, sich einem bestimmten Maler oder einer bestimmten Stilrichtung anzupassen. Es kann jedoch nicht geleugnet werden, daß Adams von der neuen Art der Darstellung, bzw. des neuen Stils völlig unbeeinflusst blieb. Die Künstler der neuen Sachlichkeit stellten ebenfalls den Mensch in den Vordergrund. Dies hing sicherlich mit dem politischen Umfeld zusammen, denn die gehobene soziale Schicht wollte nichts vom

---

<sup>19</sup>Vgl.: Interview mit Harriet Walderdorff.

<sup>20</sup>N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S. 12.

<sup>21</sup>N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S. 8.

Zusammenbruch der Monarchie, geschweige denn von den miserablen sozialen Verhältnissen der damaligen Zeit wissen. Dies war sicherlich ein Grund für die Eliminierung des Hintergrundes bzw. Umgebung in den Portraits. Adams war in seiner Darstellungsweise jedoch nicht so krass wie beispielsweise Rudolf Schlichter in seinem Portrait "Margot" aus dem Jahre 1924 (Abb. 181) oder Georg Schrimpf "Lesende am Fenster" (Abb. 182) aus dem Jahre 1925 und ebenso wenig krass wie Otto Dix "Bildnis der Eltern" (Abb. 183) 1921. John Quincy Adams hatte nach wie vor Erfolg mit seiner Art der Portraitmalerei, welche, obschon sie mit großzügigeren schnelleren Pinselstrichen erfolgte als vor dem Krieg, weich und schmeichelnd wirkte und in seinen Kreisen "immer wieder als modern galt".<sup>22</sup>

Im Portrait "Gräfin Michael Karolyi" (Kat. Nr. 135, Abb. 92) griff Adams ein klassizistisches Motiv auf, das auch eine Anspielung auf die politische Tätigkeit und soziale Stellung der Dargestellten sein sollte. Die Gräfin wird auf einer Chaiselongue präsentiert und erinnert an "Madame Récamier" (Abb. 184 und 185) von Jacques-Louis David (1748-1825) und Francois Gérard (1770-1837), die ebenfalls auf einem solchen französischen Möbelstück ruht. Die Haltung verwendet Adams auch in den Portraits "Marie Eleonore Gräfin Coloredo-Mannsfeld" (Kat. Nr. 147, Abb. 100) und "Luise Eisner Fürstin Oldescalchi" (Kat. Nr. 171, Abb. 113.) an, obwohl sie da keine Anspielung politischer Art ist.

Adams wurde nicht nur von den französischen Malern des 18. und 19. Jahrhunderts beeinflusst, sondern auch von Malern wie (bereits erwähnt) John Singer Sargent und James Abbott McNeill Whistler. Von diesen übernahm Adams den neutralen Hintergrund und die Vereinfachung und Reduzierung des Beiwerks, die Charakteristika, die sich jetzt nach dem Krieg besonders bemerkbar machen. Whistlers Portrait "Théodore Duret" (Abb. 186) und Sargents Portrait "Lord Ribblesdale" (Abb. 187) lassen sich gut mit Adams Darstellungen von "Alexander Dietrichstein" (Kat. Nr. 180, Abb. 121) oder "Karl Egon Erbprinz zu Fürstenberg" (Kat. Nr. 186, Abb. 125) vergleichen. Whistler, wie auch Sargent, stellten ihre Modelle vor einem neutralen Hintergrund, entweder einer hellen Wand oder einem hellen Vorhang, dar. Obwohl die Portraits des Schotten und des Amerikaners locker wirken, erscheinen doch die von Adams entspannter, denn sie werden in Dreiviertelfigur gezeigt, sind an eine Wand gelehnt und geben daher einen

<sup>22</sup>N. Schaffer, Wiener Gesellschaft im Portrait, S. 8.

Eindruck als seien sie zufällig anwesend.

Das Bildnis "Frau Valentin" (Kat. Nr. 179, Abb. 120) erinnert sehr an die Gestaltung des 1925 entstandene Portraits "Frau M.S." (Abb. 188) von dem österreichischen Künstler Erich Probst. Probst stellte die Dame in Dreiviertelfigur nach rechts gewandt mit Blick auf den Betrachter gerichtet in einer Landschaft dar. Diese Landschaft ist auf ein Minimum reduziert. Zu erkennen sind Wolken am Himmel und in der unteren Bildhälfte der Horizont. Die Figur nimmt beinahe die gesamte Bildfläche ein, also wäre eine genauere Beschreibung der Umgebung für den Maler in diesem Falle gar nicht möglich gewesen.

Die Frau trägt ein schulterfreies Kleid, das durch einen Schal, der über ihrer linken Schulter liegt, geziert wird. Der Schal scheint im Wind zu flattern da er starke Falten wirft und sich von ihrem Rücken in einem Bogen abhebt. Das Wehen des Schals bei Probst sieht genauso unrealistisch und unmöglich aus wie bei Adams, denn in beiden Fällen bleiben die Frisuren der Dargestellten von Wind unberührt.

Die Pinselführung, sowie die Art des Farbauftrages ist mit John Quincy Adams nicht zu vergleichen, da Probst genaue Konturen zieht und diese scharf begrenzt. Adams hingegen versucht Konturen zu vermeiden.

Oscar Wiedenhofer ist ein weiterer Künstler, der sich auf Portraits spezialisierte. Viele seiner Portraits haben eine große Ähnlichkeit mit Adams Gemälden. "Frau von Sick" (Abb. 189) beispielsweise sitzt nach rechts gewandt mit Blick zum Betrachter in einer Landschaft, die im Hintergrund durch einen Berg angedeutet wird. Auch das Portrait "Fürstin Starhemberg" (Abb. 190) aus dem Jahre 1917 erinnert an Adams Portraits der 20'er Jahre. Wiedenhofer fertigte auch Tondos an, die ebenfalls im strengen Profil gemalt wurden. Das "Damenportrait" (Abb. 191.) ist beispielsweise mit einem Damenbildnis Adams (Kat. Nr. 163, Abb. 108) gut vergleichbar. Hier werden die beiden Frauen im Profil nach rechts vor einem dunklen Hintergrund gezeigt, wodurch die Konturen besser zur Geltung kommen.

Wiedenhofer stellte auch Mütter mit ihren Kindern in Landschaften dar. Das "Damenbildnis" (Abb. 192) aus dem Jahre 1916 zeigt eine Frau sitzend nach rechts gewandt, die zu ihrem jungen Sohn neben ihr blickt und seine Hand hält. Er sieht den Betrachter an und bezieht diesen somit in das Bild ein. Bei

Adams sind diese Art der Darstellungen jedoch viel intimer als bei Wiedenhofer, denn er pflegte Mutter und Kind näher beieinander zu malen. Wiedenhofers Modelle sind voneinander distanzierter und verleihen dem Bildnis eine gewisse Kühle und Strenge.

Die Landschaften sind bei beiden Künstler nur angedeutet und mit lockeren Pinselstrichen gestaltet worden. Die Umgebung der Modelle war offensichtlich für beide nicht von großer Bedeutung. Die Dargestellten selbst sollten zur Geltung kommen und der Betrachter sollte durch Beiwerk nicht von der Hauptsache abgelenkt werden.

Die Reduktion, die in Adams Werk zu beobachten findet im Portrait "Franziska Erbprinzessin zu Fürstenberg" (Kat. Nr. 181, Abb. 122) seinen Höhepunkt. Nur das Antlitz und der Arm der Frau werden deutlich ausgeführt. Alles andere wird nur mit lockeren, einzelnen Pinselstrichen gemalt und verschwimmt mit dem Hintergrund. Sogar der kleine Hund wird bloß mit wenigen Pinselstrichen beschrieben.

Die Jahre, die Adams in den Vereinigten Staaten verlebte, brachten Portraits hervor, die ebenfalls auf die Dargestellten beschränkt waren, aber mit noch großzügigerem, schnellerem Pinselstrich geschaffen wurden. Es waren lange, einfache Striche. Der Künstler war nicht mehr so bemüht, eine verschwommene Umgebung für ein Modell zu schaffen, wie er es bei Franziska Fürstenberg tat. Adams konzentrierte sich hauptsächlich um das Modell. Er führte die bis dahin erarbeiteten Charakteristika weiter und entwickelte bis zu seinem Tode keine wesentlichen Neuerungen mehr.

## 5. ZUSAMMENFASSUNG

Betrachtet man das Oeuvre John Quincy Adams genauer kann man es in drei grobe Phasen unterteilen. 1. Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg

2. Der Weltkrieg

3. Die Jahre dannach.

ad 1. Dies war die Zeit in der sich Adams erst künstlerisch orientieren mußte. In den Gemälden sind verschiedene Motive verarbeitet worden, die nicht zuletzt auch auf seine Reisen zurück zu führen sind. Der Einfluß bzw. die Anlehnung an Vorbilder in Bezug auf Pinselführung, Farbe und Licht sind hier deutlich zu erkennen. In dieser Periode zeichnet sich allerdings bereits der Stil ab, den er von da an verfolgt und steigert.

X ad 2. Im Weltkrieg wurde Adams zum Kriegspressequartier einberufen, und war gezwungen Kriegsschauplätze und Soldaten zu malen. Die Farben werden vom Künstler mit großzügigeren und schnelleren Strichen auf die Leinwand gebracht. In Portraits wird der Hintergrund weitgehend vernachlässigt. Aus Zeitmangel sind manche Darstellungen skizzenhaft oder blieben unvollendet. Adams Stil wird jedoch von den Jahren des Krieges nicht wesentlich beeinflusst oder verändert.

ad 3. Nach dem Krieg erhielt John Quincy Adams hauptsächlich Aufträge zu Portraits. Diese wurden von dem aufstrebendem Großbürgertum, vom untergehenden Adel und von Gelehrten erteilt. Adams benutzt beinahe ausschließlich braune Farbtöne. Sein Stil wird von der fast vollständigen Eliminierung des Hintergrundes und dem Verschimmen der Konturen gekennzeichnet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß John Quincy Adams nach seiner Lehrzeit, in der er sich noch an anderen Künstlern zu orientieren suchte, relativ rasch zu einem eigenständigen, persönlichen Stil fand, der, trotz allgemeiner Richtungsänderungen in der Kunst, bis zu seinem Tod unbeeinflusst blieb.