

John Quincy Adams — Wiener Maler von Welt

Der „letzte Glanz der Märchenstadt“ brach sich in vielen Facetten. Duster delirierender Malerprunk war ornamental gefestigt genug, um existentielle Einbrüche neuer Art aufzunehmen, weiterzutragen. Makartzeit — Sezession — Expressionismus: Diesem Entwicklungsprozeß verdankt die späte Kunstblüte im franzisko-josephinischen Wien ihre kunsthistorische Relevanz. Im weitverzweigten ästhetischen Mittelstand gab Wiens spätbiedermeierliche Mentalität nach wie vor den Ton an; eine Fülle von guten, vorzüglichen Malern ging aus dieser Ära hervor. Mit in den vordersten Reihen malte John Quincy Adams. Er rüttelte an dem zur Indolenz neigenden Geschmack gerade der potentesten Kreise, nicht radikal freilich, sondern mit kühler Noblesse und dem Taktgefühl des Weltmannes. Adams brachte den malerischen Konservatismus auf den modernsten Stand, gewann ihm seine exzentrischen Seiten ab und reüssierte mit dem für Wiener Verhältnisse eher exotischen Markenzeichen mondäner Eleganz.

Heute konstatiert man mehr als erstaunt, daß Wien auf ein veritables Mitglied der Familie hochkarätiger Gesellschaftsportraitisten verweisen kann. An die Zelebritäten dieses Genres, die Boldini, Sargent, Friedrich Kaulbach oder Lázló, reichte Adams als jüngster in punkto künstlerischem Standard, Prominenz und geographischer Reichweite der Aufträge, nicht zuletzt im Niveau der Honorare, in der Tat heran. Er war ein Modemaler internationalen Zuschnitts, ein Schwarm seiner Zeit. Das Renommee, über das er ein Vierteljahrhundert lang verfügte, wird nur noch vom Grad der Vergessenheit übertroffen, dem er nach seinem vorzeitigen Tod 1933 anheimfiel.

Bei dem scheelen Blick, den die Nachwelt insbesondere auf die sogenannte Gesellschaftsmalerei zu werfen pflegt, erscheint dieses Schicksal fast natürlich. Ihr profanes Verhaftetsein, der allzu verpflichtende Kontrakt mit dem Publikumsgeschmack, macht sie darauffolgenden Generationen als Hort der Gefallsucht verdächtig. Diesbezüglich wittern unnachgiebige Kunstadvokaten

selbst bei einem Veronese oder Van Dyck ein Zuviel an Zugeständnissen. Dabei läßt erst der Verlust des barocken Selbstverständnisses den Gesellschaftsmaler zur persona non grata der offiziellen Kunstgeschichte werden, der sich seine Lorbeeren lieber schon zu Lebzeiten holt. Bedingt dadurch, daß die Kluft zwischen den politisch und pekuniär führenden und den künstlerisch maßgeblichen Schichten immer tiefer wird, darf man „Gesellschaftlich“ im 19. Jahrhundert ungestraft mit oberflächlicher Glätte gleichsetzen. Fortan gehört der oppositionelle Zug unabdingbar zur künstlerischen Glaubwürdigkeit, und nur wenige — ein Whistler, Klimt oder Liebermann — schafften es, dem gesellschaftlichen und dem ausdrucksmäßig-progressiven Anspruch gleichermaßen zu genügen; zumal im Portrait, das sich vehement stilisierenden Eingriffen naturgemäß am stärksten widersetzt.

Im allgemeinen vertraut der standesbewußte Klient seine Züge lieber der Technik orthodoxer Maler an. Ein biedermeierlicher Realismus, verbrämt mit gründerzeitlichem Repräsentationsbedürfnis und altmeisterlicher Würde, gab im späten 19. Jahrhundert das Idealmodell ab. Dieses erfüllte in Wien und an anderen europäischen Fürstenhöfen mit höchstem künstlerischen Anstand Heinrich von Angeli. Der jüngeren Malergeneration waren die Erfahrungen der französischen Freilichtmalerei und des englischen Ästhetizismus nicht länger vorzuenthalten. Es waren dies die beiden Positionen, von denen aus John Quincy Adams den muffigen Traditionalismus habsburgisch-österreichischer Prägung aufzufrischen trachtete. Viel formelles Pathos und verfilzter malerischer Ballast wurden mit nonchalanter Geste abgeworfen. Die an strengeres Reglement gewöhnten Damen und Herren der Hautevolee scheinen förmlich aufzuatmen unter der geschmeidigen Berührung des Pinsels, goutieren selbst noch den Stich ins Frivole. Nicht mehr penibel angehäuften Schichten akademischen Staubes und düsteres Atelierlicht, sondern lichtdurchwirkte, duftige Farbschleier entrücken ihr Abbild dem Leben, dessen Hang zu schwankender, den Schein wahrer Exklusivität teilend.

Adams sublimierte den handfesten Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu delikaten impressionistischen Spiegelungen. Vor dem Horizont der weltbewegenden Kunstereignisse sind es allerdings nur raffinierte kosmetische Korrekturen an dem konventionellen Typus einer frühestens seit Goya außer Kraft gesetzten Menschendarstellung. Schon in der materiellen Verflüchtigung, in der nur mehr abtastenden Wahrnehmung der Erscheinung, wird ein Auflösungsprozeß unübersehbar. Den historischen Stellenwert, den legitime Vollstrecker von Traditionen haben, übersieht man dabei gewohnheitsmäßig. Schließlich war der immer weicher, flüssiger, strukturloser malende Adams bereits Zeitgenosse einer Generation, die ihren Stil von der „Moderne“ schon wieder zu einer neuen Sachlichkeit gehärtet hatte. Das hinderte ihn nicht, in seinen Kreisen noch immer und immer von neuem als besonders modern zu gelten. Tatsächlich gewann Adams der Bildniskunst alten Stils geradezu jugendliche Reize ab. Daß er ihr einen keinesfalls senilen, sondern erfrischenden Ausklang bereitete, der neben fortschrittlichen Werken bestehen kann, ist seine im engeren Sinne künstlerische Leistung jenseits historischer Determinanten. Der Charme und die gar nicht gespreizte Eleganz der Bilder lassen sie uns, obwohl vielleicht zu ihrer Zeit schon überlebt, ohne große Nachsicht lebensfähig erscheinen; so wie Adams von sich aus die Energie und den rationalen Sinn mitbrachte, sich auch in einer republikanisch ernüchterten Umgebung spielend durchzusetzen.

Die Richtung, die seine Karriere nehmen sollte, war John Quincy Adams gewissermaßen in die Wiege gelegt. Bereits der Name — in Amerika einer der vornehmsten, da ihn zwei der populärsten Präsidenten getragen hatten — verpflichtete zu Geltungsstreben. Sein amerikanischblütiger Anteil schloß provinzielle Engherzigkeit oder übermächtiges Lokalkolorit von Geburt her aus. So perfekt Adams auch das Wienerische bis in die idiomatischen Feinheiten hinein assimilierte, ist ihm doch der halbe Amerikaner nie ganz abzuerkennen. Vielleicht kann man sagen, Adams verband die Geschmeidigkeit des Wieners mit dem Tatsachensinn des Amerikaners, einem aktivistischen, jedem Problematisieren abholden, grundpositiven Naturell, dem auch künstlerische Schönheit keinerlei unlösbarer Rätsel barg.

Von den biographischen Voraussetzungen stellte schließlich auch der Gang der Ausbildung weitläufige Weichen. Die Entscheidung für den Malerberuf mußte freilich auch in diesem unkomplizierten Fall erst durch erdrückende Talentbeweise erkämpft werden. Die Wiener Akademie vermittelte ihm durch den später für seinen Konservatismus berüchtigten Professor Griepenkerl sowie die Lehrer L'Arronge und Eisenmenger das obligatorische Rüstzeug, aber wohl kaum Richtungweisendes. Interessantere Impulse erhielt Adams während seiner Münchner Studienzeit durch Karl Marr und Ludwig von Herterich. Vor allem der weiche, mit der Plein-air-Malerei bereits vertraute Kolorismus des letzteren dürfte sich ihm nachhaltig eingepägt haben.

Zum Bildungsweg eines ehrgeizigen Jungmalers gehörte es in jenen Jahren vor der Jahrhundertwende, sich den letzten Schliff in Paris, vorzugsweise an der Académie Julian, zu holen. Von zwei Tagesgrößen, Benjamin Constant und J. P. Laurens, wurde Adams für den berühmten Salon geeicht. Er blieb jedoch auch jenseits etablierter Pfade für Impulse offen, die dem persönlichen Umgang mit dem belgischen Naturalisten Lucien Simon und dem spleenig-genialen Whistler entsprangen. Obwohl Adams als geborener Pragmatiker Whistlers somnambuler Stimmungskunst letztlich fernstehen mußte, so hat er doch als Farbenästhet entschieden von ihm profitiert. Whistlers Prinzip der Einheit der Farbe, d. h. die koloristische Reduktion auf wenige konsonante Valeurs, auf dem Grundakkord perlmuttschimmernder Hintergründe, wird für Adams' Geschmack prägend. Aber auch manche andere Eigenart, so die spärliche Verwendung schmückenden Beiwerkes, die sich manchmal auf einige angeschnittene Bilderrahmen beschränkte, oder die betont silhouettenhaft ins Bild gesetzte Figur adaptiert Adams für die erlesene Note seines eigenen Stils. Freilich veräußert er dabei die poetische Suggestivkraft zur träumerischen Pose. Whistlers ätherische Harmonie wird zum Gaze-schleier, der die Widerstände des Modells zu glätten hat.

In der Weigerung, seine visuellen Eindrücke womöglich einem übergeordneten Stilprinzip zu opfern, ist Adams ein Kind des empiristischen späten 19. Jahrhunderts. Vom Jugendstil nimmt er nicht mehr als die unvermeidliche Dosis auf. Abgelöst

wird der biedermeierliche Detailrealismus durch eine Lichtspiel-Kunst, die den Naturalismus im selben Pinselzug verschärft und verschleiert. In diesem Sinn ist Adams' Auffassung symptomatisch für einen entscheidenden Wendepunkt im Verhältnis zwischen Photographie und Malerei. War es ehemals die auf Genauigkeit erpichte ehrwürdige Malerei, die dem frühen Photographen eine möglichst scharfe Linsenstellung aufzwang, so verpflichtet jetzt umgekehrt die Photographie, die im Grunde nur Lichtreflexe zu registrieren imstande ist, die Malerei zu ihren eigenen Gesetzen. Gefragt ist nicht die Wiedergabe stofflicher Konsistenz, sondern der flackernde Wechsel von Licht- und Schattenspielen auf der Oberfläche. Dieses Jonglieren zwischen hellen und dunkleren Tonwerten beherrscht Adams mit einer alle Welt entwaffnenden Lebhaftig- und Leichtigkeit, in der das Publikum nicht zuletzt den anmutigen Schwebezustand der eigenen Körperschwere genießt.

Im Spannungsfeld zwischen Fin-de-siècle-Ästhetizismus und einem Naturalismus, der sich auf das pittoreske Milieu beschränkt, formiert sich Adams' Stil. Zum Bindemittel dieser beiden Positionen wird ein Impressionismus, der die alte Beleuchtungs- und Stimmungsmalerei fortführt, aber nicht zu neuen Analysen der Sichtbarkeit vorstößt, wie dies bei Impressionisten genuiner Prägung der Fall ist. Während bei diesen die Farbmaterie selbst ganz und gar vom Licht durchdrungen erscheint, operieren die im naturalistischen Fahrwasser verharrenden Impressionisten mit effektvollen Lichtquellen, die an die Gegenstände äußerlich herangetragen werden, oder kosten die stimmungsvollen Reize einer durch atmosphärische Eintrübungen entschärften Optik aus.

John Quincy Adams erobert sich seinen Impressionismus nach gut deutschem Muster in Holland, wo die äußeren Verhältnisse dem malerischen Wunschbild am genauesten entsprachen. Die Idylle und das stillebenhafte Dasein ihrer Bewohner eröffneten selbst moderatsten Salonmalern die Möglichkeit, sich ohne Selbstverleugnung in den Bahnen moderner, ganz dem Augenschein hingebener „Eindruckskunst“ zu bewegen, ihren Impressionismus rein motivbezogen zu belassen. Erst die Ereignislosigkeit von Leben und Landschaft, das Feierabendlich-Passive der Szenerie, verhilft Licht und Atmosphäre zur Sensation.

Mit Holland-Bildern ist der noch auf bescheidenen Beinen stehende Maler Adams dem Wiener Publikum zuerst bekannt geworden. Bei den Ausstellungen im Künstlerhaus, an denen er sich seit 1901 beteiligte, präsentierte er sich bis 1905 fast ausschließlich mit solchen Kanal- und Hafenstudien, holländischen Mädchen, Matrosen und Interieurs. Ordentliches Mitglied der Vereinigung, die sich aus dem konservativen Flügel der Wiener Künstlergesellschaft rekrutierte, wurde Adams im Jahr 1902, wobei Hans Temple und Eduard Veith für ihn bürgten. Die künstlerische Grenze zur fortschrittlich eingestuften „Sezession“ verlief freilich gleitend, wie etwa ein Blick auf den von Adams hochgeschätzten Sezessionisten Ferdinand Schmutzer lehrt, der neben seiner rembrandesken Radierkunst und den sachlichen Portraits als Maler gleichfalls dem Holland-Genre huldigte; Adams' Bilder wurden im Künstlerhaus stets als „sezessionistisch“ qualifiziert.

Einen gewissen Zug zum Provokativen bezeugt ein „Die sieben Scharfrichter“ betiteltes Riesengemälde von 1904. Darauf sind die Mitglieder der Künstlerhaus-Jury — Egger-Lienz, Wilda, Temple, Kinzel, Tomec, Schram und Veith — zu sehen, wie sie vor der offensichtlich anstoßerregenden Aktstudie eines (zu?) jungen Mädchens beratschlagen.

In seinen ersten großformatigen Kompositionen — „Angelus“ (1902), „Totengebete im Armenhaus zu Volendam“ (1904) und „Wir müssen durch viele Trübsale in das Reich Gottes eingehen“ (1906) wird das inhaltlich befriedete Genre noch atmosphärisch mit symbolistischer Bedeutungsschwere aufgeladen. In dem 1910 ausgestellten „Fischermarkt zu Volendam“ bewegt er sich mit kraftvollem Duktus fast in Liebermann-Nähe. Dessen herber Selbstgenügsamkeit setzt Adams jedoch eine geradezu bühnenhafte Beleuchtungsregie entgegen, die die Akteure in ein willfähiges Werkzeug in der Hand des Malers verwandelt.

In dem von der Nationalgalerie in Rom erworbenen Triptychon „Ein Lebensweg“ gerät das reglose Beieinanderstehen von Fischersleuten in dumpfer Schicksalsergebenheit unmerklich zur Allegorie von Werden und Vergehen. Die naturalistische Tristesse wird durch effektvolles Wechselspiel von Oberflächenschimmer und dämmernder Vagheit

verklärt. Nicht Stoffe und noch weniger feste Körper malt Adams, sondern den farbigen Abglanz, den visuellen Reflex der Dinge.

Daß er beileibe kein vorgestriger Romantiker sein wollte, bewies Adams spätestens 1909 mit einem Gruppenportrait, das eine chirurgische Großtat festhält, die Radikaloperation des Gynäkologen Wertheim. Hier zog Adams aus dem klinischen Ambiente koloristischen Effekt, indem er den in seinem „fruchtbarsten Moment“ blitzlichtartig erhellten Vorgang in eine riesige Grisaille verwandelte, in deren vielfach abgewandeltem Grau-Weiß die offene Körperstelle als einziger Rotfleck prangt — ein Umstand, der zusammen mit dem rüden Realismus des Bildes zu einer schockierten Aufnahme bei Kritik und Publikum führte, den Maler andererseits in aller Munde brachte. Die naturalistische Entkernung, das unterschwellig Photographische ersetzt auch den kompositorisch-perspektivischen Zusammenhalt durch ein nervöses Schattenspiel, das in der Topographie der Faltenbahnen und Gewandsäume leicht ins Krause, Labile entgleitet. Hier fand Adams eine monumentale Ausdrucksform — wie sie der Photographie schon vom Format her versagt bleiben muß —, die als malerische Leistung der Reihe der großen Operationsbilder zuzurechnen ist.

In diesen Jahren war Adams bereits in die Rolle des „geborenen“ Portraitisten hineingewachsen, seinem seit 1906 kaum mehr durchbrochenen Metier. Bei einer so sehr auf das genaue Hinsehen und rasche Umsetzen versessenen Künstlernatur mußte das physiognomische Interesse früher oder später zwangsläufig in den Vordergrund treten. Auch der mit erheblichem gesellschaftlichen Avancement verbundene Eintritt in das Künstlerhaus beschleunigte diese Wendung der Laufbahn. Die vermögige Geblüt oder Reichtum den tonangebenden Kreisen angehörenden Mäzene dieser Institution legten Wert auf die Verfügbarkeit einer Garde von erstklassigen Bildnismalern, was auch in der Einrichtung der „Stiftergalerie“ seinen Niederschlag fand.

Adams' früheste Portraits zeigen uns Belle-époque-Geschöpfe reinsten Schlages, über denen ein ganz bestimmter Stimmungszauber liegt. Es ist den Apologeten der Wiener Jahrhundertwende entgangen, daß Adams in diesen Bildnissen wie kein zweiter — da ja selbst ein malender Exponent

dieser Sphäre — das Flair der Schnitzler-Welt eingefangen hat. Die in ihrer Glanzrolle als Dubarry in Sardous „Madame sans gêne“ gemalte Helene Odilon, mit der er bereits 1903 Aufsehen erregte, ist noch mehr eine Reminiszenz an die Makartzeit. Nicht die pathetische Attitüde, sondern die in einer flüchtigen Geste gebrochene Aufmerksamkeit, die der Person einen poetischen Existenzraum sichert — das Überstreifen des Handschuhs im ganzfigurigen Bild der „Gretl Urban“ oder auch nur ein zu Boden gefallener Gegenstand — entsprechen dieser Seelenlage. Meist ist es nur ein Vor-sich-hin-Träumen, ein Nicht-ganz-bei-sich-Sein, das nicht tief unter die Oberfläche blicken läßt, das aber ausreicht, um einen Flor des erotischen Geheimnisses zu weben. Die flache Räumlichkeit der Bilder mit ihren gelegentlichen Durchblicken in verdämmernde Interieurs ist das adäquate Gehäuse für diese flüchtige träumerische Reflexion, das die Figuren mit einigen wenigen Gegenständen, Blumen in Vasen etwa, teilen.

Der Fluß des Lichtes weicht die Konturen auf, ähnlich wie der Anflug von Sentiment die durchaus fest im Reellen verankerten Züge. In den späteren Portraits vertreiben grellere Ausleuchtung, berechnende Pose, leere Hintergründe diesen atmosphärischen Schmelz, in dem die Figuren mehr aufgehoben als ausgestellt erscheinen: von der amourösen Süße des mit der Devise „Happy Days“ versehenen Mädchenbildnisse bis zur verhaltenen Frivolität der „Lily Benger“, der gereiften Grazie der Sängerin Drill-Orridge, dem von einer schnitzlerischen Müdigkeit umflorten Bild der Gattin oder — um auch ein anziehendes Herrenportrait zu nennen — zum Industriellen Friedmann, aus dessen Familie Arthur Schnitzler bekanntlich die Inspiration für sein „Weites Land“ bezog. Neben bekannten Bühnenstars (Burgschauspielerinnen Lily Marberg, Marie Hofteufel, Else Wohlgemuth und die nicht ganz so seriöse Hilde Radnay) gehörten auch Künstler und Wissenschaftler (Maler Schödl, Bildhauer Kundmann, Prof. Adler) zum anfänglichen Kreis der Portraitierten, sofern sich Adams nicht selbst als Entdecker von Schönheiten betätigte. Mit dem Auftreten der Hochfinanz, Aristokratie und mondänen Lebewelt im zweiten und dritten Dezennium zieht eine oftmals frostige, kühl fixierend in Distanz setzende Direktheit in die Bilder ein — Tribut an eine neue Auftraggeberschicht, aber auch an ein verändertes Zeitklima.

Mit dem für den Wiener Festsaal des Rathauses bestimmten Monumentalgemälde „Ankunft Kaiser Friedrich Barbarossas an der Donau“ (1908) versuchte sich Adams ausnahmsweise auch einmal im historischen Genre.

Das von der Stadt Wien in Auftrag gegebene Bildnis des Fürsten Liechtenstein (1908) gab gewissermaßen das Signal, auf das hin es beim Hochadel zum guten Ton und bei dem am aristokratischen Lebensstil sich orientierenden Geldadel zum Prestige gehörte, von Adams portraitiert zu werden. Das Standesbewußtsein stellt sich jetzt in der unverbändlicheren Sprache der Eleganz zur Schau. Zu dieser gehört eine erlesene Leere, analog zur spärlich-exquisiten Bestückung des Ateliers in der Theresianumgasse, auf die zeitgenössische Berichterstatter immer wieder hinweisen. Häufige Rückgriffe auf längst abgelegte Bildnistypen sind die künstlerische Folge, deren Anachronismus nicht einmal das unvorbelastete Maler temperament von Adams zu mildern vermochte. Schließlich hatte die gründerzeitliche Reprise der historischen Stile das Empire ausgespart, das es nun gewissermaßen als höfische Variante des zeitgemäßen Art Déco nachzuholen galt. So konnte nicht nur ein Fürst Montenuovo wie ein Regent die Leinwand füllen, sondern auch eine Ingenieursgattin gleich einer Feuerbach-Heroine an einem bewölkten Gestade thronen und ein steirisches Fabrikantenehepaar sich in altenglischer Manier samt Pferd in freier Landschaft präsentieren. Auch der alte Kaiser ist Adams noch zu einem sympathisch berührenden Portrait gesessen, im Vergleich zu dem der monarchische Aufputz in dem großen Regentenbild Karls I. malerisch fadenscheinig wirkt.

Den Einsatz als Kriegsmaler hat Adams, da das Zusammenfallen von körperlicher und künstlerischer Herausforderung seine Energien beflügelte, geradezu mit Enthusiasmus wahrgenommen. Adams verstand das Malen nicht als einen vom Rest der sonstigen Lebensaktivitäten abgesonderten Akt der Sammlung und Sublimierung, sondern als Befriedigung eines im Grunde sportiven Tätigkeitsdranges mit anderen Mitteln. Glücklicherweise darüber, dem Atelier entronnen zu sein, war Adams bekannt dafür, in exponiertesten Frontstellungen mit Pinsel und Palette zur Stelle zu sein — der „höchste Wachposten“ zeugt davon. Die soldatische Szenerie machte die Landschaft erst

schmackhaft. Dabei übertönte sein kraftvolles Kolorit mühelos den feldgrauen Einschlag. Adams verriet seinen gesunden Malerverstand nicht an den trockenen Ton der Berichterstattung, wobei der Pragmatiker in ihm andererseits nicht zuließ, daß die Farbe aus dem illusionistischen Panzer herausbrach. Ästhetischer Reiz und prosaischer Gehalt verbanden sich zu einer Art malerisch gesteigerter Neutralität. Darin kam ihm der gleichfalls vom Gesellschaftsportrait herkommende Hugo von Bouvard nahe. Die flott hingepinselten Skizzen aus dem Felde, in erstaunlichem Maße frei von künstlerischer Allüre, vermitteln dennoch mehr als eine Schein-Wirklichkeit, sie geben über die banale Vergegenwärtigung hinaus etwas mit, das man gerne — und zumeist ungenau — als „Reiz des Unmittelbaren“ umschreibt. Sie tun es um so mehr, als sie nicht zu dreist hervorgekehrter Impulsivität oder effektvoller Stimmungsmache greifen. Sie bleiben nüchtern, doch ohne fade zu wirken.

Im militärischen Umfeld gelangen Adams auch seine unkonventionellsten portraistischen Lösungen, allen voran der in seiner Frontalität kühne Kapitän Singule. Das kompositorisch bewegte Gruppenbild mit General Dankl und die zahlreichen betont unverkrampften Offiziersbilder machen ihrer Wirklichkeitsnähe durch lässig-souveräne Auffassung bei unverminderter farblicher Delikatesse Ehre.

Nach dem Krieg behauptete Adams die führende Position eines Starportraisten, an die sich der unvermeidliche Refrain eines „Malers der schönen Frauen“ knüpfte. Schließlich verkörperte Adams einen Typus von Künstler, der dem zuletzt im Fall Makarts strapazierten Mythos vom Maler als Don Juan noch einmal kräftige Nahrung verschuf. In professioneller Hinsicht sagten ihm die sachlichen Ansprüche seiner männlichen Kundschaft mehr zu, da er sich bei aller Galanterie auf Kompromisse gegenüber dem Augenschein nicht einließ. Hingegen sah er es stets als seine Verpflichtung an, mittels Kostüm, Lichtregie und fotogener Positur die für sein Modell günstigsten Voraussetzungen herzustellen. Was außerdem beschönigend wirken mag, ist neben dem Glanz der Aufmachung und dem „Blendwerk“ der Malerei die Absenz jeglicher in die Person eindringender Interpretation. Sentimentale „Kopflastigkeit“ wird vermieden, die lebendige Leichtigkeit des Ausdrucks entspricht der

Dünnhäutigkeit des farblichen Mediums. Diese Oberflächigkeit, von Adams zum künstlerischen Prinzip gemacht, läßt sich nicht unbedingt aus einer Oberflächlichkeit der Auffassung ableiten, zumal wenn der Vorwurf von psychologischen Prämissen ausgeht, einer beim Portrait besonders verbreiteten Fremdbestimmung.

Schönen Frauen und interessanten Männern verleiht Adams die Faszinationskraft und Authentizität der entschlackten bloßen Erscheinung; nach außen hin weniger reizvolle Menschen beeindrucken womöglich auch im Bild weniger. Adams verstand es, den unterschweligen Kamera-Naturalismus seiner sehr auf Ähnlichkeit bedachten Bilder weniger durch eine äußerliche Idealisierung als durch die Sublimierung seiner malerischen Mittel in Schach zu halten. Der schöne, nicht hinterfragte Schein beglaubigt sich als künstlerische Wahrheit.

Das Arrangement, der Verwandlungsritus hin zu ästhetischer Überstilisierung stellt den Malprozeß vor vollendete Tatsachen. Dieser dementiert in keiner Weise die Flüchtigkeit der Erscheinung. Adams fixiert kaum mehr als in raschen Zügen „prima vista“, wobei sich schon die verwendete aquarellistisch verdünnte Ölfarbe jeder existentiellen Verfestigung entgegengesetzt. Am prägnantesten und stichhaltigsten hat Adams selbst seine künstlerische Verfahrensweise definiert: „Die Skizze zur Vollkommenheit zu bringen, immer fertiger zu skizzieren, darin sehe ich das Ziel.“

Der Pinsel streift nur die Oberfläche, sein betont schmissiger Duktus folgt keinem bestimmten innerbildlichen Metrum, ist von einer manchmal sehr weitgehenden Offenheit. Das Umschlagen von einer nahezu informellen Handschrift, in der die Malerei sozusagen alle Maschen lockert, in täuschende Realität hat gerade für den Laien immer wieder etwas Unwiderstehliches. Selten läßt Adams seinem Temperament so freien Lauf wie in dem Blumenbukett des Portraits „Franziska Lobkowitz“, das sich folglich malerisch fast verselbständigt.

Sehr folgerichtig fand diese Malerei substantieller Verflüchtigung ihren natürlichen Abschluß in spiegelndem Glas, von Adams immer wieder (und ohne die konservatorischen Gefahren zu bedenken) nachdrücklich anstelle von herkömmlichem Firnis verlangt. Glas bringt die durch reichliche Terpen-

tinbeimengung matt und stumpf werdende Oberfläche wieder auf Hochglanz, die Streuung des Lichtes noch vervielfachend, ihre Scheinhaftigkeit besiegelnd. Hart und starr, dabei widerstandslos durchlässig und blendend, rekapituliert es als Schnittstelle zwischen wirklicher und vorgestellter Welt „metaphorisch“ eine dieser Malerei eigentümliche Verhaltensweise: Konformität, die ihr Ansehen durch Verflüchtigung wahrt.

Auch in den Zeiten politischer Veränderung und nachfolgenden Kapitalschwundes mußte Adams erstaunliche Unermüdlichkeit aufbieten, um allen Portraitaufträgen nachkommen zu können. Von seinen Konkurrenten aus den eigenen Reihen kamen ihm in der Auffassung Heinrich Rauchinger und Wilhelm Viktor Krausz am nächsten. In der Photo-kunst bietet das führende Atelier D'Ora/Benda sehr Entsprechendes. Gefragte Portraitisten waren im damaligen Wien außerdem Nikolaus Schattenstein, Kasimierz Pochwalski, Jehudo Epstein, Hermann Torggler, Robert von Doblhoff, Viktor Stauffer, Sigismund von Ajdukiewicz, Temple und Veith. Nahe stand ihm auch der wienerisch-süßlichere A. H. Schram, von den Älteren waren der langlebige Angeli und Arthur Ferraris, nicht mehr der berühmte Leopold Horowitz, tätig. Philipp László, eine Zeitlang in Wien ansässig, hatte sein Feld schon frühzeitig geräumt, um von London aus weltumspannend-monopolistisch wirken zu können. Ihn ließ — neben Sargent — Adams als großes Vorbild gelten.

Obwohl die auffälligste Veränderung sicherlich die Mode betrifft, ist auch an den Bildern ein Wandlungsprozeß abzulesen. Spätestens seit den zwanziger Jahren sind die Figuren nicht mehr in ein stimmungsvolles Flair eingebettet, sondern man sieht diese jetzt vor einen als luftige, neutrale Folie wirkenden Hintergrund treten. Damit hängt unmittelbar zusammen, daß dekorative Requisiten allmählich verschwinden oder doch als störend, als zu schwergewichtig und klobig empfunden werden. Man wird auch weniger von Beleuchtung als von Belichtung sprechen. Charakteristisch ist die im Gegenlicht herausgehobene Erscheinung, die den Licht-Schatten-Kontrast in fast abbreviaturhafter Zuspitzung enthält: die Aureole, die das Frauenhaar zu karessieren pflegt oder — beim Herrenportrait — die vernachlässigte Kontur des dem Beschauer abgewandten Revers' gehören zu den Stereotypen dieser Malweise. Die Haltung ist lässi-

ger, der Blick kürzer geworden. Die Pose mit den um den eigenen Körper geschlungenen Armen — wie beim Portrait „Christl Fries“ — wäre vordem nicht denkbar gewesen. Diesem neuen Ideal von Schlankheit und Schmiegsamkeit paßt sich auch der Pinselduktus an. In den frühen, mehr stillebenhaften Portraits erinnerte streifiger Farbauftrag gelegentlich noch an spätimpressionistische Stimmungen. Der Pinsel fand jedoch vor allem in den akzentuierten Faltenbahnen Halt, die Adams in den feinsten Farbschattierungen spielen ließ. Die Knicke und Brüche sind nun in weiches „Gefieder“ aufgelöst, das Verve mit Glätte verbindet. All das spiegelt sich im Wandel von Adams' Signatur: Aus der charakteristischen kapriziösen Steilheit des Namenszuges wird eine immer stärker nach rechts geneigte Schnellschrift, die gewissermaßen modernes Tempo suggeriert.

Als Abschluß der älteren Phase, die auch noch im lebensgroßen Format feudalen Anstrich wahrte, könnte man das vornehme, wahrhaft königliche Portrait „Gräfin Marie Traun“ (1919) ansehen. Die rem-

brandeske Braun-in-Braun-Malerei des 19. Jahrhunderts führt Adams etwa in dem Kinderbildnis „Albert Rothschild“ (1927) fort, gepaart mit der Duftigkeit der großen Engländer. Gräfin Karolyi paraphrasiert, auf den zeitgenössischen Typus der femme fatale gebracht, gleichzeitig Kaiserin Josephine und Madame Récamier nach Prud'hon — politische Anspielungen hatte die Gattin von Ungarns „rotem Grafen“ damit kaum im Sinn. Fürst Alexander Dietrichstein, einige Jahre zuvor in einem Gruppenbild von Kokoschka verewigt, präsentiert sich dandyhaft vor nackter, nämlich maleirisch unbearbeiteter Leinwand — damals eine Sensation —, als regelrechter „Star der Leinwand“. Hollywoods Glamour macht sich allenthalben bemerkbar, etwa in dem farblichen Knallbonbon des Kleides der Fürstin Odescalchi, deren Portrait man als „aristokratisches Pin-up“ zu apostrophieren versucht ist. Auch Madame de Portas, von Silberlicht überrieselt vor imaginärer Landschaft, scheint einer Film-Welt anzugehören. Wie up to date man im damaligen Wien dank Adams war, zeigt der Vergleich mit Edward Stei-



chens „Cheruit Gown“, dem etwa zur selben Zeit entstandenen Portraitphoto von Marion Morehouse (Mrs. E. E. Cummings) für „Vogue“.

Vor allem mit diesen beiden letztgenannten Bildern vermochte Adams sein Ansehen, seine Popularität noch einmal ins aktuellste Licht zu setzen. Sie trugen ihm den „Wiener Volkspreis“ der Jahre 1925 und 1926 ein, eine auf dem demokratischen Wege der Publikumsbefragung ermittelte Auszeichnung. Adams-Bilder waren nach wie vor fashionable genug, um auf Titelseiten von Magazinen wie „Moderne Welt“ und „Sport im Bild“ zu figurieren.

In welchem Maße Adams sich dem gesellschaftlichen Leben anschloß, ist der üblichen Vorstellung vom Künstlerdasein durchaus entgegengesetzt. Anstelle einer durch die künstlerische Sonderexistenz bedingten Distanz finden wir weitgehende Identifikation mit der Lebenshaltung seiner illustren Klientel, die ihn von Portrait zu Portrait „weiterreichte“. Die Gesellschaft war nicht nur sein Sujet, sondern sein Lebenselixier. Die persönliche Sympathie für den kultivierten aristokratischen Habitus läßt sich mitnichten auf dünnelhaften Traditionalismus, sondern zu einem Gutteil auf Adams' sportliche Ambitionen zurückführen — damals noch ein ausgesprochen exklusiver Zeitvertreib und folglich Domäne der „happy few“. Adams war im Segeln eine Koryphäe, passionierte sich für Golfspiel, Fechten, Reiten und Jagd, bestieg Gipfel und war einer der ersten Skifahrer im Salzkammergut, wo er seine übrigens höchst bescheidene Sommerresidenz hatte.

„Die sogenannte ‚gute Gesellschaft‘“, in der sich Adams wohl fühlte, „tat so, als hätte es keinen Krieg gegeben, als würde ihr Leben nicht von drohenden Schatten getroffen werden. Man heiratete“ — Scheidungen erfreuten sich gleichfalls auffallender Beliebtheit —, „ging auf die Rennplätze, widmete sich der Jagd, tafelte, traf einander in Salons, veranstaltete luxuriöse Feste, aber man achtete darauf, daß man unter sich blieb. Nach außen hin zeigte man nur, was man hatte: Autos und modische Kleider, Pelze und Schmuck.“ (Zit. aus: „Lothar Rübelt — Österreich zwischen den Kriegen, hg. von Gerhard Jagschitz, Wien 1979, S. 10.) Beim Concours d'élégance, dem diesem Lebensstil entsprechenden Selbstdarstellungskarussell, stellte Adams gern als Juror seinen

Es gehörte eine große Portion Unbefangenheit dazu, um diesen „Pleonasmus“ — der Gesellschaftsmaler als Gesellschaftslöwe — in künstlerischer Hinsicht gut ausgehen zu lassen und nicht in Konvention zu erstarren: ein Fall für einen glücklich disponierten Amerikaner. Daß Adams seine Zeit als ungebrochener Protagonist mitmachte, ihr nicht als Interpret entgegentrat, darin liegen Grenzen und Vorzüge seiner von fortschrittlicheren Kollegen wie Anton Faistauer als „internationaler Schick“ abgekanzelten Malerei. Andererseits bewies kein geringerer als Arthur Roeßler, der große Protektor der aufbrechenden österreichischen Moderne um Schiele und Kokoschka, auch für einen Künstler wie Adams ein alles andere als herablassendes Verständnis: „Es ist ungerecht, von einem Manne zu verlangen, was er nicht geben kann. Um so zu schaffen, wie Rembrandt, Cézanne, van Gogh und Marées schufen, muß man mit der Einsamkeit auf Du und Du stehen, und das ist nur wenigen gegeben. Adams ist von Natur aus ein Gesellschaftsmensch, d. h. ein geselliger Mensch. In dem mit Recht hochgeschätzten Sinne von Persönlichkeit ist es wertvoller, eine kleine, aber echte Eigenart zu sein, als eine nur scheinbar große, weil dies doch nur Unart bedeuten würde. Adams ist nun gar nicht klein als Persönlichkeit, denn es hat immer etwas von Größe, wenn man den Mut zu sich selber hat, wenn man sich traut, natürlich zu sein, das zu machen, was einen freut, weil man es kann.“

Mit anderen Worten: Der Künstler, der völlig in „seiner“ Sphäre aufgeht, hat mehr Überzeugungskraft für sich als der, der mit Halbherzigkeit und Unvermögen den Eroberer spielt. Gewiß gilt das „für Erfolgsmaler typische“ Auseinanderfallen zwischen geistiger und ästhetischer Potenz auch für einen Künstler wie Adams. Er bezahlte damit, kein Bahnbrecher, sondern nur letzter Vertreter eines unaufhaltsam absterbenden Gebietes der Malereigeschichte geworden zu sein. Die künstlerische Integrität und Unverstelltheit, mit der Adams diese im historischen Entwicklungsplan gleichfalls vorgesehene Rolle versah, nötigt uns allen Respekt ab. Seine Bilder sind nicht nur authentische Wiener Kulturgeschichte, ein Panorama mehrerer Jahrzehnte, sondern auch weiterlebende Malerei: Als solche zeigen sie das Schauspiel einer großen irreversiblen Müdigkeit, gestreift von einer Brise unverbrauchten individuellen Temperaments.

Nikolaus Schaffer

Biographische Daten von John Quincy Adams

- 1873 23. Dezember, in Wien (VI, Corneliusgasse 2) geboren. Seine Eltern waren der bekannte amerikanische Tenor Charles R. Adams (1834—1900) und dessen aus Budapest stammende Frau Nina, geb. Bleyer. Charles Adams, 1867—1876 Mitglied der kaiserlichen Hofoper, feierte hier als Partner der Wagner-Sängerin Amalie Materna große Triumphe, namentlich in „Lohengrin“ und als Prophet in Meyerbeers Oper. Der Bostoner Familie entstammten mehrere bedeutende Persönlichkeiten, so zwei Präsidenten der Vereinigten Staaten — John Adams, der Nachfolger Washingtons, und John Quincy Adams (1825—1829) — und der Historiker Henry Adams.
- 1879—1886 hält sich die Familie wieder in den Vereinigten Staaten (Boston) auf.
- 1891 Erste Ausbildung in der Malschule Robert Scheffler in Wien.
- 1892 Eintritt in die Akademie der bildenden Künste, allgemeine Malerschule Prof. Christian Griepenkerl, Spezialklassen von Sigmund L'Allemand und August Eisenmenger.
- 1894 Dessauer-Preis für die beste Zeichnung nach der Antike. Naturkopf-Preis.
- 1895 Lampi-Preis für die beste Aktzeichnung nach der Natur.
- 1896 Gundel-Preis für die beste Gesamtstudie an der allgemeinen Malerschule.
- 1897 An der Münchner Akademie bei Karl Marr und Ludwig von Herterich.
- 1898 In Paris an der Académie Julian (J. B. Laurens, Benjamin Constant). Bis 1912 Ausstellungsbeteiligung im Salon des Artistes Français.
Mehrfache Aufenthalte in Volendam, Holland.
- 1901 Verheiratung mit Stefanie Sobotka aus Wien. Die damalige Wohnadresse ist VI, Mariahilfer Straße 29. Die Sommermonate verbringt Adams regelmäßig in Brioni und Strobl am Wolfgangsee.
- 1902 Mitglied der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus), 1906—1908 und 1914 deren Vorstand-Stellvertreter, 1915 Ausschußmitglied, von 1901—1928 an den jährlichen Gruppenausstellungen beteiligt.
- 1904 Kleine goldene Staatsmedaille für „Totengebet im Trauerhaus zu Volendam“.
- 1905 II. Goldene Staatsmedaille München.
Erzherzog-Karl-Ludwig-Medaille für „Bildnis Gretl Urban“.
Ritter des russischen St.-Annen-Ordens.
- 1906 Große goldene Staatsmedaille für „Wir müssen alle durch viele Trübsale in das Reich Gottes eingehen“.
- 1907 Goldene Staatsmedaille Salzburg für „Bildnis Frä. Hofteufel“.
Teilnahme an der Internationalen Kunstausstellung Venedig.
- 1908 Goldmedaille Paris für „Bildnis Thea Drill-Orridge“.
„Rappel“-Preis (mit diesem Dialektausdruck bezeichnete man das als letzte Steigerung nach der großen und kleinen goldenen Staatsmedaille noch mögliche Diplom).
Erzherzog-Ludwig-Medaille für „Familienbild“.
Ritterkreuz des Franz-Josephs-Ordens.
- 1910 In Düsseldorf ausgezeichnet. Lähmungserscheinungen machen einen einjährigen Kuraufenthalt in Ägypten notwendig.
- 1911 Teilnahme Rom, Internationale Kunstausstellung.
- 1913 Ausstellung Berlin, Galerie E. Schulte.
- 1914 In Barcelona ausgezeichnet.
- 1914—1918 Mitglied der Kunstgruppe des k.k. Kriegspressequartiers.
- 1915 In San Francisco ausgezeichnet.
- 1917 Offizierskreuz des Franz-Josephs-Ordens mit der Kriegsdekoration.
Professor-Titel.
Kollektivausstellung im Wiener Künstlerhaus (mit F. Ohmann).
- 1918 Ausstellung Innsbruck „Die Kaiserjäger im Weltkriege“.
Nach dem Krieg teilt sich Adams seinen Aufenthalt zwischen dem Wiener Atelier (IV, Theresianumgasse 11) und seinem Blockhaus in St. Gilgen.
- 1925 Wiener Volkspreis für „Madame de Portas“.
- 1926 Wiener Volkspreis für „Bildnis Luise Eisner“.
- 1931 Achtmonatiger Aufenthalt in den Vereinigten Staaten aufgrund einer Berufung an die Yale-Universität in New Haven, um deren bedeutendste Gelehrte zu portraituren. Er reist bei dieser Gelegenheit auch nach New York, Washington, Florida und Kalifornien. Geplante große Ausstellung im Carnegie Institute in Pittsburgh.
- 1933 15. März in Wien gestorben.
Ehrenggrab auf dem Zentralfriedhof (mit „Trauernder“ von Otto Hofner).

Neue Freie Presse

Morgenblatt.

Wien, Donnerstag, den 6. April 1933.

Feuilleton.

John Quincy Adams.

Von Wilhelm Deffauer.

Ein freundlicher Sonntagmorgen im Frühling, in der riegszeit; die Sonne scheint auf die sorglose Stadt Wien. geht man ins Künstlerhaus. Der „Clou“ soll ja wieder Adams sein. Natürlich, seine tiefsonigen Farben leuchten von weitem. Der Clou ist aber nicht, wie zu Makart's n, ein einziges, ungeheures Historienbild. Ein paar risse von Herren und Damen, dazu irgendein genrehaft fiktives Gruppenporträt oder eine malerische Fischerzene Holland — all das im letzten Jahre geschaffen, bildet die tattraktion der Ausstellung.

Blendwerk ist es, aber kein höllisches Blendwerk, viel- ein menschenfreundliches und liebenswürdiges. Es ist jazziniert frisch und spielfreudig hingezauberte Illusion. Kunst des Malers bleibt an der Oberfläche, aber diese läche strahlt und gleißt, bejaht freudig und farbig das t, scheint jubelnd zu bekennen: „Das Leben ist doch !“

Warum nur alle die großen Delbilder unter Glas sind? das gehört ja dazu, das unterstützt ja die Hererei. Man ht das Glas als Firnis; ist doch manches ganz frisch lt, soeben erst, kurz vor der Eröffnung der Ausstellung, nden; das darf ja noch gar nicht wirklich gefirnist n, da hilft man sich eben mit dem Glas. Und das Glas iziert; es erschwert ein wenig die pedantische Nach-

prüfung der Kollegen vom Fach, die mit kritischen Augen die Sprünge und Seitensprünge eines übermütig hüpfenden Pinsels verfolgen wollen. Zwischen Glas und Leinwand spielt sich für jeden, der von weitem schon auf das Bild zuschreitet, eine berückende Fee ab, für jeden Betrachter anders, denn, was sich zufällig gerade von draußen in der schimmernden Ober- fläche spiegelt, das wirkt ja alles mit und formt mit Funkeln, Auftauchen und Verschwinden den ewig wechselnden Bild- eindruck. Hinter dem Glas, wie der Fisch im Aquarium, die Dame der großen Welt, die sich in ihrer Umgebung von aquarellartig „angeruppelter“, terpentinverdünnter Delfarbe so wohl zu fühlen scheint, wie der Fisch im Wasser, umgeben von Attributen, welche Reichtum, vornehme Lebensführung nicht etwa hervorheben, sondern nur eben mit diskreter Selbst- verständlichkeit andeuten — wie denn überhaupt Meister Adams ein Meister im Andeuten, im beiläufigen Erwähnen ist. Ein Eckchen gerahmtes Bild an der Wand, ein Endchen Tapiserie, ein Fragment von Truhe, Lehnstuhl oder Wand- appliken. Verschwennderisch umhergetreut sind die modellie- renden Lichter auf dem duftigen, welligen Haar; sie gleiten verklärend Nacken, Schultern, schlanke Arme entlang, sie be- richten vom bewundernden Enthusiasmus des Künstlers, sie spielen auf den durchsichtigen Schleierwellen einer gerajften Echarpe, auf den schweren Faltenzügen eines Kleides von kost- barer Einfachheit. Ja, so überzeugend begleitet das Kostüm die momentane, ganz und gar individuelle Bewegung der Trägerin, daß man zu sehen glaubt, wie diese Bewegung im Kleid noch nachzittert, im Kleid, das eben mit leisem Seiden- rauschen zur Ruhe gekommen scheint. Die Leistung des Schneiders, des Coiffeurs ist verständnisvoll mit kallig- raphierendem Pinsel gewürdigt; die Dame erscheint, um mit

em Baron Ochs auf Berchenau zu reden, „gesund! gewaschen! Uerliebt!“ Ja, auch gewaschen. Denn — so selbstverständlich, als auch für eine Dame ist, für das Delporträt einer Dame ist es keineswegs selbstverständlich. Auch den Herrn der Gesellschaft bringt Adams unverehrt, flott sportmähig oder erreit, in Gesellschaft zu geben, mit einem erstklassig rasierten Intlig über einer Stärkwäsche von untadeliger Frische.

Nun, da ein hartes und trauriges Vierteljahrhundert wischen dem Heute und dem schlaraffenjüßen Damals liegt, stimmen wir uns auf die Ursachen dieses blendenden Sublikumszerfolges. Nichts anderes wollten Adams' Bildnisse eben, als die beherrschte Ungezwungenheit, das scheinbare „Sichgehenlassen“ einer mondänen Gesellschaft und ihre äußere Schönheit voll Farbe und Licht. Erschütternde Offenbarung der Seelen — liebt man etwa dergleichen im Salon? Dort beherrscht man sich doch, läßt sich nichts anmerken. Und Adams, der malende Wellmann, gehörte wirklich zu einen Modellen; über eine Damenhand, die er malte, hat er sich gelegentlich auch wieder gesellschaftlich küßend geneigt. Ein mittelgroßer, beweglicher Mann mit einem dunklen, gestutzten Schnurrbart, mit dem Seitenblick eines Ewig-Amvorbenen, eines Ewig-Schwarzmanten, in seiner Liebesswürdigkeit wirkungssicher, sieghaft und bewußt. Er war als Jechter, als Golfspieler bekannt und geachtet, er zeigte mit Stolz die Silberpokale, die er mit seiner Segeljacht bei Regatten gewonnen. Er hielt es für seine Pflicht, immer jung auszusehen, immer gut gelaunt, frisch und fesch; er wirkte wie ein vielumschwärmer Bühnenkünstler, er, der Sohn des Tenors Charles Runy Adams, der, in Boston geboren, neun Jahre an der Wiener Hofoper gemirkt hat. Der Sohn dieses Lohengrin, Tannhäuser und Propheten kam, fünfjährig, von seiner Geburtsstadt Wien nach den Vereinigten Staaten, machte amerikanische Schulen durch und kehrte uncaefähr zu der Zeit, da Makart starb, in die Heimat zurück. Die Mutter unterstützte seinen Wniisch, Maler zu werden, und der Malschulinhaber Scheffer verwunderte sich gar sehr über die Fortschritte seines jugendlichen Schülers. Trotzdem war Adams keineswegs ein Schulgenie, an der Wiener Akademie bekam er zwar einen Preis im Kopfszeichnen, aber weder Julius Schmid noch l'Allemand, weder Marx noch Herterich dürften seine glänzende Laufbahn vorhergesehen haben, denn er arbeitete brav, aber ziemlich untrei. Dann kam die Pariser Akademie Julian, dann begann in London der Einfluß Whistlers zu dominieren. Adams durfte zuweilen Sonntags dabei sein, wenn sein Meister Beleuchtungsstudien machte. Als Sechszundzwanzigjähriger hat er dann mit einem Bildnis der Odilon im Wiener Künstlerhaus debütiert. Mehr und mehr befreite sich nun seine stürmische Vitalität; erzählen doch Künstlerkollegen, die ihn bei der Arbeit beobachten konnten, wie Karl Theodor (v.) Blaas, daß er ganz und gar auf die Fernwirkung hin malte, hin und her laufend, ja springend in der Erregung des Schaffens. Da mußte freilich etwas anderes entstehen, als in der Werkstatt des greifen Meisters Angeli, der die Menschen mit dem Holzkirkel maß und mit einer höchst sorgfältigen grauen Untermalung begann. Rasch von Entschluß, nie um ein Auskunftsmitel verlegen, malte Adams, als man im Künstlerhaus befürchtete, das Publikum werde an

der blutroten Wunde der Patientin auf seinem Operationsbilde Anstoß nehmen, sogleich auf die Rückseite der Glasplatte einen verhüllenden Leinwandzipfel hin. Auch als Mensch mußte er den Moment zu packen: Als ihn Kaiser Franz Josef bei einer Eröffnungsfeier des Künstlerhauses ins Gespräch zog, fesselte er die Aufmerksamkeit des Monarchen so sehr, daß die Unterhaltung lange währte. Dann, um Aeußerungen des Kaisers befragt, mußte er keine zu berichten: „Ich hab' fort g'rebt...“

Niemals hat Adams, der Improvisator, sich besser bewährt als in jener halben Stunde der Kriegszeit, da er auf ein Brett aus einem zerschossenen Haus ein Stüch vom Leben im Unterstand malte; er selbst steckte nicht im Mittel sondern im Belz und strich in 2600 Meter Höhe einen Revolver, eine Pektäbtsche hin, eine Kerze im Champaagnerglas und durchs Fenster dahinter den Blick auf das Pordojoch. Eine piffige Munterkeit machte ihn zum raschen, sicheren Beobachter. Das Beste an seinen Malereien ist und bleibt, wie alles mit einem Blick umfaßt ist, wie ungezwungen sich alles zum Totaleindruck zusammenfügt.

Der Erfolg war ihm überall ein treuer Begleiter. Wien, München, Berlin, Barcelona haben ihn mit Medaillen geehrt; sein großes Holländertryplichon bewahrt die römische Galerie; die Reproduktionen nach seiner „Chaconne“ flatterten überallhin. Sein Bildniswerk gleicht einem Adelsalmanach. Der alte Kaiser, ein österreichischer Erzherzog und ein preußischer Prinz, Fürst Liechtenstein sind unter den Porträtierten, ebenso Angehörige der Häuser Fürstenberg, Dietrichstein, Rinsky, Colloredo, Schönborn, Karoly, Salm, Fries, Gautsch, Rothschild. Fräulein Hofstufel vor dem Spiegel, Frau Marischka und seine Schwägerin, die ihm für ein wirkliches Profilporträt auf einem vergoldeten Sessel posiert hat; Damen und Herren der Kölner, der Schweizer Gesellschaft; Mrs. Henry S. Morgan, Mrs. Jenny Gruber hat er gemalt; auch Mrs. de Portas, deren anmutig aufrechter, schlanker Erscheinung im weinroten Stilkleid die Wiener mit dem Volkspreise huldigten und Mr. Spaulding jun., dessen College-boy-Figur mit dem Cadenez um den Hals Adams ganz prächtig wiedergab. Hier scheint es fast, als habe einer, der ihn noch an Können und Virtuosität übertraf, als habe Sargent ihm die Hand geführt.

Es war ein trüber Schluß, der dieses Lebensbejahende Leben geendet hat. Adams, der Familienvater, der zweimal verheiratet war, mußte ein zerschmetterndes Unglück erdulden. Eine seiner Töchter wurde das Opfer eines entsetzlichen Unfalles und die andere, schwerverletzte, schwebte in Gefahr. Dann aber ergriff ihn selbst ein tödliches Uebel. Noch einmal arbeitsfreudig, war er nach Amerika gegangen, als Leidender kehrte er zurück. Magengeschwür, operativer Eingriff, künstliche Ernährung — die traurigen Worte passen schlecht in die heitere Adams-Biographie. Er hatte zuletzt ganz nach der Neuen Welt übersiedeln wollen, wäre aber immer wieder in die alte österreichische zurückgekehrt. Schon vom Tod gezeichnet, sagte er noch: „Wenn ich d'rausgehen soll, dann soll's in Wien sein.“

Die Wiener werden noch lange und mit einem freudlichen und freudigen Lächeln sein gedenken.




THEATER

John Quincy Adams

Der Maler John Quincy Adams ist gestern, 59 Jahre alt, gestorben.

Vor ein paar Monaten traf John Quincy Adams an der Kärntnerstraßenecke Adolf Loos. Die beiden hatten nicht viel gemeinsam, aber sie kannten sich. Adolf Loos, seit Jahrzehnten schwerhörig, hielt, wie immer, die gefaltete Hand hinter das Ohr und sagte zu Adams: „Ich hör' gar nix mehr...“ Daraufhin erwiderte Adams: „Sie versäumen nix“. Das war seine Einstellung zur langsam abbröckelnden Gesellschaftswelt, in der er zeitlebens gewohnt hat, die er für seine Kunst brauchte und die sich nun nicht mehr wie früher mit allen ihren Figuranten und Statisten, Dollarmillionärs-Frauen, Prinzessinnen und Après-Souper-Damen um ihn zusammenschloß.

Er war der Maler des Wiener Salons, der Maler der oberen Zehntausend, der Maler der Dame. Geheimnisvoll attraktive Kräfte trieben die Frauen vor die Leinwand John Quincy Adams. Er machte ihnen die Arbeit des „Sitzens“ leicht. Es war amüsant, von ihm porträtiert zu werden, ein Vergnügen und eine Auszeichnung, wenn man nicht ein paar tausend Dollars dafür zahlen mußte. Maler und Modell existierten meist in der gleichen gesellschaftlichen Zone. Denn Adams malte mit besonderer Vorliebe Frauen, die ihm gefielen. Von ihm gemalt zu werden, gehörte zu den Selbstverständlichkeiten einer schönen Wiener Frau der Vorkriegszeit, in die Reihe der Verpflichtungen, die sie der Öffentlichkeit gegenüber erfüllen mußte. Viele dieser Bilder bewahrten die Schönheit der Frauen in diskret-nobeln Farben, sie hängen in den Salons der Mütter oder Töchter wie in privaten Museen.

John Quincy Adams gehörte in die Kunst- und Gesellschaftsrubrik Wiens. Man liebte und verzärtelte ihn wie vor Jahrhunderten elegante höfische Maler adoriert wurden, er stand als Künstler oberhalb der Schichte, der er diente. Liebling bei den Aristokraten, die ihn auf ihre Schlösser luden. Du-

Freund von Erzherzogen und Fürsten, die ihn ganz anders sahen und bewerteten als Dichter, Literaten oder sonstige Künstler. Sie nahmen ihn als einen der ihren, als einen Mann, der ihre Sprache redete, ihre Gesten hatte, ihre Art auf der Welt zu sein und dabei doch ein Künstler war. Einer der wenigen, dem die feudalen Herren das nicht einmal übel genommen haben. Gegen die Dichter sind sie immer mißtrauischer gewesen.

Mit zum Wesen seiner Kunst gehörte seine Fähigkeit, schöne Frauen schön zu malen. Er ging auf die Bildnisse der englischen Gesellschaftsmaler, auf Reynolds und Gainsborough zurück. Niemals machte er stilistische Experimente mit, er blieb konservativ in der Wahl seiner Sujets, in seiner Farbmischung, in der Technik seiner ganzen Malerei. Modern eingestellte Kunstkritik hat ihn oft nicht gelten lassen wollen, ihn als schöngeistigen Routinier, als „Jourmalier“ betrachtet, weil er seine Modelle stets umgänglich gemalt hat, in dankbaren und gangbaren Attituden gleichsam auf Bestellung. Mit der Absicht, daß das Bild auch ja gefalle, mit der Sicherheit des Kunstlieferanten, der genau weiß, was die Kundschaft haben will.

Aber Adams konnte viel mehr als er im Tagesdienst seiner Kunst zeigen wollte. Aus ein paar seiner Bilder scheint ein ganz anderer Adams auf, ein zärtlicher Betrachter des naturalistischen Details, ein eminenter Techniker der Farbe und Wirkung. Eines seiner berühmten Bilder ist „Die Operation“. Hier malte er seinen Freund, den berühmten Frauenarzt Professor Wertheim im Operationssaal, ein Bild, das von einem ganz fernen Adams zu stammen scheint nicht von dem virtuosen populären Gesellschaftsporträtisten.

Doch die Seele des Malers Adams war in den schönen Frauen, in den eleganten Männern, die er immer wieder von neuem malte. Fürst Ulrich Kinsky als Polospieler, die „Dame in Gelb“, die Frau des amerikanischen Millionärs so und so, die Gräfin X, das waren Themen, an denen John Quincy Adams malerische Phantasie, Anregung und Reiz suchte und fand. Er liebte die Atmosphäre der Tradition, des Pedigrees, der Eleganz und manchmal vielleicht sogar des Snobismus. Es gelang ihm immer noch, Höhen der Gesellschaft aufzufinden und sich künstlerisch dort niederzulassen, wo es ihm am besten behagte. John Quincy Adams verstand zu leben. Denn er kannte das Geheimnis, wie man durch Gesellschaft zur Kunst und durch Kunst zur Gesellschaft kommt. In seinen Bildern ist eine entschwindende Wiener Epoche aufbewahrt, eine Ära der Noblesse, des Schiffs und des guten Lebens überhaupt. **Siegfried Geyer.**

Ausgestellte Werke

- 1 BAUERNGEHÖFT
Aquarellierte Federzeichnung, 39 x 32
sign. und dat. 1893
(Privatbesitz Salzburg)
- 2 VERSCHIEDENE KOPFSTUDIEN
Kohle bzw. Rötel/Papier
sign. und teilweise dat. 1893 bzw. 1894
(Privatbesitz Salzburg)
- 3 MÄDCHENKOPF (HEILIGE)
Öl/Holz, 32 x 24
sign., um 1900
(Privatbesitz Wien)
- 4 MÄDCHENKOPF („ERGEBUNG“)
Öl/Holz, 67 x 50
sign., um 1900
(Privatbesitz Wien)
- 5 DAME IN SCHWARZ MIT HUT
(FRAU ALICE HAUSER)
Pastell/Leinwand, 110 x 75
sign. und dat. 1901
(Österr. Galerie, Widmung Dr. Margarétha)
- 6 MALERS FRAU UND TOCHTER GLADYS
Pastell, 95 (rund)
sign. und dat. 1902
(Privatbesitz Wien)
- 7 MÜHLE BEI EDAM
Öl/Leinwand, 54 x 49
sign. und dat. 1903
(Privatbesitz Salzburg)
- 8 KNABENBILD (TEDDY BLYTH)
Pastell/Karton, 45 (rund)
sign. und dat. 1905
(Privatbesitz Salzburg)
- 9 GRETEL URBAN
Öl/Leinwand, 200 x 111
sign. und dat. 1905
(Privatbesitz Wien)
- 10 HOLLÄNDISCHES MÄDCHEN
Öl/Karton, 59 x 47
sign. und dat. 1905
(Privatbesitz Salzburg)
- 11 BERTHA HABIG
Öl/Leinwand, 120 x 100
sign. und dat. 1905
(Privatbesitz Wien)
- 12 „HAPPY DAYS“ (MARTHA BRÜNNER)
Öl/Leinwand, 75 x 58
sign., um 1905
(Privatbesitz Mödling)
- 13 BETTY BRÜNNER
Öl/Leinwand, 83 x 64 (oval)
sign. und dat. 1906
(Privatbesitz Wien)
- 14 PROFESSOR DR. HANS ADLER
Öl/Holz, 98 x 66, sign.
(Privatbesitz Wien)
- 15 MILITÄRISCHE PFERDESTALLUNGEN
AUF DER SCHMELZ
Öl/Leinwand, 32 x 46
sign. und dat. 1907
(Privatbesitz Wien)
- 16 DER KÜNSTLER UND SEINE FAMILIE
Öl/Leinwand, 210 x 200
sign. und dat. 1908
(Historisches Museum der Stadt Wien,
Widmung Gräfin Walderdorff)
- 17 SELMA KURZ (k.k. Hofopernsängerin)
Öl/Leinwand, 203 x 180
(Privatbesitz München,
perm. Leihgabe an Wiener Staatsoper)
- 18 SCHWESTERN FRIEDMANN (Kinderbild)
Öl/Leinwand, 202 x 170
sign. und dat. 1908
(Privatbesitz Wien)
- 19 MAX FRIEDMANN
Öl/Leinwand, 98 x 112
sign., um 1908
(Privatbesitz Hinterbrühl)
- 20 „KÄRNTNER STRASSE 1860“
Öl/Leinwand, 250 x 120
sign., um 1908
(Künstlerhaus Wien)
- 21 „DIE OPERATION“
(Der Gynäkologe Prof. Rudolf Wertheim mit
Assistenten Doz. Dr. Mickulicz, Dr. Weibel
und Dr. Bartusowsky)
Öl/Leinwand, 200 x 200
sign. und dat. 1909
(2. Universitäts-Frauenklinik Wien)

- 22 FISCHERMARKT IN VOLENDAM
Öl/Leinwand, 158 x 200
sign. und dat. 1909
(Künstlerhaus Wien)
- 23 KNABENBILDNIS (BREYCHA-VAUTHIER)
Öl/Leinwand, 138 x 72
sign., um 1910
(Privatbesitz Wien)
- 24 AKTSTUDIE (WOLFGANGSEE)
Öl/Leinwand, 94 x 70
sign. und dat. 1911 Strobl
(The Fine Arts Gallery of New Orleans,
eh. Galerie Salis Salzburg)
- 25 MRS. QUINCY ADAMS
Öl/Leinwand, 175 x 141
sign. und dat. 1912
(Künstlerhaus Wien)
- 26 DR. PAUL FREIHERR GAUTSCH VON
FRANKENTHURN (Unterrichtsminister, Mini-
sterpräsident). Portraitstudie zum großen Bild
Öl/Karton, 77 x 63
sign., um 1913
(Theresianum Wien)
- 27 KAISER FRANZ JOSEPH I. (in Dienstuniform)
Öl/Leinwand, 107 x 83
sign. und dat. 1914 Schönbrunn
(Österreichische Galerie)
- 28 MÄDCHENBILDNIS
Öl/Leinwand, 100 x 100
sign. und dat. 1915
(Akademie der bildenden Künste Wien)
- 29 FELDMARSCHALL IGNAZ EDLER VON
KORDA BEI SADAGORA
Öl/Leinwand, 70 x 70
sign. und dat. 22. 5. 1915 Sadagora
(Heeresgeschichtliches Museum Wien)
- 30 DR. ALPHONS BARON ROTHSCHILD
Öl/Leinwand, 85 x 65
sign. und dat. 4. 9. 1915 Bozen
(Privatbesitz Langau)
- 31 GENERALOBERST VIKTOR DANKL MIT ZWEI
OFFIZIEREN SEINES STABES (Kletus Pichler
und Alfred Freiherr von Waldstetten)
Öl/Leinwand, 100 x 100
sign. und dat. 8. 9. 1915 Bozen
(Heeresgeschichtliches Museum Wien)
- 32 ANSICHT VON PRA DI CONTRI
Öl/Leinwand, 36 x 47
sign. und dat. 1915 Pra di Contri
(Privatbesitz Wien)
- 33 WACHTPOSTEN AM ZERSTÖRTEN WERK IX
DER FESTUNG PRZEMYŚL
Öl/Leinwand/Karton, 36 x 47
sign. und dat. 9. 5. 1915 Przemyśl
(Heeresgeschichtliches Museum Wien)
- 34 ZERSCHOSSENER PANZERTURM AN DER
RUSSISCHEN FRONT
Öl/Leinwand/Karton, 36 x 47
sign. und dat. 7. 6. 1915 Przemyśl
(Heeresgeschichtliches Museum Wien)
- 35 GESPRENGTE BRÜCKE ÜBER DEN PRUTH
BEI CZERNOWITZ
Öl/Leinwand/Karton, 33 x 47
sign. und dat. 29. 6. 1915
(Heeresgeschichtliches Museum Wien)
- 36 LOVCENSATTEL, LETZTE SERPENTINE
(Balkanfront)
Öl/Leinwand, 65 x 89
sign. und dat. 2. 6. 1916
(Heeresgeschichtliches Museum Wien)
- 37 KAISER KARL ZU FELDE
Öl/Leinwand, 125 x 130
sign. und dat. 20. 9. 1916 Chotorow
(Privatbesitz Pöcking)
- 38 LINIENSCHIFFSLEUTNANT
RUDOLF SINGULE
Öl/Leinwand, 84 x 62
sign. und dat. 28. 5. 1916 Pola
(Heeresgeschichtliches Museum Wien)
- 39 KITTY BARONIN ROTHSCHILD
Öl/Leinwand, 215 x 128
sign. und dat. 1916
(Österreichische Galerie, Widmung Eugène
Baron Rothschild)
- 40 ERZHERZOG MAXIMILIAN
Öl/Leinwand, 127 x 95
sign. und dat. 1917
(Museum Schloß Artstetten)
- 41 ALFRED FÜRST MONTENUOVO
(Obersthofmeister)
Öl/Leinwand, 88 x 68
sign. und dat. 1917
(Kunsthistorisches Museum Wien)
- 42 LEOPOLD GRAF BERCHTOLD
(Außenminister)
Öl/Leinwand, 97 x 85

- sign. und dat. 1917
(Privatbesitz Wien)
- 43 GRÄFIN MICHAEL KAROLYI
Öl/Leinwand, 187 x 175
sign. und dat. 1918
(Privatbesitz Wien)
- 44 MARIE GRÄFIN TRAUN
Öl/Leinwand, 212 x 121
sign. und dat. 1919
(Privatbesitz Maissau)
- 45 HANS GRAF TRAUN (Studienkopf)
Öl/Leinwand, 63 x 51
sign. und dat. 1919
(Privatbesitz Bockfließ)
- 46 ALICE GRÄFIN HARRACH
Öl/Leinwand, 80 x 62
sign. und dat. 1919
(Privatbesitz Aschach)
- 47 OTTO UND FRITZ VON BECK IM REITGEWAND
Öl/Leinwand, 185 x 125
sign. und dat. 1920
(Privatbesitz Salzburg)
- 48 FRAUENKOPF IM PROFIL
Öl/Karton, 46 x 34
sign. und dat. 1921
(Privatbesitz Wien)
- 49 MARIE VON STRIBERSKI
Öl/Leinwand, 123 x 89
sign. und dat. 1924
(Residenzgalerie Salzburg)
- 50 ELISABETH VON MORAWITZ
Öl/Leinwand, 68 x 51
sign. und dat. 1924
(Privatbesitz Wiener Neustadt)
- 51 ANTONIE PRINZESSIN REUSS
Öl/Leinwand, 125 x 90
sign. und dat. 1924
(Privatbesitz Ernstbrunn)
- 52 LUDWIG URBAN (Präsident der
österreichischen Industriellenvereinigung)
Öl/Leinwand, 135 x 88
sign. und dat. 1924
(Haus der Industrie Wien)
- 53 MADAME DE PORTAS
Öl/Leinwand, 200 x 124
sign. und dat. 1925
(Privatbesitz Wien)
- 54 FRANZISKA PRINZESSIN LOBKOWICZ
Öl/Leinwand, 133 x 95
sign. und dat. 1926
(Privatbesitz München)
- 55 LUISE EISNER FÜRSTIN ODESCALCHI
Öl/Leinwand, 157 x 139
sign. und dat. 1926
(Österreichische Galerie)
- 56 ALBERT BARON ROTHSCHILD (Kinderbild)
Öl/Leinwand, 128 x 88
sign. und dat. 1927
(Privatbesitz Langau)
- 57 ALBERT BARON ROTHSCHILD
(Kopfstudie zum vorigen Bild)
Öl/Leinwand, 26 x 24
sign., um 1927
(Privatbesitz Langau)
- 58 LILLIAN KARCZAG-MARISCHKA
Öl/Leinwand, 217 x 130
sign. und dat. 1927
(Theatersammlung der Nationalbibliothek)
- 59 ALICE FABER-KRUPP (Portraitstudie)
Öl/Leinwand, 77 x 63
sign. und dat. 1928
(Privatbesitz Wien)
- 60 FRANZISKA ERBPRINZESSIN ZU
FÜRSTENBERG
Öl/Leinwand, 123 x 96
sign. und dat. 1927
(Privatbesitz Weitra)
- 61 KARL EGON ERBPRINZ ZU FÜRSTENBERG
Öl/Leinwand, 133 x 95
sign. und dat. 1929
(Privatbesitz Weitra)
- 62 CHRISTINE BARONIN FRIESTERSCH
Öl/Leinwand, 122 x 83
sign. und dat. 1929
(Privatbesitz Wien)
- 63 PHILIPP LASZLO (1869—1937):
BILDNIS JOHN QUINCY ADAMS
Öl/Karton, 50 x 50,5
sign. und dat. 1906
(Historisches Museum der Stadt Wien)
- 64 EDUARD STELLA (1874—1955):
Zwei Aquarellentwürfe zum Diplom des „Wie-
ner Volkspreises“ für John Quincy Adams
(Archiv des Künstlerhauses)

Weitere Werke in öffentlichen Sammlungen

Helene Odilon als Dubarry, 1903 (Historisches Museum der Stadt Wien)
Thea Drill-Orridge, k.k. Hofopernsängerin, 1907 (Museo de arte moderno Barcelona)
Mrs. Quincy Adams, 1907 (ehemals Moderne Galerie im Belvedere, 1945 verbrannt)
Werden und Vergehen, holländisches Triptychon, 1906 (Galleria Nazionale d'arte moderna Rom)
Johann II., Fürst von und zu Liechtenstein, 1908 (bis 1979 Österreichische Galerie, jetzt Galerie Vaduz)
Oberstleutnant Geza von Papp, 1915 (Heeresgeschichtliches Museum Wien)
Sturm-gasse im zerstörten Werk VII bei Przemysl, 1915 (Heeresgeschichtliches Museum Wien)
Feldmarschall Eduard Böhm-Ermolli, 1915 (Heeresgeschichtliches Museum Wien)
Ignaz Trollmann als Feldmarschalleutnant, 1916 (Heeresgeschichtliches Museum Wien)
Besuch des Thronfolgers Carl Franz-Joseph beim 3. Regiment der Tiroler Kaiserjäger, 1916 (Berg-Isel-Museum Innsbruck)

Kaiser Karl als Oberst-Inhaber der Tiroler Kaiserjäger, 1916 (Berg-Isel-Museum Innsbruck)
Oberst Fischer von See, 1916 (Berg-Isel-Museum Innsbruck)
Kaiserjägertypen, 1916 (Berg-Isel-Museum Innsbruck)
Kaiser Karl I. in Galauniform, 1917 (Österreichische Galerie)
Martha Brünner, 1923 (The Augusta Museum, Georgia USA)
Mr. Charles Frances Adams, 1931 (Navy Memorial Museum Washington)
Prof. Joseph Marshall Flint, 1931 (Art Gallery Yale University, New Haven)
Mr. & Mrs. Henry Burr Ferris, 1931 (Art Gallery Yale University, New Haven)
Mr. Lafayette B. Mendel, 1931 (Art Gallery Yale University, New Haven)
Otto von Seybel, Rudolf Leon von Wernberg, Richard Fürst Metternich-Winneburg, 1903 (Stiftergalerie des Wiener Künstlerhauses)

Literatur über John Quincy Adams

Lexika:

Allg. Lexikon der bild. Künstler aller Zeiten und Völker, Leipzig 1983, Band 1 (Beitrag von A. Gehart). — Fuchs, Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts, Wien 1972, Band 1; Ergänzungsband A—K, Wien 1978. — Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs, Nouvelle Edition Paris 1976, Vol. 1. — Schmidt, Österreichisches Künstlerlexikon, Wien 1974, Band 1. — Österreichisches biographisches Lexikon, Graz-Köln 1957, Band 1. — Vollmer, Allg. Lexikon der bild. Künstler des XX. Jahrhunderts, Leipzig 1953, Band 1. — Dressler's Kunsthandbuch, Berlin 1921, Band 2. — Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907 bzw. 1940, Band 1.

Größere Aufsätze:

Anton Gugg: Spiegelbilder aus feinsten Gesellschaft. In: Parnaß, Juli 1986. — Margarethe Poch-Kalous: John Quincy Adams — ein vergessener Wiener Maler. In: Alte und Moderne Kunst, 20. Jg. (1975), Heft 138, S. 33 ff. — Alfred Gerstenbrand/Mirko Jelusich: Geschichten um das Wiener Künstlerhaus, Wien 1965, S. 99. — Rudolf Schmidt: 90 Jahre Künstlerhaus, Wien 1951. — Wilhelm Dessauer: Der Maler John Quincy Adams. In: Österreichische Kunst, 4. Jg. (1933), Heft 7, S. 10 ff. — Joseph Marshall Flint in: The American Magazine of Art, Jan. 1931, S. 25 ff. — Wilhelm Dessauer: Der Maler der Wiener Dame. In: Die Bühne, Nr. 134 (2. Juni 1927), S. 16 f. — Hans Böhm: Der Maler der guten Gesellschaft. In: Die Bühne, 2. Jg., Heft 15 (Februar 1925). — Arthur Roeßler: John Quincy Adams. In: Westermanns Monatshefte, Band 115/I, Heft 685 (September 1913), S. 92 ff.

Kleinere Artikel bzw. Bildwiedergaben:

Augusta, Fall 1969, p. 7 (Clemens Baillou). — Neue illu-

strierte Wochenschau (Wien) vom 10. Jänner 1960, S. 19. — Velhagen & Klasing's Monatshefte (Berlin) 50/II, 1936. — Zeitschrift für Kunstgeschichte (München) 2, 1933, S. 146. — Revue de l'art anc. et mod. 63, 1933. — Die Bühne (Wien), April 1933. — Neue Freie Presse vom 6. April 1933 (Wilhelm Dessauer); 16. März 1933 (Wilhelm Dessauer); 1. Jänner 1932 (Simon Lehr); 27. März 1907. — Neues Wiener Journal vom 17. März 1933; 16. März 1933 (Alexander D. Goltz); 30. Oktober 1931 (Alexander D. Goltz). — Die Stunde vom 17. März 1933 (Siegfried Geyer). — Die Kunst (München), Nr. 67 (1932/3); Nr. 29 (1913/14); Nr. 25 (1911/12). — The Art News 31, 1932/3, Nr. 29, p. 8. — Wiener Salonblatt vom 27. April 1930; 22. Dezember 1929. — Sport im Bild, 35. Jg., Nr. 2 (Berlin 1929). — Der getreue Eckart 5, S. 379 (Wien 1927). — Moderne Welt, 8. Jg., Heft 6 (Wien 1926). — Der Weltspiegel (Berlin) vom 18. Juni 1916. — Kunst für alle (München) Nr. 31 (1915/16); Nr. 26 (1911). — Illustrierte Zeitung Nr. 3768 (Leipzig 1914); Nr. 3536, S. 624/5 (Leipzig 1911). — Österreichs Illustrierte Zeitung/Kunst-Revue, Heft 20 (Februar 1911); Heft 12 (Dezember 1908). — Monatsblatt des Altertums-Vereins zu Wien, IX. Bd., 26. Jg., Nr. 7/8 (1909), S. 106. — Boll. d'arte 1, 1907. fasc. 10, S. 20 f. — Illustriertes Wiener Extrablatt vom 15. April 1906. — Über Land und Meer, 46 Jg. (1903/04), Nr. 41.

Ausstellungskataloge (nach 1945):

„Das Wiener Künstlerhaus stellte sich vor“, Neue Galerie Aachen 1985, S. 11. — „Kunst in Österreich 1918—1938“, Halbturm 1984, S. 65, Farbtafel 5. — „Uniform und Mode am Kaiserhof“, Halbturm 1983, S. 224, Abb. 61. — „Anatols Jahre“, Hermesvilla Wien 1981, Kat.-Nr. 78. — „Bilder aus dem Ersten Weltkrieg“, Heeresgeschichtliches Museum Wien 1961. — „Das Wiener Künstlerhaus 1868—1948“, Wien 1948, Kat.-Nr. 1 ff.