

Oberösterreichische Heimatblätter

Herausgegeben vom Institut für Landeskunde am o.ö. Landesmuseum in Linz
durch Dr. Franz Pfeffer

Jahrgang 5 / Heft 3/4

Juli-Dezember 1951

Inhalt

	Seite
Franz Pfeffer: Kunst in Oesterreich 1851—1951. Zum hundertjährigen Bestand des oberösterreichischen Kunstvereines	193
Justus Schmidt: Große Meister im Kunstverein	195
Erika Doberer: Ein Dom des neunzehnten Jahrhunderts	200
Hans Sedlmayr: Der Tod des Lichtes. Eine Bemerkung zu Adalbert Stifters „Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842“	222
Wilhelm Jenny: Bilder von Johann Baptist Reiter im o.ö. Landesmuseum .	229
Franz Ottmann: Ferdinand Georg Waldmüller (1793—1865)	243
Hans Oberleitner: Der Linzer Aquarellmaler Alois Grell (1841—1902)	253
Marie-José Liechtenstein: Gustav Klimt und seine oberösterreichischen Salzkammergutlandschaften	297
Hans Riehl: Die steiermärkische Malerei 1850—1950	318
Verzeichnis der Abbildungen	327

Jährlich 4 Hefte

Zuschriften für die Schriftleitung (Beiträge, Besprechungsstücke) an Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14

Zuschriften für die Verwaltung (Bezug) an die Buchdruckerei des Amtes der o.ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7

Verleger und Eigentümer: Verlag des Amtes der o.ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7

Herausgeber und Schriftleiter: Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14

Druck der Farbtafeln: Oesterreichische Staatsdruckerei in Wien

Druck: Buchdruckerei des Amtes der o.ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstr. 7

Bilder von Johann Baptist Reiter im o.ö. Landesmuseum

Von Wilhelm J e n n y

Johann Baptist Reiter, der 1813 in Urfahr Geborene, gilt uns heute als die stärkste malerische Begabung, die Oberösterreich im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Er überragt bei weitem den schwächlichen Nazarener Sutter, den illustrativ-tüchtigen Greil, den begabten Spitzweg-Nachfahren Kronberger, den grillenhaften Hans Hueber, der sein bedeutendes Talent buchstäblich in Bildchen von Spielkartengröße verzettelte. Aber auch gemessen an den großen Namen der Wiener Schule, an Amerling, Waldmüller, Danhauser, Eibl, Rahl erscheint uns Reiter als eine starke Künstlerpersönlichkeit, die sich mit ihren besten Werken wohl neben ihnen zu behaupten vermag. Und es liegt nur an der außerordentlichen Ungleichmäßigkeit seines Gesamtwerkes, wenn ihm die Kunstgeschichte einen Platz im allerengsten Kreise dieser Meister versagt.

Als Reiter 1890 im Alter von 77 Jahren in Wien starb, war er so gut wie vergessen. Er hatte seinen Ruhm als gefeierter Bildnismaler des Vormärz um Jahrzehnte überlebt. Erst das 20. Jahrhundert hat Reiter wiederum entdeckt, so wie es — einem geheimen Gesetz der Generationenfolge gehorchend — die ganze halbversunkene Welt des Biedermeier, auch Stifter und Waldmüller, von neuem entdeckte.

Es ist das besondere Verdienst von Hermann Ubell, des langjährigen Direktors des o.ö. Landesmuseums, daß er als einer der Ersten die künstlerische Bedeutung Reiters erkannte und mit dem Sammeln seiner Bilder begann. So konnte Ubell schon 1914 zwei Hauptwerke des Künstlers, das Selbstbildnis von 1842 (s. Farbtafel) und die „Emanzipierte“ für das Landesmuseum erwerben. Damit war der Grundstock zu einer Sammlung gelegt, die heute bis auf 17 gesicherte Arbeiten angewachsen ist. Es dürfte dies der größte Bestand von Bildern Reiters sein, der gegenwärtig in einer öffentlichen Sammlung Oesterreichs aufbewahrt wird ¹⁾. An sich freilich stellt auch diese Ziffer nur einen sehr kleinen Ausschnitt aus dem Gesamtwerk des Künstlers dar, das bei vorsichtigster Schätzung auf 3 — 400 Bilder veranschlagt werden muß ²⁾. Doch erhält der Bilderbestand des Landesmuseums seine besondere Bedeutung dadurch, daß er nicht nur einige der vorzüglichsten Arbeiten Reiters umfaßt — Arbeiten, die für seine künstlerische Einschätzung ausschlaggebend sind — sondern sich auch ziemlich gleichmäßig auf die verschiedenen Lebensabschnitte des Künstlers verteilt. So ist gerade die letzte Schaffensperiode Reiters, die Zeit nach 1865, die bislang in ihrer Bedeutung kaum richtig eingeschätzt wurde, im Landesmuseum durch einige hervorragende Arbeiten vertreten. Andererseits freilich läßt der vorliegende Bilderbestand auch mit aller

Deutlichkeit in Erscheinung treten, was schon den Zeitgenossen als das eigentlich Problematische an Reiters Schaffen erschien: die außerordentliche, ja erschreckende Ungleichmäßigkeit seines künstlerischen Niveaus. Angefangen von Werken, die in jeder repräsentativen Galerie mitteleuropäischer Kunst des 19. Jahrhunderts zu bestehen vermöchten, sind buchstäblich alle Rangstufen und Abschattierungen bis zu ausgesprochen unkünstlerischen Arbeiten vertreten. Hier liegt in der Tat ein Problem vor, an dem keine ernsthafte Würdigung Reiters vorbeisehen kann ³⁾.

Reiters gesamte Schaffenszeit umspannt fast genau ein halbes Jahrhundert. Ihr Beginn kann von der ersten selbständigen Ausstellung gerechnet werden, die der jugendliche Künstler 1835 zusammen mit seinem Freunde Leopold Zinnögger in Linz veranstaltete ⁴⁾; die letzten datierten Bilder liegen um 1885 ⁵⁾. Während dieses langen Zeitraumes hat Reiter keineswegs konservativ an der einmal erlernten oder angenommenen Malweise festgehalten, sondern seine Technik — etwas weiter gefaßt: seinen Malstil — wiederholt den Wandlungen des Zeitgeschmackes angepaßt. Seine um 1880 gemalten Bilder sind in Ansehung dessen, wie damals in Wien oder München (nicht in Paris) gemalt wurde, ebenso „modern“, als es um 1840 seine Frühwerke waren. Das Schaffen Reiters läßt sich daher nach den Veränderungen seines Malstiles zwanglos in mehrere Entwicklungsabschnitte gliedern. Die Bilder der 40er Jahre sind noch durchaus in der typischen Manier des Wiener Biedermeierporträts mit dünnflüssigem Farbauftrag unter reichlicher Verwendung von Lasuren gemalt. Der Pinselstrich ist fast unsichtbar, die Behandlung des Gegenständlichen nahsichtig-detaillierend. Von der Mitte der 50er Jahre ab beginnen die Lasuren zurückzutreten, der Farbauftrag wird etwas trockener (aber niemals dick), der Pinselstrich breiter, die Behandlung der Einzelheiten summarischer. Von der Mitte der 60er Jahre ab arbeitet Reiter im wesentlichen *prima* oder nur mit sparsamer Untermalung der Schattenpartien; der Farbauftrag ist ziemlich trocken, aber nach wie vor so dünn, daß die meisten seiner Bilder — gegen das Licht gehalten — transparent erscheinen. Die Pinselfraktur tritt namentlich in den erhellten Partien immer sichtbarer in Erscheinung und wird schließlich ganz im Sinne Lenbachs unmittelbar als formgestaltendes Element eingesetzt (Taf. 9). Der Abstand gegenüber der lasurmäßigen Glätte der Frühwerke ist denkbar groß.

Im Sinne dieser Wandlungen des Malstiles läßt sich das Schaffen Reiters in drei Perioden gliedern. Wir unterscheiden eine Frühzeit mit noch ganz biedermeierlicher Malweise, die bis in den Anfang der 50er Jahre reicht. Es folgt eine mittlere Schaffensperiode, die in maltechnischer Hinsicht durch eine sehr uneinheitliche Arbeitsweise gekennzeichnet wird und bis in die erste Hälfte der 60er Jahre dauert. Ab 1865 setzt dann die letzte Schaffensperiode ein, in der die Bilder Reiters alle wesentlichen Merkmale des vor-impressionistischen Malstiles aufweisen.

Die frühe Schaffensperiode Reiters ist im Bilderbestand des Landesmuseums durch fünf Arbeiten vertreten. An ihrer Spitze steht das ausgezeichnete Selbstbildnis von 1842 (Bilder-Verz. Nr. 2; Farbtafel), das für sich allein genügte, um seinem Schöpfer einen ehrenvollen Platz in der Wiener Bildnismalerei des Vormärz zu sichern. In einer Zeit entstanden, in der der Glücksstern Reiters in raschem Steigen war, ist es in jedem Zoll ein echtes Künstlerporträt, aus dem eine jugendlich-naive Freude an der eigenen Persönlichkeit, an Künstlertum, Glück und Erfolg spricht. Dieser junge, blond-bärtige Mann, der das Haupt wie in Erwartung eines Einfalls leicht in die Linke stützt und den Blick nachdenklich auf den Beschauer heftet, läßt uns nicht einen Augenblick darüber im Zweifel, daß er ein Künstler ist. Es bedürfte kaum des Bleistiftes und des halbgeöffneten Skizzenbuches in der Rechten, um den Maler zu erkennen; wir können ihn aus der ganzen Art erraten, wie dieser junge Herr sich gibt und trägt: aus der ungewöhnlichen, aber ausdrucksvollen Geste der linken Hand; aus dem geöffneten Kragen des weißen Hemdes; nicht zuletzt aber aus dem knallroten Seidenshawl, der mit so wohlstudierter Saloppheit zu einem lockeren Knoten geschlungen ist. Als Malwerk betrachtet, ist das Bildnis vortrefflich. Mit jugendlicher Kühnheit werden die Lokalfarben bis zu größtmöglicher Intensität gesteigert — das Rot des Shawls, das Grün des Kissens auf dem Tischchen, das crèmeartige Weiß des Hemdes, das tiefe Schwarz der Weste — und doch gelingt es Reiter, diesen aparten und heftigen Vierfarbenklang so in die goldtonige Gesamtharmonie des Bildes einzubauen, daß dieses keineswegs bunt und kalt, sondern warm und volltönend wirkt. Auch die nähere Betrachtung offenbart noch eine Fülle malerischen Lebens in den Einzelheiten: das zarte Spiel der roten Reflexe auf der leicht verschatteten linken Wange des Künstlers; die fein differenzierte Farbigkeit, die in den Falten des weißen Hemdes nistet; das regenbogenartige Farbenspiel auf dem aufgeschlagenen weißen Blatt des Skizzenbuches u. a. m. Sucht man nach Anregungen, die der besonderen Farbskala dieses Bildes zugrunde liegen könnten, so wird man sie kaum bei Waldmüller oder Amerling finden, auch nicht bei Reiters Akademielehrer Rahl; eher schon bei Johann Peter Krafft, der ähnlich spannungsstarke Zusammenklänge in seinen Bildern in der Wiener Hofburg⁶⁾ gewagt hat.

Neben diesem hervorragenden Werk vermag sich das gleichzeitig entstandene Bildnis eines jungen Herrn (Nr. 1) nur sehr schwer zu behaupten, obwohl es sehr flott gemalt ist und durch das zweierlei Schwarz des Tuchrockes und der Atlaskrawatte einen höchst raffinierten Farbakzent erhält. Noch gleichgültiger ist das kleine Damenporträt Nr. 3 aus dem Jahre 1845, das durch den rosa Puder-Ton der Hautpartien verrät, wie gerne Reiter mitunter dem Geschmack seiner Auftraggeber entgegenkam.

Von den beiden Genrebildern dieser Periode ist das kleine „Abendgebet“ (Nr. 13) eine gute malerische Leistung. Seine koloristischen Vorzüge

werden noch nicht durch jene aufdringliche Süßlichkeit entwertet, die viele spätere Sittenbilder Reiters so ungenießbar macht. Die „Emanzipierte“ (Nr. 14) hingegen ist nicht als wirkliches Sittenbild, sondern nur als ein genrehaft verkleidetes Porträt zu verstehen. Wir kennen den Namen der jungen Dame zwar nicht, die hier, mit Frackhemd und polnischer Pelzjacke angetan, den Rauch ihrer Zigarre in die Luft bläst; aber die Vermutung ist erlaubt, daß es sich um eine Schauspielerin handeln könnte, die Reiter in einer ihrer Glanzrollen porträtiert hat. Daß das Bild als Porträt gemeint ist, scheint uns auch aus einer bestimmten Einzelheit hervorzugehen. Die aus der Zigarre aufsteigenden Rauchkringel bilden nämlich unverkennbare Buchstaben; ein kursives lateinisches A sowie ein B oder R sind deutlich zu unterscheiden. Es ist wohl fraglos, daß Reiter mit diesem Künstlerscherz eine Anspielung auf den Namen der jungen Dame gegeben hat⁷⁾. In malerischer Hinsicht gehört das Bild zu den besten Arbeiten des Künstlers. Alle Lokalfarben — im Ganzen viel gedämpftere Farben als auf dem Selbstbildnis von 1842 — sind in einen warm flutenden Goldton eingebunden, der vom Rand gegen die Bildmitte zu an Intensität gewinnt und in der goldgelben Atlasschleife des Frackhemdes seinen höchsten Farbwert erreicht. Bewunderswert ist die Meisterschaft in der Charakterisierung des Stofflichen. Der weiche, kurzhaarige Pelzbesatz der Jacke, das Sämischleder der Handschuhe, der glänzende Atlas der Kragenschleife — das alles hätte auch Waldmüller kaum besser gemalt.

Die mittlere Schaffensperiode Reiters, die wir vom Anfang der 50er Jahre bis gegen 1865 rechnen, ist in der Sammlung gleichfalls durch mehrere Arbeiten vertreten. Ziemlich an ihren Beginn dürfte das lebensgroße Kinderbildnis auf grünem Hintergrund (Nr. 4) zu stellen sein, das noch ganz die Lasurtechnik der 40er Jahre zeigt. Das Bild ist sorgfältig durchgearbeitet, entbehrt aber des letzten malerischen Charmes und bleibt sohin nur gutes Handwerk. Eigentümlich hart und kühl wirkt die Farbgebung, die auf dem Dreiklang Grün-Weiß-Rot aufbaut. Noch sehr viel schwächer ist das Genrebild „Kind mit Katze“ (Nr. 15), das die Jahreszahl 1856 trägt. Es sollte eigentlich „Katze mit Kind“ heißen, denn das Tier ist viel energischer durchgeführt, mit viel größerem Wirklichkeitsgehalt ausgestattet, als das Kind. So bricht das Bild künstlerisch vollkommen auseinander. Einige reizvolle Farbeffekte vermögen diesen Kardinalfehler nicht wettzumachen. In die 50er Jahre möchten wir auch das kleine Kinderbildnis Nr. 7 (Taf. 8) verweisen, das die Nichte des Künstlers, Maria Reiter⁸⁾ im Alter von 6 oder 7 Jahren darstellt. Das Bild fällt stilistisch einigermassen aus der Reihe der übrigen Arbeiten heraus. Fast nazarenisch streng in der Auffassung, ist es in einem aquarellhaft dünnflüssigen Farbauftrag gemalt, der an manche Arbeiten Anton Romakos⁹⁾ erinnert. Man könnte versucht sein, an der Hand Reiters zu zweifeln, doch ist das Bildchen durch die Herkunft aus Familienbesitz ausgezeichnet beglaubigt. Qualitativ darf das kleine Werk als eine hochwertige

Arbeit gelten. Ganz ohne Sentimentalität ist hier das knospenhaft-Halberschlossene, noch nicht voll-Irdische eines jungen Menschenwesens mit wunderbarer Zartheit erfaßt. In die zweite Hälfte der 50er Jahre müssen wir ferner das undatierte Selbstbildnis auf weinrotem Hintergrund (Nr. 8) einreihen, das den Künstler als einen Mann in der ersten Hälfte der Vierzig zeigt (Taf. 4). Ganz ohne Lasuren gemalt, sehr locker und weich im Vortrag, ist es eine der vorzüglichsten Arbeiten Reiters, die wiederum sein volles Können zeigt. In scharfem Gegensatz zum Selbstbildnis von 1842 wird nunmehr auf jede äußerliche Kenntlichmachung des Künstlertums verzichtet. Reiter malt sich in unauffällig bürgerlicher Kleidung mit dunklem Anzug und braunem Mantel, selbst die große schwarze Kragenschleife ist kein Zeichen künstlerischer Extravaganz, sondern durch die Herrenmode der Zeit vorgeschrieben. Und doch spüren wir auf den ersten Blick: dieser Mann ist ein Künstler. Durch das Individuell-Porträthafte der äußeren Erscheinung hindurch werden typische Züge des Malerantlitzes sichtbar, wie sie uns aus den Selbstbildnissen von Dürer und Rubens oder vom jungen Rembrandt vertraut sind. Und auch die ganze Art, wie dieses Porträt sich gibt, spricht eine deutliche Sprache. So malt man keinen Bankdirektor oder Großhändler: umflutet von altmeisterlichem Helldunkel, umgeben vom festlich-fürstlichem Weinrot des Hintergrundes, das die Erinnerung an die großen Venezianer, an Tizian, Veronese, Tintoretto, aufsteigen läßt. Es ist unverkennbar, daß Reiter mit diesem Werk die Sphäre des sachlich-bürgerlichen Biedermeier-Porträts bereits verlassen hat. Der Renaissancismus der Jahrhundertmitte kündigt sich an; man fühlt sich an das Selbstporträt Victor Müllers in Frankfurt¹⁰⁾ erinnert; man spürt die zeitliche Nähe der frühen Selbstbildnisse Feuerbachs. Die malerische Ausführung des Porträts ist vortrefflich. Im Gegensatz zu den starken Farbspannungen des Selbstbildnisses von 1842 ist nunmehr alles auf eine Harmonie nahe verwandter Töne aufgebaut. In der oberen Bildhälfte steht das kräftige Braun des Antlitzes gegen das dunkelleuchtende Weinrot des Hintergrundes; in der unteren Bildhälfte kehrt der gleiche Farbakkord — nur gedämpfter — in dem dunklen Braunviolett des umgehängten Mantels und seiner rostroten Passe wieder. Rot sind auch die Schatten am Ansatz der Nasenflügel, in den Augenwinkeln und am Ohr; dunkel-weinrot die Reflexe in der Hornhaut der Augen, deren Iris nun merkwürdigerweise grünbraun geworden ist¹¹⁾.

An das Selbstbildnis sind zeitlich die Bildnisse der Eltern (Nr. 5 und 6) anzuschließen, die wir beide in das Jahr 1859 verweisen. Für das Bildnis des Vaters ist diese Datierung durch Auffindung der Originalsignatur mit der Jahreszahl 59 gesichert, für das Bildnis der Mutter erscheint sie uns aus stilistischen Gründen wahrscheinlich, zumal die Bilder auch in den Maßen übereinstimmen und beide aus dem Besitz eines Bruders von Reiter stammen. Trotz ihrer faszinierenden Ausdruckskraft sind die Bildnisse nicht nach dem Leben gemalt. Sie zeigen die Eltern so, wie sie Ende der 20er Jahre aussahen,

als Reiter noch Lehrling in der väterlichen Tischlerwerkstatt war: den Vater (geb. 1778) als einen Mann von höchstens Fünfzig, die Mutter (geb. 1786) als eine Frau, die die Vierzig noch kaum überschritten haben kann. Wahrscheinlich hat Reiter, dessen malerische Begabung ja sehr früh hervorbrach¹²⁾, bei der Ausarbeitung der Bilder Zeichnungen benützen können, die er in seiner Jugend von den Eltern anfertigte.

Das Bildnis des Vaters hat durch eine unsachgemäße Restaurierung, der fast alle Lasuren der Gesichtspartie zum Opfer fielen, arg gelitten und stellt in seinem heutigen Zustand kaum mehr als eine traurige Ruine dar. Die fast bloßliegende Untermalung läßt alle Formen des Antlitzes mit einer klotzigen Härte hervortreten, die vom Künstler keineswegs beabsichtigt war. Gleichwohl bleibt die Wirkung, die von diesem eckigen Bauernkopf mit dem hageren, grüblerisch versonnenen Antlitz ausgeht, eine schlechthin zwingende. Entscheidend spricht bei der Charakterschilderung die Hand mit — eine sehr breite und schwere Arbeitshand, der man den täglichen Umgang mit dem Zimmermannsbeil ansieht. Die Art, wie diese Hand auf der Brust ruht und ein wenig ungenau in den Umschlag des schwarzen Tuchrockes geschoben wird, gibt dem Bildnis eine eigentümliche Atmosphäre von innerer Gehaltenheit und Gelassenheit — eine Stimmung, die fast als religiös empfunden werden kann. Vielleicht noch stärker in seinen seelisch-persönlichen Aussagen ist das Bildnis der Mutter (Taf. 5), das bis auf die Uebermalung des Hintergrundes als unverseht gelten darf. Sie scheint in der Ehe der Eltern der geistigere, jedenfalls der bewußtere und willensstärkere Teil gewesen zu sein. Es spricht viel gelebtes, getragenes und gewußtes Schicksal aus diesem fest geschlossenen Mund, dessen Lippen nicht immer so schmal waren; aus den Wangen, die trotz ihrer Faltenlosigkeit schon abgezehrt wirken; es spricht vor allem aus den leidend eingesunkenen Augen — sehr hellen Augen — deren Blick mit einer fast bestürzenden Kraft des Ausdruckes auf den Beschauer geheftet ist. Mit großer Liebe und minutiöser Sorgfalt hat der Künstler in diesem Bild auch die Alt-Linzer Goldhaubentracht der Mutter behandelt: das braun-violett changierende Seidenkleid mit dem weißen Spitzenkragen, das geblünte seidene Halstuch, die funkelnden Goldpailletten der Haube. Aber die Wiedergabe des Stofflichen hat nicht mehr ganz den Schmelz, die Unmittelbarkeit und Frische, wie auf den Bildern der 40er Jahre.

Am Uebergang zur letzten Schaffensperiode steht das Genrebildchen „Der kleine Großpapa“ (Nr. 16), das die Jahreszahl 1865 trägt. Das Bild gehört zu jenen Arbeiten, die Reiter als ausgesprochene Verkaufsware gemalt hat. Vermutlich war es für zahlungskräftige Engländer bestimmt, denn es bliebe sonst unerfindlich, warum der Künstler dem Knaben gerade die „Times“ in die Hand gedrückt hat. Dabei ist das Bildchen keineswegs das schlechteste seiner Art. Es ist mit relativ breitem Pinsel ganz in prima-Technik gemalt; eine einheitliche Farb Stimmung wird durchgehalten, wenn auch das

Kolorit im ganzen etwas stumpf bleibt und in den Schatten sich schon ein undurchsichtiges Bleigrau einzunisten beginnt, das wir bislang bei Reiter nicht kannten. Am meisten jedoch wird das Bild durch seinen gestellten, erkünstelten Humor entwertet. Wir glauben dem Bürschchen einfach nicht, daß es sich ganz aus freien Stücken mit der Hausmütze, der Tabakspfeife und dem Zeitungsblatt des Großvaters ausstaffiert hat. Einen noch tieferen Abstieg ins ausgesprochen Unkünstlerische stellt der „Knabe mit Buch“ (Nr. 17) dar, der gegen 1870 entstanden sein mag. An diesem Bild erweckt alles gleichermaßen Unbehagen: das süß-fade Lächeln des Jungen, der mit altkluger Gebärde den Zeigefinger erhebt; die langweilig-unpersönliche Art des malerischen Vortrages; das Kolorit, das aus allen Restbeständen von Reiters Palette zu einem schmutzigen Grau-Braun zusammengerührt erscheint. Selbst der einzige Farbakzent des Bildes — der grün-weiß geringelte Strumpf des Knaben — ist mit ausgesprochener Unlust gemalt. Wir wollen uns jedoch hüten, diese schmutzige Palette dem Künstler als persönliche Erfindung anzulasten. Die „Asphaltfarbe“ liegt um 1870 allenthalben in der Luft; wir begegnen ihr auf Schritt und Tritt, wenn wir nicht die Spitzenleistungen, sondern die Durchschnittsproduktion jener Zeit durchmustern. Sie gehört gleichsam zur künstlerischen Hausmannskost der Bourgeoisie der Gründerjahre. Und sie hat wenige Jahre später in den Historienbildern Anton v. Werners auch offizielle Triumphe gefeiert. Reiter mag sich also in seiner Farbwahl nur dem Geschmack einer ganz bestimmten Käuferschicht angepaßt haben. Dies entschuldigt ihn künstlerisch nicht, aber es erklärt manches.

In das Jahr 1873 ist das dritte und letzte Selbstbildnis der Sammlung, jenes vor grünem Hintergrund, datiert (Nr. 10, Taf. 6). Was an diesem Bildnis höchst eigenartig berührt, ist die starke innere Distanz, mit der der Künstler nunmehr sich selbst gegenübersteht. In diesem Bild ist keine Spur mehr von jener jugendlich naiven Freude an der eigenen Persönlichkeit, am eigenen Künstlertum, wie sie der 29jährige in sein erstes¹³⁾ Selbstbildnis hineingemalt hat. Und auch jene festlich-hochgestimmte Atmosphäre, jener Anhauch des Altmeisterlichen, der das Selbstporträt des Vierzigjährigen umschwebte, der Erinnerungen an Dürer und Rembrandt, an Tizian und Veronese aufklingen ließ — auch er ist zerstoßen und verweht. Der Sechzigjährige malt sich mit einer erschreckenden Sachlichkeit und Unbeteiligtheit — er malt sich wie einen Fremden. Er malt einen gutgelaunten älteren Herrn mit gesund-braunem Antlitz, mit braunen Augen¹⁴⁾, grauem Bart und Haar, der dem Beschauer wie in Erwartung eines Witzwortes sein Antlitz zudreht. An diesem Herrn ist alles sehr bürgerlich — angefangen vom grauen Rock mit dem schmalen Samtkragen und der hochgeschlossenen Weste bis zum gestärkten Umlegekragen des Hemdes und der kleinen schwarzen Schleife. Selbst das Haar hat sich der Schere fügen müssen und ist kurz geworden. Auch das Grün des Hintergrundes ist keine symbolische Farbe mehr, sondern wohl nur

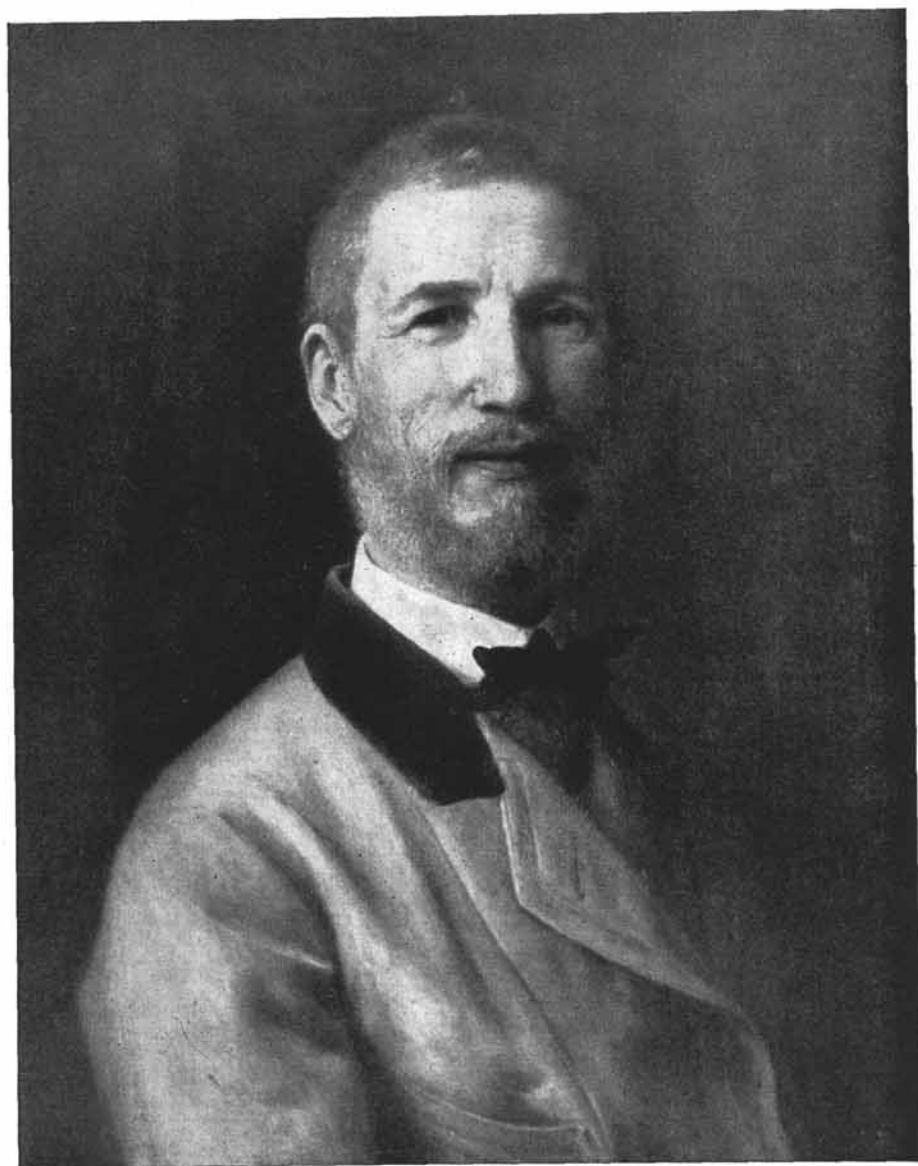
die grüne Tapete eines bürgerlichen Zimmers. Somit bleibt es ganz dem Beschauer überlassen, wofür er diesen älteren Herrn nehmen, wohin er ihn einordnen will. Und nur wer den Malerblick kennt — dieses feste Zupacken und nicht-mehr-Loslassen der Augen — wird auch jetzt noch das Richtige erraten. So spiegeln die drei Selbstbildnisse der Sammlung nicht nur die äußeren Veränderungen im Antlitz des Künstlers wider; sie sind in dem Wandel ihrer geistigen Haltung, in ihrer verschiedenartigen Stellungnahme zur eigenen Persönlichkeit, ein Stück intimster Biographie. Und gerade dies bezeugt vielleicht am eindeutigsten ihren künstlerischen Rang.

An das Selbstbildnis von 1873 ist zeitlich die „Apfelschälerin“ (Nr. 9, Taf. 7) anzuschließen. Das im vorigen Jahr neu erworbene Werk ist keineswegs, wie es der Name erwarten läßt, ein Genrebild, sondern ein Doppelporträt, das die zweite Gattin des Künstlers mit seinem Sohn Moritz in häuslicher Umgebung zeigt. Das Bild gehört zu den besten Arbeiten, die bislang aus der späten Schaffensperiode Reiters bekannt geworden sind. Locker und flüssig im Vortrag, basiert es koloristisch vor allem auf dem kräftigen Zweiklang, der von den dunkelroten Äpfeln und dem hell-meergrünen Kleid der Frau gebildet wird. Zu ihm gesellt sich als ein zweiter, schwächerer und untermalender Akkord das zarte Pastellblau der Tischdecke und das dunkle Braun vom Anzug des Knaben. Die Andeutung des Milieus — außer dem Tisch im Vordergrund ist im Hintergrund noch ein Bord mit blitzendem Küchengerät sichtbar — gibt dem Doppelbildnis einen reizvoll-intimen Charakter.

In den Ausgang der 70er Jahre möchten wir das kleine Bildnis einer jungen Dame mit roter Korallenkette (Nr. 11) verweisen — eine lebenswürdige Arbeit, die eine viel stärkere innere Beteiligung des Künstlers verrät, als etwa das kleinformatige Damenbildnis Nr. 3 aus den 40er Jahren. Das Bild ist zügig und energisch gemalt, dabei doch wiederum so dünn im Auftrag, daß stellenweise der Malgrund mit der Vorzeichnung durchschimmert (oder auch bewußt stehen gelassen wird). Es darf als ein sehr kennzeichnendes Beispiel für den Spätstil Reiters gelten, der anscheinend viel mehr nach München (Lenbach und Fr. A. v. Kaulbach) als nach Wien orientiert war. Aus dem Jahre 1878 schließlich stammt das letzte datierte Werk der Sammlung, das Porträt des Geologen Amí Boué (1794 — 1881) (Nr. 12; Taf. 9). Der charaktervolle Greisenkopf des 84jährigen Forschers ist in einer tonigen Helldunkelmanier gegeben, die an Lenbach erinnert; eine gewisse Verwandtschaft mit dem Stil Lenbachs hat auch die Pinselfraktur, die die Formen des Antlitzes aus kurzen, drängenden, quellenden und quirlenden Strichen aufbaut. Als Bildnis ist die Arbeit vortrefflich. Mit wunderbarer physiognomischer Einfühlungsgabe hat der Künstler die Formen dieses vom Geist geprägten Antlitzes nachmodelliert: die mächtige Stirn — ebensowohl breit wie hoch — die leicht gekrümmte Nase mit den hoch angesetzten, beweglichen Flügeln, die scharfe Linie des Mundes, das breite Kinn, das der Wucht der Stirn energisch Wider-











8

Johann Baptist Reiter. Bildnis der Nichte des Künstlers,
um 1855. O. Oe. Landesmuseum



9

Johann Baptist Reiter. Bildnis des Geologen Amé Boué, 1878.
O. Oe. Landesmuseum

part hält. Sein faszinierendes Leben aber empfängt das Bildnis durch einen eigentümlichen Kontrasteffekt: durch die ungemein bewegliche Art, mit der das Spiel der Falten und Fältchen auf den Wangen — besonders der linken — malerisch behandelt ist; und dann wiederum durch das überaus Gesammelte des Blickes, der wie aus tiefem Nachdenken emportauchend, langsam über den Beschauer hinwegzugleiten scheint. Ruhe, Weisheit und Kontemplation des höchsten Alters sind von der Kunst des 19. Jahrhundert selten so eindringlich und überzeugend gestaltet worden, wie in diesem hervorragenden Werk.

Bilderverzeichnis

I. Bildnisse

1. Bildnis eines jungen Herrn in schwarzem Rock und hochgeschlossener schwarzer Halsbinde vor braunrotem Hintergrund. Bruststück, Oel auf Leinwand, 45 × 38 cm, rentoiliiert. Auf dem rechten Bildrand Ritzsignatur „Joh. Reiter 842.“ Früher in der Oesterreichischen Staatsgalerie.
2. Selbstbildnis von 1842. Halbfigur, Oel auf Leinwand, 72 × 55 cm. Rechts unten signiert „Joh. Reiter 842.“ 1914 im Kunsthandel erworben. (Farbtafel.) Der Künstler, ein junger Mann mit hellblauen Augen, dunkelblondem Haar und ebensolchem Bart sitzt neben einem Tischchen, auf dem ein grünes Kissen liegt und stützt das Haupt in die linke Hand. Die Rechte hängt über die Stuhllehne; sie hält den Bleistift und das halbaufgeschlagene Skizzenbuch, in dem die Zeichnung eines Mädchens zu erkennen ist. Weißes, am Halse offenes Hemd, schwarze Weste mit weißen Streifen, um den Hals ein locker geknoteter roter Seidenschawl, dessen eines Ende auf dem Tischchen liegt.
H. Ubell, Kunst und Kunsthandwerk XVIII, 1915, S. 320.
3. Bildnis einer jungen Dame (wahrscheinlich Frau Franziska de Ceragethi). Bruststück, Oel auf Leinwand, 28 × 21.5 cm. Am rechten Bildrand Ritzsignatur „Joh. Reiter 845.“ Erworben 1930 aus Welser Privatbesitz. Die Dargestellte trägt im dunklen, glatt gescheitelten Haar eine Rose. Gelbes, schulterfreies Seidenkleid, darüber ein gemustertes braunes Seidentuch. Goldene Ohringe, auf der Brust, an schwarzem Seidenfaden, ein Goldgehänge mit Perlen.
Jahrb. d. o. ö. Musealvereines 84, 1932, S. 24 (H. Ubell).
4. Kinderbildnis. Ganfigur, Oel auf Leinwand, 111.5 × 83.5 cm. Unterhalb des Stuhles bezeichnet „J. B. Reiter.“ 1945 im Linzer Kunsthandel erworben. Ein etwa vierjähriges Mädchen mit kurzem, dunkelblondem Kraushaar und blauen Augen steht neben einem grün gepolsterten Stuhl, auf den es sich mit dem linken Arm stützt. Weißes Leinenkleidchen mit aufgenähtem rotem Bandbesatz, weißes Spitzenhöschen, schwarze Stiefelchen mit grauem Einsatz. Auf dem gemusterten Teppich ein großer Gummiball, hinter dem Stuhl ein grüner Vorhang. Olivgrüner Hintergrund.
5. Bildnis des Vaters des Künstlers (Josef Reiter, geb 1778). Bruststück, Oel auf Leinwand, 53.5 × 42.5 cm, rentoiliiert. 1932 von Frau Berta Mackensen, geb. Reiter, einer Großnichte des Künstlers, dem Museum geschenkt. — Der Dargestellte, ein Mann von höchstens 50 Jahren, mit hagerem Gesicht, braunen Augen und braunem Haar trägt einen hochgeschlossenen schwarzen Rock mit rotem, gemustertem Halstuch. Die rechte Hand ruht in Brusthöhe

in dem Umschlag des Rockes. — Das Bild hat durch eine unsachgemäße Restaurierung, die nach Angabe der Vorbesitzerin um 1900 durchgeführt wurde, stark gelitten. Die Lasuren der Gesichtspartie sind größtenteils entfernt, der Hintergrund ist übermalt. Weitere Uebermalungen im Gesicht und an den Ohren. Die gegenwärtige Signatur „Joh. Reiter pinx.“ über der linken Schulter des Dargestellten ist eine Kopie des Restaurators. Unter ihr sind einzelne Buchstaben der ursprünglichen Signatur sowie die Jahreszahl 59 noch zu erkennen.

Jahrb. d. o. ö. Musealvereines 86, 1935, S. 32 (H. Ubell).

6. Bildnis der Mutter des Künstlers (Theresia Reiter, geborene Fürhauser, geb. 1786). Bruststück, Oel auf Leinwand, 53·5 × 41·5 cm, rentoiliiert. Herkunft wie bei Nr. 5. — Die Dargestellte, eine Frau von höchstens 40 Jahren mit dunklem, glatt gescheiteltm Haar, blassem Gesicht und tief liegenden, sehr hellen Augen trägt Linzer Goldhaubentracht: braun-violett changierendes Seidenkleid mit weiten Ärmeln und weißem Spitzenkragen, über diesem ein geknotetes Halstuch aus geblümter Seide. Braunroter Hintergrund. — Das Bild ist von der gleichen Hand wie Nr. 5 überarbeitet, jedoch wesentlich besser erhalten. Der Hintergrund ist auch hier übermalt, die Signatur „J. Reiter“ über der linken Schulter der Dargestellten wiederum eine Kopie des Restaurators. (Die ursprüngliche Signatur soll sich nach Angabe der Vorbesitzerin auf der Rückseite des Bildes befunden haben.)

Jahrb. d. o. ö. Musealvereines 86, 1935, S. 32 (H. Ubell).

7. Kinderbildnis der Nichte des Künstlers (Maria Reiter) im Alter von etwa 6 Jahren. Oel auf Leinwand, 25 × 21 cm, Herkunft wie bei Nr. 5 und 6. — Das kleine Mädchen blickt den Beschauer ganz en face an; unterhalb des Halses ist noch ein Stück des grünblauen Kleidchens sichtbar.

Jahrb. d. o. ö. Musealvereines 86, 1935, S. 32 (H. Ubell).

8. Selbstbildnis vor weinrotem Hintergrund. Bruststück, Oel auf Leinwand, 47 × 39 cm. Am rechten Bildrand signiert „J. B. Reiter.“ 1931 vom Städtischen Museum Carolino Augusteum in Salzburg erworben. — Der Künstler, der in der ersten Hälfte der Vierziger stehen mag, wendet sein hell beleuchtetes Antlitz zu drei Viertel dem Beschauer zu. Haar und Bart sind etwas dunkler als auf dem Selbstbildnis von 1842, jedoch ohne jede Spur von Grau; die Augen spielen nunmehr deutlich ins Grün-Braune. Graues Hemd mit großem, schwarzen Schmetterlingsbinder, dunkelgrauer Rock, über der rechten Schulter der lose umgehängte dunkelbraune Mantel mit rostroten Passen und Knöpfen.

Jahrb. d. o. ö. Musealvereines 84, 1932, S. 29 (H. Ubell).

9. „Die Apfelschälerin.“ Doppelbildnis der zweiten Gattin des Künstlers, Anna Josefa Theresia Brajer (geb. 1836) und seines Sohnes Moritz (geb. 1862). Halbfigur, Oel auf Leinwand, 80 × 63 cm. Auf der Rückseite bezeichnet „Reiter“. 1950 im Wiener Kunsthandel erworben. — Die Frau, vor einem gedeckten Tisch sitzend, schält rote Äpfel, die sie aus einer auf ihren Knien stehenden Glasschüssel entnimmt. Sie wendet ihr Antlitz dem neben ihr sitzenden 12- bis 14jährigen Knaben zu, der sie fragend anblickt. Die Frau trägt ein blau-grünes Hauskleid mit dunkelgrünem Matrosenkragen, der Knabe einen braunen Anzug mit heller Halsschleife. Im Hintergrund das Bratrohr eines Kamines und ein Bord mit Küchengerätschaften.

Wiener Kunstversteigerungshaus S. Kende, Katalog der 173. Auktion Nr. 570 (mit Abbildung).

10. Selbstbildnis von 1873. Bruststück, Oel auf Leinwand, 63 × 50 cm. Auf der Rückseite bezeichnet: „J. B. Reiter malte sich im 60sten Jahre 873. Wienstraße No. 17“. Früher in der Oesterreichischen Staatsgalerie. — Der Künstler, vor einem dunkelgrünen Hintergrund stehend, wendet sein Antlitz voll dem Beschauer zu. Haar und Bart sind ergraut, die Farbe der Augen hat sich in ein dunkles Braun-Grün verwandelt. Weißer, gestärkter Umlegekragen mit kleinem schwarzen Schmetterlindsbinder, grauer Rock mit Samtkragen.
11. Mädchenbildnis. Bruststück, Oel auf Leinwand, 40 × 31·5 cm. Auf dem rechten Bildrand bezeichnet „J. Reiter.“ Erworben 1937 im Wiener Kunsthandel. — Die junge Dame trägt im zurückgekämmten Haar eine weiße Rose, um den Hals eine Kette roter Korallen und ebensolche Ohrringe. Schwarzes Ballkleid mit großem Ausschnitt und Verbrämung aus schwarzem Vogelflaum.
12. Bildnis des Geologen Amí (Amédée) Boué (1784 — 1881). Bruststück, Oel auf Leinwand, 68 × 50 cm. Am rechten Bildrand bezeichnet „J. B. Reiter 878“. Früher in der Oesterreichischen Staatsgalerie. — Der Kopf des 84jährigen Forschers ist in Helldunkel-Beleuchtung ganz en face gegeben. Dunkler Rock, schwarze Halsbinde mit weißem Umlegekragen.
W. Jenny, Oberösterreichische Heimatblätter, Jahrg. 4, 1950, S. 181 und Tafel.

II. Genrebilder

13. „Das Abendgebet“. Oel auf Leinwand, 40 × 34 cm, bezeichnet „J. Reiter“; im Kunsthandel erworben. Ein kleines Kind verrichtet, von der Mutter gehalten, im Familienkreise sein Abendgebet.
14. „Die Emanzipierte“. Halbfigur, Oel auf Leinwand, 80 × 63 cm. Links oben bezeichnet „J. B. Reiter“. 1914 im Grazer Kunsthandel erworben. — Eine junge schwarzhaarige Dame bläst den Rauch ihrer Zigarre in die Luft. Sie trägt ein Herrenhemd mit gelber Kragenschleife, ein kleines Hütchen und eine Pelzjacke polnischen Schnittes. Die weiß behandschuhte Rechte hält die Zigarre, die Linke ist in die Hüfte gestemmt. Brauner Hintergrund, gegen die Bildmitte aufgehellte.
H. Ubell, Kunst und Kunsthandwerk XVIII, 1915, S. 320 und Abb.; Jahrb. d. o.ö. Musealvereines, 1932, Tafel.
15. „Kind mit Katze“. Ganzfigur, Oel auf Leinwand, 79·5 × 64 cm. Rechts unten Ritzsignatur „J. B. Reiter 856“. 1913 im Kunsthandel erworben. — Ein nur mit dem Hemd bekleidetes Mädchen kauert auf dem Boden und hält in ihrem Schoß ein Tigerkätzchen, dem sie den Zipfel ihres Shawls zum Spiel anbietet.
16. „Der kleine Großpapa“. Oel auf Leinwand, 43 × 34 cm. Rechts unten bezeichnet „J. B. Reiter 865“. Im Linzer Kunsthandel erworben. — Ein kleiner Knabe, der die Hausmütze seines Großvaters aufgesetzt hat, kniet auf einem Stuhl und hält in der Linken die „Times“, in der Rechten eine lange Pfeife. Im Hintergrund ein Schrank, auf dem Boden Spielsachen.
17. „Sitzender Knabe mit Buch“. Ganzfigur, Oel auf Leinwand, 63·5 × 50 cm. Am linken Rand signiert „J. B. Reiter.“ Erworben 1937 im Wiener Kunsthandel. — Der Knabe, der mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Stuhl mit Rohrgeflecht sitzt, blickt von seinem Buch auf und erhebt den Zeigefinger der Rechten. Hellgraue Jacke mit rosa Passen, graue Hose auf dem Kopf ein schief sitzendes Hütchen.

III. Unsichere Arbeiten

18. Bildnis des Freistädter Bürgers Thury. Bruststück, Oel auf Leinwand, 48 × 38 cm. Unbezeichnet. 1947 im Linzer Kunsthandel erworben. — Verkleinerte und vereinfachte Wiederholung des in den Städtischen Sammlungen Linz befindlichen Bildnisses aus dem Jahre 1840 (Jahrb. d. Stadt Linz 1949, Taf. 18). Vielleicht nicht von der Hand Reiters.
19. Liegendes Kind mit Spielzeug. Oel auf Leinwand, 37 × 45 cm. Rechts unten datiert 858. Das im Bette liegende Kind ist mit einer roten Steppdecke zugedeckt und hält in der Linken ein Wägelchen mit Pferd. Brauner Hintergrund. — Wahrscheinlich nicht von Reiter.

Anmerkungen

¹⁾ Die Städtischen Sammlungen Linz verzeichneten in dem Katalog der Ausstellung „Meister der Heimat“ (1949) 12 Oelbilder von Reiter. Dazu kommen ferner die im gleichen Jahr erworbenen Bildnisse des Ehepaares Thury (Jahrb. d. Stadt Linz, 1949, Taf. 18).

²⁾ Reiter stellte im Durchschnitt in den 40er Jahren stets 10 — 12 Bilder aus. Auch wenn man annimmt, daß er später weniger produzierte, kommt man in Ansehung seiner 50jährigen Schaffenszeit stets auf einige hundert Gemälde. Die Ausstellung in der Galerie Neumann & Salzer in Wien 1937 brachte noch 76 Oelbilder zusammen. Vgl. O. Kastner, Johann Baptist Reiter, Jahrb. d. Stadt Linz, 1949, S. 126.

³⁾ Die vorliegende Arbeit, die ausschließlich auf den Bilderbestand des Landesmuseums beschränkt ist, kann dieses Problem nicht erörtern. Es sei daher nur andeutungsweise darauf hingewiesen, daß die außerordentliche Ungleichmäßigkeit von Reiters Gesamtwerk auf eine gewisse Zweispältigkeit seiner künstlerischen Grundanlage zurückgehen dürfte — ganz ähnlich, wie dies neuerdings Fritz Novotny im Falle von Anton Romako nachweisen konnte, dessen Werk die gleichen, krassen Qualitätsunterschiede zeigt (Katalog der Romako-Ausstellung in der Akademie der Bildenden Künste, Wien 1950, Einleitung). Während bei Romako impressionistische und expressionistische Tendenzen miteinander im Kampfe liegen und nur selten eine einheitliche Bildstruktur aufkommen lassen, ist bei Reiter neben einer realistischen Grundveranlagung ein ausgesprochen romantisch-expressiver Zug spürbar. Er zeigt sich sehr deutlich in den Bildnissen der Eltern (Nr. 5, 6), die im Grunde in der Wiener Porträtmalerei der Biedermeierzeit ganz vereinzelt dastehen und geradezu die Erinnerung an Runge („Spaziergang der Eltern“), Speckter und Oldach („Bildnis des Vaters“) heraufbeschwören; er zeigt sich vor allem auch in dem ganz „nazarinisch“ empfundenen Kinderbildnis der Nichte (Nr. 7). Doch war dieses romantische Element bei Reiter nur selten stark genug, um sich eine eigene Bildform zu schaffen. In die wesensfremde Form des realistischen Bildes übertragen, hat es fast immer destrulierend, auflösend, qualitätsmindernd gewirkt. Das Unmalerische vieler Bilder Reiters, die eigentümlich kalte, fast bunte Farbgebung ist wohl in erster Linie auf das Hereinspielen dieses romantisch-gefühlsmäßigen Elementes zurückzuführen. Ähnliches gilt von der Sentimentalität Reiters, die so viele seiner Kinderbildnisse entwertet.

⁴⁾ ebendort S. 117; vgl. auch den Aufsatz von Justus Schmidt im vorliegenden Band, S. 3.

⁵⁾ Kunstversteigerungshaus S. Kende, Wien, Katalog der 173. Auktion, 1950, Nr. 535.

⁸⁾ Bruno Grimschitz, Maler der Ostmark, Wien 1940, Taf. 26 — 28.

⁷⁾ Die Lesung A. R. ließe sich allenfalls auf den Namen von Reiters erster Frau Maria Anna (Nina) beziehen; diese Deutung ist aber unwahrscheinlich, da Nina zur Zeit der Entstehung des Bildes bereits eine Frau von fast 40 war, während man der „Emanzipierten“ gewiß nicht mehr als 25 Jahre zuerkennen darf.

⁸⁾ Ihre Lebensdaten, die eine genaue zeitliche Einordnung des Bildes ermöglichen würden, sind leider nicht bekannt. Ubell setzt das Bild um 1850 an (Jahrb. d. o. ö. Musealvereines 1935, S. 32).

⁹⁾ B. Grimschitz l. c. Taf. 80.

¹⁰⁾ Meier-Graefe, Geschichte der modernen Kunst, Bd. II, München 1915, S. 273.

¹¹⁾ Ich habe den Leiter der Biologischen Abteilung des o. ö. Landesmuseums, Herrn Dr. Aemilian Kloiber, um Auskunft gebeten, ob ein derartiger Farbwechsel der Iris möglich ist. Herr Kollege Kloiber hat mir daraufhin freundlicherweise das folgende Gutachten zur Verfügung gestellt, das ich hier ungekürzt wiedergebe:

„An Hand der beglaubigten Bilder der Eltern des Malers Johann Baptist Reiter ist die Frage zu beantworten, ob die drei vorliegenden Porträts des Künstlers selbst, obwohl sie nur zum Teil signiert sind, ein und derselben Person zuzuweisen sind.

Methodisch ergeben sich zwei Möglichkeiten. Einmal der Nachweis, daß Johann Baptist das Kind dieser seiner Eltern ist (Paternitäts- und Maternitäts-Ueberprüfung); zum anderen ist die Identität des Malers in allen drei Bildern zu untersuchen.

Das signierte Bild von 1842 wurde nun mit dem väterlichen und mütterlichen Bildnis verglichen. Es ergibt sich eindeutig, daß die überlieferten Eltern des Malers tatsächlich seine natürlichen Eltern sind.

Die zweite Beweisführung stützt sich auf folgende Einzelheiten: Anscheinend großelterlicher Herkunft ist das knapp mittelhohe Oberlid und die mittelschwere Deckfalte. Dieses kennzeichnende Detail kehrt nicht nur auf allen drei Bildern wieder, sondern es zeigt sich auch die — aus umfangreichen Untersuchungen über den Alterswandel bekannte — Verkürzung des Oberlides und die Zunahme, bzw. das Herabsinken der Deckfalte. Das nicht datierte zweite Bild reiht sich dabei gut ein. Der sehr charakteristische und vom Vater geerbte Mund kehrt auf allen drei Bildern in derselben Ausprägung wieder. Auch die mit fast photographischer Genauigkeit wiedergegebenen Augenbrauen auf den Bildern 1 und 2 und die Abnahme des äußeren und im zunehmenden Alter leichtgeknickten Brauen-Schenkels auf dem dritten Bild ist ein Hinweis dafür, daß alle drei Bilder, also auch das zweite, Johann Baptist Reiter darstellen.

Hat der Maler das auf dem Bilde seiner Mutter und auf seinem ersten Bilde wiedergegebene hellblaue Auge augenscheinlich von seiner Mutter geerbt (sein Auge ist nur etwas dunkler), so zeigt sich auf dem dritten Bild, daß die Innen- und Mittelzone der Iris hellbraun dargestellt ist, während nur ein breiter blauer Rand (die Außenzone) von der ursprünglichen Augenfarbe vorhanden zu sein scheint. Ist es denkbar, bzw. entspricht es unserer Erfahrung, daß eine solche Farbveränderung am Erwachsenen möglich ist? Wir treffen solche Altersveränderungen vor allem dann an, wenn zwei stark verschiedene (mütterliche und väterliche Anlagen) in einem Kinde dieser Eltern sich ausgleichen müssen. Dabei wählt die Natur manchmal mehr oder minder den Mittelweg. Oder aber es findet im Laufe der Jahrzehnte der Uebergang von der einen elterlichen Form zur anderen in geringer oder stärkerer Ausprägung statt. Das undatierte Bild zeigt um die Iris-

kräuse braunes Pigment in der Form eines mittelbreiten Saumes, das datierte Altersbild eine Verbreiterung dieses Saumes bis in die Mittelzone.

Ohne Rücksicht auf die Datierungen wäre das Lebensalter des Künstlers auf dem ersten Bilde mit Ende seiner Zwanzigerjahre, das auf dem zweiten Bilde mit Anfang seiner Vierzigerjahre und das auf dem dritten Bilde mit Anfang seiner Sechzigerjahre zu fixieren.

Die Untersuchung der fünf Gemälde ergibt hiemit, daß die überlieferten Eltern des Künstlers seine natürlichen Eltern sind und ferner, daß das undatierte Bild im vollen Umfange den Künstler Johann Baptist Reiter zu Anfang seiner Vierzigerjahre darstellt.“

gez. Aemilian Klobber.

¹²⁾ O. Kastner I. c. S. 116.

¹³⁾ Die Städtischen Sammlungen Linz verwahren ein noch älteres, allerdings nur kleinformatiges Selbstbildnis aus dem Jahre 1840.

¹⁴⁾ Vgl. Anm. 11).