



Hanns Pellar
Theatralisches Rokoko & Märchen

Britta Olényi von Husen

Hanns Pellar (1886 – Wien – 1971) – *Theatralisches Rokoko & Märchen*

INAUGURALDISSERTATION

zur

Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie

in der

FAKULTÄT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt von

Britta Olényi von Husen

Referent: Prof. Dr. Ulrich Rehm

Korreferent: Prof. Dr. Andreas Tönnemann

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Februar 2011

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geschichtswissenschaft
der Ruhr Universität Bochum

Dank

Die vorliegende Arbeit entstand in den Jahren 2006 bis 2010 als Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und wurde schließlich aufgrund des Wechsels von Prof. Dr. Ulrich Rehm von Bonn nach Bochum an der Ruhruniversität im Februar 2011 abgeschlossen. Dafür danke ich Prof. Dr. Rehm sehr herzlich. Mein großer und besonderer Dank gilt Prof. Dr. Andreas Tönnemann, Zürich, der sich trotz des Wechsel von Bonn über Augsburg nach Zürich bereit erklärt hat, das Promotionsvorhaben zu betreuen.

Hanns Pellar ist bis heute ein Name, den man vergeblich sucht und dessen Werk in öffentlichen Institutionen kaum bewahrt wird. Der fehlende Nachlass ließ diese Arbeit zu einer intensiven Spurensuche werden. Die kontaktierten Kollegen, Privatpersonen, Museen, Bibliotheken, Archive und Institutionen waren ohne Ausnahme sehr hilfsbereit und haben mir viele Werke und Informationen zugänglich gemacht.

Für die Unterstützung danke ich besonders Margot Brandlhuber, Villa Stuck, München; Harald Ernstberger, Kleukens Archiv, Darmstadt; Carl Gebhard, Darmstadt; Dr. York A. Haase, Theaterarchiv, Darmstadt; Gitta Hamm, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt; Bettina John-Willeke, Schlossmuseum, Darmstadt; Horst Kessler, Haberstock-Archiv, Augsburg; Dr. Friedrich Wilhelm Knieß, Stadtarchiv, Darmstadt; Dr. Eva-Victoria Kwapil, Wien; Thorsten Merbach, Worms; Judith Niessen, Wassenaar (NL); Dr. Nino Nodia, Bayerisches Staatsarchiv, München; Dr. Susanne de Ponte, Deutsches Theatermuseum, München; Wilhelm Spatz, Darmstadt; Dr. Renate Ulmer, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt; Kai Wenzel, Kulturhistorisches Museum, Görlitz; Petra Weiß, Deutsches Literaturarchiv, Marbach und Dr. Petra Winter vom Zentralarchiv der Berliner Museen.

Mein persönlicher Dank gilt ganz besonders Dr. Lothar Schmitt und Dr. Marcus Oertel, deren Anregungen und Kritik zur rechten Zeit das Fortkommen dieser Arbeit ermöglicht haben. Dank gilt zudem meinen ehemaligen Kollegen von Ketterer Kunst in Hamburg, Christoph Calaminus, Christian Höflich und Ruth Tenschert, sowie meiner Kollegin Gisela Fischer. Aber auch meinen jetzigen und damaligen Kollegen von Sotheby's danke ich von Herzen: Richard Aronowitz-Mercer, Isabel von Klitzing, Friederike Südmeyer und Dr. Heike Zech. Und schließlich möchte ich mich bei meiner Familie, meinem Mann und meinen beiden

Töchtern für Geduld und immerwährende Unterstützung bedanken. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Meinen Kindern Johanna und Charlotte sei diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Teil I – Einführung und Werkanalyse

1	Einleitung	9
2	Biografie	17
2.1	Studienzeit in Wien.....	18
2.2	Meisterschüler bei Franz von Stuck in München.....	19
2.3	Frankreich, ein eigenes Atelier und die Wiener Kunstschau.....	22
2.4	Debüt in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser.....	24
2.5	Mathildenhöhe Darmstadt.....	26
2.6	Die zwanziger Jahre und die Zeit danach.....	36
3	Malerei	39
3.1	Die frühen Wiener Jahre: das zeichnerische Werk.....	40
3.1.1	Studienkopf eines alten Mannes (1903).....	41
3.1.2	Karikatur Pellars <i>Umgesattelt</i> im <i>Simplicissimus</i> (1908).....	42
3.2	München und Franz von Stuck (1906–1908).....	43
3.2.1	Zwei Amazonen (1906).....	44
3.2.2	Die frühen Festgesellschaften.....	46
3.3	„Der Kleine König“ (1908/09) – ein Schlüsselwerk.....	47
3.3.1	Neoimpressionismus.....	53
3.3.2	Die Welt der Märchen.....	55
3.3.3	Die Welt der Kostüme.....	58
3.3.4	Wiener Kunstschau und Festzug 1908.....	60
3.3.5	Ein Buch des Jugendstils.....	63
3.4	Die Begegnung mit Heinrich Thannhauser – ausgewählte Beispiele.....	69
3.4.1	Ganzfigurige Damenporträts.....	70
3.4.1.1	Der Weiße Pfau.....	71
3.4.1.2	Spanierin.....	81
3.4.2	Der Faun und die Schöne.....	85
3.5	Gemälde aus der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg.....	90
3.5.1	Nächtliche Mysterien.....	91
3.5.2	Theater.....	95

3.5.2.1	Ninon (de Lenclos), 1911	96
3.5.2.2	In der Loge (1912).....	100
3.5.3	Die orientalische Welt.....	102
3.5.3.1	Susanna im Bade	103
3.5.3.2	Figuren aus „1001 Nacht“	106
3.6	Malerische Raumausstattungen	110
3.6.1	Raumausstattungen aus Görlitz, 1910	112
3.6.2	Zwei Musikzimmer in Essen, 1911	114
3.6.2.1	Villa Eugen von Waldthausen.....	115
3.6.2.2	Villa Carl Herzberg.....	121
3.7	Porträts.....	123
3.7.1	Bildnisse auf der Künstlerkolonieausstellung Darmstadt 1914.....	125
3.7.1.1	Die Porträts der großherzoglichen Familie.....	126
3.7.1.2	Die Bildnisse der Darmstädter Gesellschaft.....	130
3.7.2	Die späten Bildnisse der zwanziger Jahre	134
4	Porzellan, Illustration und Gebrauchsgrafik der zwanziger Jahre.....	139
4.1	Rosenthal Selb Porzellan 1923	140
4.1.1	<i>Reigen</i> und <i>Faungruppe</i> (1911).....	143
4.1.2	<i>Schäferstunde</i> und <i>Werbung</i> (1923).....	145
4.2	Buchkünstlerisches Schaffen	148
4.3	Gebrauchsgrafik	150
4.3.1	Adam Opel AG, Rüsselsheim.....	153
4.3.2	Entwürfe für die Kosmetikindustrie	155
4.3.2.1	Mouson, Frankfurt am Main.....	156
4.3.2.2	Khasana/Dr. Albersheim, Frankfurt am Main	159
5	Hanns Pellar im Kontext der Rokokomode	163
5.1	„Der Maler der Eleganz“	165
5.1.1	Die Gründe für den Erfolg: Sammler und Förderer	168
5.1.2	Der Kunstmarkt für Werke Hanns Pellars	169
5.1.3	Fallstudie: Sammlung Richard Buz, Augsburg	172
5.2	Die Rokokomode um 1910.....	174
5.2.1	Hanns Pellar und die Städte Wien und München	176
5.2.2	Literatur, Theater und Musik der Zeit	179
6	Ausblick und Zusammenfassung	187

Teil II – Werkverzeichnis der Malerei

1	Zeittafel Biografie Hanns Pellar	191
2	Biografische Dokumente	197
2.1	Fragebogen, 1909 von Hanns Pellar beantwortet	198
2.2	Lebenslauf Hanns Pellars an Fritz von Ostini 1919	202
3	Werkverzeichnis Malerei	215
3.1	Vorbemerkung	215
3.2	Katalog der Malerei	217
	Literaturverzeichnis	341
	Materialien zur Person von Hanns Pellar	341
	Literatur zur Person von Hanns Pellar	341
	Literatur allgemein	343
	Abbildungen	361

Teil I – Einführung und Werkanalyse

1 Einleitung

„Das galante Jahrhundert mit seiner anmutigen Sittenlosigkeit, seiner Kultur des Lebensgenusses und seiner Verherrlichung der Liebe in allen ihren Schattierungen malt Hanns Pellar.“ Mit diesen Worten umschreibt der Kunstkritiker Fritz von Ostini das malerische Werk des Künstlers Hanns Pellar.¹ Der 1886 in Wien geborene und seit 1906 bei Franz von Stuck ausgebildete Maler gehörte um 1910 zu den in München auffälligen Künstlern, die mit einer handwerklich soliden und in den Darstellungen sehr gefälligen Kunst prägend für die Prinzregentenzeit waren. Den Motivkreis seiner Malerei skizziert der Künstler selbst mit knappen Worten, als er 1909 von Ostini aufgefordert wird, seine bevorzugte Stoffwahl zu benennen: „Theatralisches Rokoko & Märchen.“²

Die Kunst Hanns Pellars wird dominiert von weiblichen Gestalten, zum Teil maskiert oder auffällig geschminkt mit überdimensionalem Kopfputz und aufwendigen Kostümen, die weniger einem genauen historischen Vorbild als einem ästhetischen Konzept zu folgen scheinen. Diese häufig festlich inszenierten Rokoko-fantasien erinnern nicht selten an Bühnenbilder oder Theateraufführungen der Zeit. Neben den Idealporträts – zumeist in Dreiviertelgestalt – finden sich häufig festliche Gesellschaften in Parks und Gärten. Die dargestellten Damen sind oftmals der Halbwelt entlehnt und werden entweder von mythischen Wesen wie Faunen oder in Größe und Gestalt deutlich unterlegenen männlichen Figuren begleitet.

Pellars bevorzugtes Medium ist die Temperamalerei, die Leinwände sind wie bei seinem Lehrer Stuck gern von quadratischem Format und bilden eine dekorative

1 Ostini, Fritz von (1910b), o. S.

2 Der vierseitige handschriftliche Fragebogen wurde von Fritz von Ostini (1861–1927) erstellt (zukünftig zitiert als *Ostiniana 9 (1909)*) und von Hanns Pellar eigenhändig beantwortet. Er ist eine der wenigen authentischen Quellen zu Werk und Biografie des Künstlers und wird im Nachlass von Fritz von Ostini, der sogenannten *Ostiniana*, in der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München bewahrt. Zudem hat sich ebendort eine weitere 19 Seiten umfassende und mit Schreibmaschine geschriebene Selbstauskunft des Künstlers aus dem Jahre 1919 (im Folgenden zitiert als *Ostiniana 9 (1919)*) erhalten. Diese beiden Quellen sind erst im Laufe dieser Arbeit entdeckt worden und werden hier erstmals berücksichtigt.

Einheit mit den eigens angefertigten Rahmen. Die Kritiker Pellars sehen in seinen Werken bereits frühzeitig den engen Bezug zu seinem Lehrer Franz von Stuck.

Erstaunlicherweise gibt es bis heute recht wenig Informationen zu Leben und Werk von Hanns Pellar, obgleich seine ersten künstlerischen Erfolge, wie das Märchenbuch *Der Kleine König* im Jahre 1909 und die erste öffentliche Präsentation seiner Gemälde bei Thannhauser in München im selben Jahr, größte Beachtung und Anerkennung fanden. Bereits 1908 hatte er sich mit einem eigenen Atelier in München selbstständig gemacht, der früh beschiedene finanzielle Erfolg entthob ihn offenbar der Verbindung mit Künstlergemeinschaften, und er schien überaus schnell eine elitäre Sammlerschaft gefunden zu haben. Als der Großherzog von Darmstadt 1911 beschloss, eine zweite Generation von Künstlern, unter ihnen Emanuel Josef Margold, Edmund Körner und Bernhard Hoetger, an die Mathildenhöhe in Darmstadt zu berufen, war auch Hanns Pellar unter ihnen. Der Ruf nach Darmstadt war eine große Ehre und markierte zugleich den Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. Nach den Metropolen Wien und München nun in Darmstadt, machte sich der hessische „Hofmaler“ Hanns Pellar hier vor allem als Porträtist der Großherzoglichen Familie und ihres Dunstkreises einen Namen. Insbesondere die Bildnisse trugen ihm den Beinamen „Maler der Eleganz“³ ein.

Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges befand sich die Künstlerkolonie im Prozess der Auflösung und auch Pellar trat schließlich im Jahre 1917 aus der Gemeinschaft aus. Es war deutlich, dass der Erste Weltkrieg und die wirtschaftlichen Nöte der zwanziger Jahre eine Kunst mit Anklängen an die Zeit des französischen Rokoko in den Hintergrund drängten. Anders als für seine Zeitgenossen wie zum Beispiel Leo Putz (1869–1940) oder Karl Schmoll von Eisenwerth (1879–1948) war für Pellar das Neurokoko keine Episode in seinem Werk, sondern er blieb dieser früh gefundenen Thematik treu. Als er auch nach 1920 mit einem fast unbeugsamem Willen immer noch zusammenzubringen suchte, was längst auseinandergefallen war, nämlich Rokoko und Moderne, Spielerisches und Impressionistisches, trug er mehr dazu bei, aus dem Blick zu geraten, als ihm seinerzeit bewusst war. Rokoko blieb für sein Werk prägend, doch der Zeitgeschmack ging längst über seine Kunst hinweg. In den Jahren danach gerieten Künstler und Werk schnell in Vergessenheit.

Nachdem Pellar seit Mitte der zwanziger Jahre für einige Zeit als künstlerischer Berater bei der Firma Opel tätig gewesen war, verließ er schließlich im Jahr der

3 Servaes, Franz (1917), S. 184.

Machtergreifung durch die Nationalsozialisten seine Wahlheimat Deutschland. Diese verfolgungsbedingte Rückkehr nach Wien aufgrund der jüdischen Herkunft seiner Frau bedeutete zugleich das Ende seiner Karriere. Spätestens jetzt, mit der Kunstpolitik der Nationalsozialisten, war eine Anlehnung an historische Stile – und damit eingeschlossen auch französisches Rokoko – unerwünscht. Pellar war etwas über fünfzig Jahre alt, als die Nationalsozialisten ihn 1938 in Wien schließlich mit einem Berufsverbot belegten.

Fast ein halbes Jahrhundert später, als Pellar 1971 mit 85 Jahren hoch betagt und nahezu mittellos in seiner Heimatstadt verstarb, war sein Werk bereits der Vergessenheit anheimgefallen, aus der ihn eine Handvoll öffentlich ausgestellter Werke in Darmstadt sowie eine Gedächtnisausstellung für die Künstler der Mathildenhöhe ebendort im Jahr 1976 nicht mehr vollständig zurückholen konnten.⁴ Die wenigen Gemälde, die sich laut seinen eigenen Aussagen in öffentlichen Sammlungen befunden haben, sind allesamt Kriegsverluste. Weitere 40 Jahre mussten nach seinem Tode vergehen, bis Biografie und Werk erstmals aufgearbeitet und veröffentlicht wurden. Mit der vorliegenden Arbeit sollen Leben und Werk Hanns Pellars endlich einer Revision und einer umfassenden Darstellung unterzogen werden. Anlass hierzu ist das heute gesteigerte Interesse an der kulturhistorischen Epoche bis zum Ersten Weltkrieg. Mit seiner ausgeprägten Neigung zur Darstellung von Rokokomotiven, die in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg eine besondere Rolle spielten, ist Pellar ein bemerkenswerter Vertreter dieser Epoche.

Das Aufgreifen von Rokokomotiven ist eine von vielen Erscheinungen jener Zeit und man ist heute, mit mehr zeitlichem Abstand, eher gewillt, dieses Phänomen differenzierter zu betrachten. Es handelt sich um einen lange Zeit mit negativer Kritik belegten Seitenpfad der Kunst und zugleich um ein in der kunstgeschichtlichen Forschung bis heute nur ansatzweise untersuchtes Phänomen. Der Begriff der „Stilkunst“, wie ihn Richard Hamann und Jost Hermand für die Kunst der Jahre geprägt haben, vermag noch heute vieles besser zu beschreiben als die unterschiedlichen Bezeichnungen wie Symbolismus, Naturalismus, Jugendstil u. a. Eine wesentliche Frage in dieser Zeit war, inwieweit man der Sehnsucht nach einem neuen Stil Rechnung tragen konnte. „Der Kampf um den Stil“ wird bei Hamann/Hermand in eine ästhetisch-dekorative, eine volkhaft-monumentale und eine werkbetont-sachliche Phase unterschieden. Hier wurde Hanns Pellar als

⁴ 1988 erschien zudem der Aufsatz „Der Faun und die Schöne“ von Beate Dry von Zezschwitz in der „Weltkunst“, der eine Reihe von Werken Pellars benennt. Siehe Dry von Zezschwitz, Beate (1988).

Vertreter des Dekorativen wahrgenommen: „Maler wie Adolf Münzer (1870–1953), Leo Putz (1869–1940), Hans Pellar (1886–1971), Adolf Hengeler (1863–1927) und Julius Diez (1870–1957)“ sind hier genannt, „die neben anderen Stoffbereichen auch das Rokoko in ihre dekorativen Absichten einbezogen, indem sie die beliebten *Surprises d’amour* ins Bajuwarische vergrößerten“.⁵ Monografische Abhandlungen zu den wichtigsten Vertretern des Dekorativismus sind bis heute ein Desiderat der Kunstgeschichte. Mit Hanns Pellar wird hier ein Anfang gemacht; die noch ausstehenden Arbeiten müssen späteren Forschungen überlassen werden. Die Bezeichnung „Neurokoko“ ist ein Verabredungsbegriff für die unterschiedlichen Arten von Rokokorezeption in Malerei, Kunstgewerbe und Architektur bis zum Ersten Weltkrieg. Dieser Begriff wird in der vorliegenden Arbeit Verwendung finden. Als historische Stilform ist Neurokoko im Gegensatz zu Neubiedermeier⁶ und anderen historisierenden Stilen (Neugotik, Neubarock oder Neurenaissance) kein Forschungsthema der Kunstgeschichte, denn nur wenige Beiträge haben sich mit dem Thema bisher befasst.⁷ Es hat in jüngerer Zeit einige Versuche gegeben, die Hinwendung zu Rokokomotiven in Kunst, Architektur und Literatur in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg zu erläutern und mit Beispielen aus möglichst vielen Bereichen wie Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, aber auch Musik, Literatur und Theater überblicksartig zu belegen. Robert Stalla widmet sich in seinem Aufsatz *...mit dem Lächeln des Rokoko Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert* 1996 diesem Thema. Schon dort wird der Ruf laut, das Material zu erfassen, zu sichten und zu bearbeiten. Das unzureichend bis überhaupt nicht bewahrte oder gar aufgearbeitete Material ist ein Desiderat, welches die Beschäftigung mit dem Thema „Neurokoko“ nachhaltig erschwert. Erstmals wird mit der vorliegenden Arbeit das Werk eines Künstlers, der sich diesem Nischenstil verschrieben hat, zusammengetragen und umfassend beschrieben.

5 Hamann, Richard; Hermand, Jost (1973), S. 317.

Fritz von Ostini benennt namentlich neben Adolf Hengeler auch Walther Geffcken (1872–1959) als Vergleich. An dieser Stelle sei angemerkt, dass mit Ausnahme des Scholle-Mitgliedes Leo Putz keinem Werk der anderen genannten Maler eine Monografie gewidmet wurde. Adolf Münzers Gemälden aus den Jahren 1899–1919 wurde eine Ausstellung im Neuen Stadtmuseum in Landsberg am Lech im Jahr 1996 gewidmet.

6 Siehe Heyden, Thomas (1994).

7 Die wichtigsten Untersuchungen bzw. Aufsätze seien hier genannt: Powell, Nicolas (1960); ; Feist, Peter H. (1964); ; Mayr, Vincent (1991 sowie Stalla, Robert (1996).

Martin Schönemann hat sich aus Sicht der Literaturwissenschaft mit dem Thema beschäftigt: „Rokoko um 1900. Beispiele von Historisierung in Literatur, Musiktheater und Buchkunst.“ Siehe Schönemann, Martin (2004).

Catharina Behrents widmet hat sich in ihrer Arbeit „Art déco in Deutschland. Das Moderne Ornament“ diversen Historismen und so auch der Mode des Rokoko nach dem Ersten Weltkrieg (1918–1933). Siehe Behrents, Catharina (1998).

Stalla fasst das Neurokoko des 19. und 20. Jahrhunderts als ein Phänomen zusammen. Er beschreibt es als eine kontinuierliche, wellenförmig auftretende Stilmode mit zeitlich versetzten Höhepunkten in europäischen und außereuropäischen Zentren. In Österreich erfolgte der Rückbezug auf Maria Theresia und in Bayern auf König Ludwig II. von Bayern (1864–1886) sowie in Preußen auf Friedrich den Großen. Schnell stellte sich heraus, dass die Verwendung des Begriffes „Rokoko“ einer gewissen Großzügigkeit bedarf: Die strengen Untergliederungen, die die Kunstgeschichtsschreibung dem „Dixhuitième“ zuordnete (1720–1740 oder 1730–1760), greifen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht mehr.⁸

Den wesentlichen Impuls für die vorliegende Arbeit lieferten ein längst überfälliger Werküberblick und die völlig unbearbeitete Biographie des Künstlers. Aufgrund des fehlenden Nachlasses wurde die erstmalige Sichtung und Erschließung, das Aufspüren des Materials in Bezug auf Biografie und Werk zum Ausgangspunkt für diese Untersuchung. Zwei jeweils an Fritz von Ostini gerichtete biografische Dokumente von 1909 und 1919, die sich in München erhalten haben, sind in diesem Fall von besonderer Bedeutung. Dies nicht nur, weil sie erst im Rahmen dieser Arbeit entdeckt wurden, sondern weil es wohl die einzigen erhaltenen, authentischen und persönlichen Aussagen von Pellar sind.

Das Gemeinschaftswerk von Hanns Pellar und Fritz von Ostini (Märchenbuch mit dem Titel *Der Kleine König*) und die zeitlich daran anschließenden zahlreichen Veröffentlichungen zu Hanns Pellar machen Ostini zu seinem „Biografen“. Die beiden Selbstauskünfte des Künstlers sind unverzichtbare Quellen, um dem Werk Pellars Gehör zu verschaffen und so manchen Sachverhalt klärend zu erhellen. Pellars Bemühungen, Ostini nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zum Verfassen seiner Monografie zu bewegen, sind dokumentiert, wenn auch gescheitert. Es ist wohl nicht als Kompromiss zu werten, dass 1924 Pellars Biografie mit einem Text des ebenfalls in München ansässigen Kunstschriftstellers Georg Jacob Wolf erscheint.

Daneben ist es im Wesentlichen den Bemühungen Heinrich Thannhausers um das Werk des Künstlers zu verdanken, dass sich bisher ein mehr als 200 Werke des Künstlers umfassender Katalog erarbeiten ließ. 1909 wurde Pellars Werk erstmalig in der legendären Münchner Galerie Thannhäuser im Rahmen einer Kollektivausstellung öffentlich präsentiert. Bis zum Ersten Weltkrieg blieb

8 Zum Rokokobegriff vgl. z. B.: Bauer, Hermann; Sedlmeyer, Hans (2000).

Heinrich Thannhauser sein wichtigster Händler und Förderer. Der Œuvrekatalog seiner Malerei speist sich größtenteils aus der Publikation seines Werks in Thannhausers Ausstellungskatalogen und den einschlägigen Zeitschriften der Zeit. Nur weniger als ein Drittel ist heute mit Sicherheit im Standort nachweisbar. Der Versuch eines Werkverzeichnisses der Malerei findet sich in Teil II, erhebt aber aus den genannten Gründen keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Ein überaus wichtiger, bislang unbekannter Teilaspekt von Pellars Biografie ist der familiäre Bezug zum Theater. Recherchen haben ergeben, dass seine Schwestern um 1900 Schauspielerinnen bzw. Tännzerinnen am Volkstheater und an der Hofoper in Wien waren. Da sich Theater, Tanz und Bühne wie ein roter Faden durch Pellars Werk ziehen, ist dieser Fund eine besonders wichtige Ergänzung zu seinem familiären Hintergrund, der im Kapitel zur Biografie weiter ausgeführt und auch für die Malerei thematisiert wird.

Aber auch seine Tätigkeit als Gebrauchsgrafiker für den Automobilhersteller Opel und die Frankfurter Kosmetikindustrie scheint bisher verborgen geblieben zu sein. Pellar fertigte in den „Goldenen Zwanzigern“ von 1925 bis zum Beginn der Weltwirtschaftskrise 1929 eine Reihe von Plakentwürfen und ein eindrucksvolles Porträt von Wilhelm von Opel. Darüberhinaus lässt sich seine Biografie um eine Reihe von weiteren Förderern und Mäzenen bzw. Freunden erweitern, die ebenfalls bisher unerwähnt geblieben waren. Der Schriftsteller Kasimir Edschmid in Darmstadt gehört wohl zu Pellars prominentesten Wegbegleitern der zwanziger Jahre.

So ergibt sich eine Gliederung des Hauptteils dieser Arbeit in fünf Kapitel: Im Anschluss an die Einleitung widmet sich das zweite Kapitel in Teil I der Biografie des Künstlers, seinem Umfeld und seinen Wirkungsstätten Wien, München und Darmstadt. Die Kapitel 3 und 4 bilden eine gezielte Werkanalyse der Malerei, Illustration und Gebrauchsgrafik und Porzellankunst.

Im Kapitel über die Malerei wird zunächst das frühe zeichnerische Werk des Malers beschrieben (Kapitel 3.1). Das nächste Unterkapitel befasst sich mit den Parkgesellschaften und weiteren in München entstandenen Gemälden. Obwohl bereits mehrfach auf den Umstand hingewiesen wurde, dass Pellars Werke zu meist in irgendeiner Weise die Frau und die Erotik zum Gegenstand haben, wird in Kapitel 3.3 auch seine berühmte Märchenfolge *Der Kleine König* Gegenstand der Untersuchung sein, die in sehr starkem Maße auf seine Wiener Wurzeln verweist. Die Kapitel 3.4 und 3.5 befassen sich mit den Einzel- oder Idealporträts, deren

fantastischen Namen nicht nachweislich bestimmte Personen zu Grunde liegen, die aber in den Kontext gestellt eine Vielzahl von kulturellen Bezügen zur Zeit herstellen lassen. Ihre Titel – *Der weiße Pfau*, *Ninon* oder *In der Loge* – lassen die Beziehungen zum Theater, zur Literatur, zur Mythologie und Geschichte bereits erkennen. Die *Nächtlichen Mysterien* zeigen die Verherrlichung des Weiblichen im gesellschaftlichen Ereignis. Verglichen werden diese Werke mit Künstlern der Zeit und insbesondere des Neurokoko, die seinem Umfeld entstammten oder deren Kenntnis offenbar wird. Nicht jeder Künstler, der sich dieser Stilrichtung eine Zeitlang gewidmet hat, bietet sich zum Vergleich an. Abgesehen davon ist das Material zum Neurokoko zu wenig aufgearbeitet und publiziert, wenn es denn überhaupt öffentlich bewahrt wird.

Die Kapitel 3.6 und 3.7 widmen sich den Werken Pellars, die überwiegend in seiner Zeit in Darmstadt entstanden sind. Auf der Mathildenhöhe wird des Künstlers Aufgabenbereich deutlich erweitert. Pellar widmet sich der Innenausstattung von Musikzimmern. Auch die schon erwähnte Porträtkunst verschiebt den Schwerpunkt in seinem Œuvre in jenen Jahren. Diese zeigt jedoch hauptsächlich die Großherzogliche Familie und ihr Umfeld.⁹ In einem Ausblick sollen zudem das Porzellan der Firma Rosenthal in Selb und die Gebrauchsgrafik der zwanziger Jahre Erwähnung finden.

Im letzten Kapitel des Hauptteils erfolgt die Einordnung von Pellars Werk in den kulturellen und gesellschaftlichen Kontext der Zeit. Kapitel 5.1 bietet den Versuch einer Betrachtung des Kunstmarktes und der Sammler der Werke Hanns Pellars.

In Kapitel 5.2 wird schließlich versucht, eine abschließende Deutung des „Malers der Eleganz“ im Kontext der Rokokomode zu unternehmen. Anhand der Werkchronologie zeigt sich, dass die Welt des Rokoko dem Künstler für seine bevorzugten Themen als eine Art Refugium diente. Die überfeinerte aristokratische Kultur beflügelt die Fantasie des Künstlers, aber auch das zeitlose Reich der Märchen findet sich in seinem Werk. Ist Pellar damit zum Lager der Modernen zu rechnen? Hat er damit dem Sehnen seiner Zeit nach einem neuen Stil Rechnung

9 Gut ein Drittel der Pellarschen Bilder sind reine Porträts sowie eine Reihe von Miniaturen aus der Zeit in Darmstadt und widmen sich zu einem großen Teil der Großherzoglichen Familie, die sie zudem in ihrer hauseigenen Stiftung bewahrt hat. Diesem Umstand wird im Kapitel zu seiner Darmstädter Zeit Rechnung getragen. Vgl. auch Kapitel 3.7.1.1 – Portraits der Großherzoglichen Familie.

getragen? In der kunstgeschichtlichen Forschung hat man diese künstlerischen Stilversuche des Fin de Siécle vor dem Hintergrund der Entwicklung der Moderne als anachronistische Erscheinung dargestellt.¹⁰ Nach der gleichbleibend negativen Kritik der sechziger Jahre scheint man heute mit mehr zeitlichem Abstand gewillt zu sein, die Stilkunst differenzierter zu betrachten. Pellars Malerei unterliegt einer sehr subjektiven Auffassung der Moderne, und die engen persönlichen Beziehungen zum Motivkreis des theatralischen Rokoko verbinden sich mit der Fantasie und dem Talent eines hervorragend ausgebildeten Künstlergeistes zu einem besonderen Lebenswerk. Das Anliegen dieser Arbeit ist es, eine biografische Lücke zu schließen und sich auf das Werk eines Künstlers zu konzentrieren, der sich diesem Stil so uneingeschränkt verpflichtet hat.

¹⁰ Vgl. Ulmer, Renate (1997), S. 234.

2 Biografie

Johann Andreas Alexander (genannt Hanns) Pellar wird am 17. März 1886 als viertes Kind des Materialverwalters Johann Pellar (1843 Pruczma – 1897 Wien) und seiner Frau Marie Anna Pellar (1852 Radostin – 1936 Wien), geborene Krejci, in Wien geboren.¹¹ Er wächst in einem Haus auf, in dem seine künstlerischen und musischen Begabungen früh gefördert werden. Klavierspiel und vor allem Zeichnen prägen seine Kindheit und Jugend. Er zeigt besonders „viel Talent im Zeichnen von Karikaturen und fantastischen Kompositionen“¹². Die beiden älteren Schwestern waren an bekannten Wiener Bühnen tätig und förderten sein Interesse an Theater und Tanz.¹³ Der jugendliche Pellar nahm durch ihre künstlerische Tätigkeit intensiven Anteil am Theaterleben der Donaumetropole. Der Vater verstarb, als Pellar 11 Jahre alt war. Vier Jahre danach beendete Pellar die Schule; er hatte nach der Volksschule noch zwei Jahre ein Gymnasium besucht. Hanns Pellar sollte „zuerst die militärische Laufbahn einschlagen“, doch seine künstlerischen Arbeitsproben veranlassten den Mediziner und Freund der Familie, Dr. Fritz Schenk, diese zu überzeugen, den Sohn „mit 15 Jahren 1901 in die Malschule“¹⁴ zu geben.

11 Der Vorname Pellars unterliegt keiner einheitlichen Schreibweise („Hans“ oder „Hanns“), doch es überwiegt ab 1910 „Hanns“, wie er auch in dieser Arbeit Verwendung findet. Eine Reihe von Archiveinträgen in seiner Geburtsstadt Wien geben Aufschluss über Eltern und Geschwister. Hanns Pellar hatte drei ältere Geschwister: Emil (Lebensdaten unbekannt), Alice (1879–1958), und Marie gen. Mizzi (geb. 1881). Schreiben vom Wiener Stadt- und Landesarchiv (Magistratsabt. 8) vom 20. April 2006 (E-Mail).

Neben den Wiener Archiven ist für die Rekonstruktion des bisher nur fragmentarisch bekannten Lebenslaufes der bereits erwähnte Nachlass des Kunstkritikers Fritz von Ostini (1861–1927) eine besonders wichtige Quelle. Ostini gilt in den Jahren von ca. 1909 bis 1920 als beständiger öffentlicher Beobachter des Künstlers.

12 Ostini, Fritz von (1910b), o. S.

13 Alice Pellar hatte von 1898 bis 1903 ein Engagement als Tänzerin beim Wiener Opernballett. Mizzi Pellar war von 1903 an zunächst als Schauspielerin am Raimund Theater in Wien tätig und nahm im Jahre 1906 (bis 1915) ihre Tätigkeit am Volkstheater auf. Das Theatermuseum in Wien wie auch das Österreichische Bildarchiv bewahren einige Einträge bzw. Abbildungen zur Tätigkeit seiner Schwestern an den Wiener Bühnen.

14 Ostiniana 9 (1909), o. S.

2.1 Studienzeit in Wien

1901 nahm Pellar seine Ausbildung an der von dem Fotochemiker, -historiker und Pädagogen Josef Maria Eder 1888 gegründeten „Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren“ auf. Die erste Ausbildung zum bildenden Künstler erhielt Pellar dort in einem Zeichenkurs, der von Joseph-Eugen Hörwarter (1854–1925) abgehalten wurde. Als wichtigstes zeichnerisches Dokument dieser Zeit hielt Pellar die Studie eines bärtigen Mannes aus dem Jahre 1903 in Ehren, die einen permanenten Platz in all seinen späteren Ateliers einnahm (WVZ Nr.1).¹⁵ Diese frühe Wiener Schule, die unter anderen auch Koloman Moser und Tina Blau besucht haben, war eine wichtige Grundlage seiner künstlerischen Ausbildung, die später – unter dem dominierenden Eindruck der Schule von Franz von Stuck ab 1906 – seinen Kritikern zumeist verborgen blieb. „Die Wiener Graphische Lehr- und Versuchsanstalt war seine erste Lehrmeisterin, Professor Hörwarter hier drei Jahre lang sein Lehrer. Und aus dieser ersten Schule hat er wenigstens in der Malweise mehr in sein heutiges Schaffen hinübergenommen“, schrieb Max Stresse 1913 in einem Zeitungsartikel über den Künstler.¹⁶

Neben Hörwarter war in Wien zudem der vielseitig tätige Hagenbundbegründer Heinrich Lefler (1863–1919) für ein Semester sein Lehrer und der besagte Studienkopf von 1903 verschaffte dem Künstler wohl ebenfalls Eingang in dessen Klasse. Doch schon nach einem ersten Gastsemester im Winter 1904/05¹⁷ beschloss der Künstler, sich kurzzeitig in Wien selbständig zu machen.

Heinrich Lefler war Schüler von Christian Griepenkerl (1839–1916) in Wien, aber auch von Nikolaus Gysis (1842–1901) und Wilhelm von Diez (1839–1907) in München. Die Bandbreite seiner künstlerischen Tätigkeiten umfasste Inneneinrichtungen ebenso wie Festdekorationen und Plakate; zudem illustrierte Lefler sehr erfolgreich eine Reihe von Kinderbüchern zumeist in Zusammenarbeit mit seinem Schwager Josef Urban.¹⁸ Heinrich Lefler war an der Wiener Akademie von 1903 an Professor für Historienmalerei. „Von ihm“, so heißt es bei Georg

15 Dieses Frühwerk gilt als verschollen und ist nur durch eine Abbildung in der 1924 erschienenen Monografie zu Hanns Pellar erhalten, die der Münchener Kunstkritiker Georg Jacob Wolf (1882–1952) verfasste.

16 Stresse, Max (1913), S. 94.

17 Schreiben von der Akademie der Bildenden Künste Wien vom 8. Mai 2006 (E-Mail).

18 Heller, Friedrich C. (2008), S. 363.

Jacob Wolf „wurde Pellar zu dem dekorativen Neu-Wiener Stil geführt, in dem sich Grazie, Fantasie und Grotteske zu einer seltsamen Einheit verbinden“¹⁹.

Die doch eher kurze Begegnung von nur einem Semester hätte für sich allein sicher wenig Eindruck hinterlassen, sodass anzunehmen ist, dass man sich bereits über Pellars am Theater tätige Schwestern begegnet war. Alice Pellar war Tänzerin an der Wiener Hofoper unter Gustav Mahler, als Heinrich Lefler 1900 seine Tätigkeit als Ausstattungsleiter derelben aufnahm. Im Anschluss an seine Tätigkeit an der Hofoper wurde Lefler 1903 als Leiter des Ausstattungswesens ans Wiener Burgtheater berufen, dem er bis 1910 verbunden blieb.²⁰ Pellars frühe Erfahrungen mit dem Theater und sein lebenslanges Interesse an der Bühne ziehen sich später wie ein roter Faden durch Biografie und Werk.

2.2 Meisterschüler bei Franz von Stuck in München

1906 brach Hanns Pellar nach München auf, um für zwei Jahre an der Akademie der Künste bei Franz von Stuck zu studieren.²¹ Franz von Stuck (1863–1928) war in Wien um 1900 kein Unbekannter, denn er hatte bereits in den Jahrzehnten zuvor durch Ausstellungen auf sich aufmerksam gemacht. Stuck wurde 1897 in einer Einzelausstellung der Galerie Miethke präsentiert, die als eine der bedeutendsten Galerien der Donaumonarchie galt.²² Einer der Höhepunkte seiner Karriere war die in eben diesem Jahr stattfindende Verleihung des persönlichen Adels. Seine

19 Wolf, Georg Jacob (1924), o.S.

Bisher konnte kein Werk ermittelt werden, das seine Tätigkeit bei Lefler zu belegen vermag.

20 Am Burgtheater wiederum war Pellars Schwager, Hofrat Dr. Adolf Irtl (1867 Hermannstadt – 1947 Wien), als Mediziner tätig; Adolf Irtl heiratete Alice Pellar im Frühjahr 1904. Vgl. Raab, Riki (1994), S. 350.

Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle erwähnt, dass Mizzi Pellar im Jahre 1915 Gustav Ullmann (1864 Pecs – 1939 Wien) ehelichte. Beide Ehen seiner Schwestern blieben kinderlos. Auch Pellars Lehrer Heinrich Lefler heiratete 1903 eine Opernsängerin namens Mina Wiesmüller, deren Portrait die 1902 von ihm gestaltete 1000-Kronen Banknote zierte.

21 Pellar schrieb sich am 9. Oktober 1906 in der Malschule von Franz von Stuck ein (Matrikelnummer 3149) (Akademie der Bildenden Künste München).

22 Hugo Othmar Miethke, der seine Kunstgalerie bereits 1861 begründete, war im Jahre 1895 in das Palais Eskeles (heute Jüdisches Museum) in die Dorotheergasse 11 gezogen. Die Galerie galt u. a. unter der Leitung des Malers Carl Moll (1904–1912) bis zum Ersten Weltkrieg als die beste Adresse für zeitgenössische Kunst. Miethke vertrat wichtige Künstlerpersönlichkeiten wie Hans Makart, aber auch Gustav Klimt ließ sich exklusiv durch diesen Galeristen vertreten. Miethke hat im Wien der Zeit um 1900 sicherlich ähnlich wie Thannhauser in München oder Cassierer in Berlin wichtige Anregungen gegeben. Natter, Tobias G. (2003), S. 7.

Villa war bereits vor 1900 fertiggestellt worden und wichtige Schlüsselwerke wie *Wächter des Paradieses*, *Die Sünde* oder *Der Krieg* waren von Museen angekauft worden.

Und doch soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass das Urteil über Franz von Stuck im Jahre 1906 nicht mehr so einheitlich positiv war. Unter die immer noch enthusiastischen Besprechungen mischten sich nunmehr auch polemische Angriffe, wie sie auch Pellar alsbald erfahren sollte. Viele folgten hierin dem Urteil Julius Meier-Graefes, der 1904 in seiner bekannten *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* polemisch äußerte, dass Stuck der Münchner Faschingsrenaissance angehöre.²³ Stuck hatte sich nach dem Erscheinen des Buches sein Ansehen als Malerfürst weitestgehend bewahrt, aber sein Werk verlor in der Fachwelt mehr und mehr an Interesse, und der Einfluss des einst so verehrten Meisters nahm stetig ab.

Unmittelbar bevor Pellar nach München zog, heiratete er Stefanie Jakobowitsch (1885 – Wien – 1967). Sie war sein bevorzugtes Modell und ihre Schönheit ist durch eine Vielzahl von Porträts überliefert. Das junge Ehepaar bezieht gemeinsam eine Wohnung in der Türkenstraße im Münchner Stadtteil Schwabing.²⁴ Die künstlerische Atmosphäre Schwabings in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg ist oft beschrieben worden. Mit ihren Künstlerfesten, Ausstellungen, Theatern und Kabarett ging diese Epoche in die Annalen der Geschichte ein. Gastauftritte internationaler Varietéstars sorgten zusätzlich für Abwechslung. Der Künstler und seine Frau wussten dieses anregende Umfeld durchaus zu schätzen.

Im Oktober 1906 schrieb Pellar sich bei Franz von Stuck zum Studium ein.²⁵ Fritz von Ostini berichtet: „Bald darauf aber siedelte er nach München über und

23 Meier-Graefe, Julius (1904), S.710.

24 Pellar heiratete am 10. Oktober 1906. Aus der Ehe mit Stefanie Jakobowitsch gingen zwei Kinder hervor. Ihre Tochter Hertha Hime, geb. Pellar (1908 – Wien – 1995) war nach dem Tod des Vaters im Jahr 1971 seine Alleinerbin, doch er hinterließ ihr kaum Vermögen. Die Tochter hatte nach seinem Tod Kosten zu tragen, die das Erbe um ein Mehrfaches überstiegen. Sie wurde zudem als Kuratorin ihres zwei Jahre jüngeren Bruders Hans Pellar (1911 Darmstadt – 1975 Wien) bestellt, der bei seinem Vater lebte und wegen Geisteskrankheit (paranoide Schizophrenie) beschränkt entmündigt war. Sie verstarb kinderlos in Wien. Die Angaben stammen aus dem Wiener Stadt- und Landesarchiv. Schreiben vom 6. November 2007 (Magistratabt. 8) und 9. November 2007 (Magistratabt. 9).

25 Schreiben des Stadtarchivs München vom 30.09.2005. So bestätigt ein Meldebogen, welcher am 8. Oktober 1906 ausgefüllt wurde, dass der Künstler zu Studienzwecken mit seiner Gattin Wohnung im Münchner Stadtteil Schwabing bezieht (zunächst in der Türkenstrasse 30/3 und ab August 1907 in der Zieblandstr. 9/4.).

hier wurde ihm von Franz v. Stuck – hauptsächlich auch auf Grund jenes Studienkopfes – ein Platz in dessen Malklasse eingeräumt. ²⁶ Zwei Jahre blieb er in seiner Malklasse, die Pellar selber als die für ihn prägendsten Jahre seiner Ausbildung hielt: „Prof. Stuck hat am meisten zu meiner Entwicklung beigetragen.“ ²⁷ Die Arbeiten aus der frühen Zeit kennzeichnet ein pastoser Farbauftrag und Otto Stockhausen weiß zu berichten: Pellar „ist ursprünglich nur Aquarellist gewesen. Es folgte dann gerade in den Jahren, in denen er bei Stuck weilte, eine Zeit der Gärung und des Übergangs für den jungen Künstler, in der er es liebte [...] aufs verschwenderischste mit dem Farbenmaterial umzugehen. Obwohl Meister Stuck schon damals dringend mahnte: Ihnen liegt nur die Tempera“ ²⁸.

Kurze Zeit später sollte die Temperamalerei in der Tat seine bevorzugte Art des Arbeitens werden, wie auch der spätere Stuck-Schüler Max Ackermann hervorhebt. Er bezeichnet Pellar als „begabten Mensch, aber er war ganz verstickt (...). Er hat die schönen, wunderschönen Prinzessinnen wunderbar mit der dünnflüssigen Tempera gemalt und mit ganz leichten Zwischenfirnissen“. Ackermann berichtet zudem von der engen Bindung von Lehrer und Schüler: Hanns Pellar sei „der Lieblingsschüler von Stuck“ gewesen, so Ackermann. Zudem hätte Stuck „[...] seine Lieblingsschüler von den anderen Schülern getrennt“ ²⁹. Hans Purrmann, der nachweislich kein Meisterschüler war, gibt eher einen gegenteiligen Bericht: „Stuck war nur Lehrer, nichts anderes. Sein Wesen war verschlossen; kein Lächeln, keine Teilnahme zeigte sich auf dem schönen Gesicht [...] Keine andere Beziehung als die zwischen Lehrer und Schüler ließ er aufkommen. Niemals lud er Schüler zu sich ein, niemals hat er sich zu einem Fest eingefunden, nie an einem Ausstellungsbesuch mit Schülern teilgenommen“ ³⁰.

So sehr wie im Werk von Hanns Pellar die Herkunft aus der Schule von Franz von Stuck nicht zu leugnen ist, so wenig kann man dies für den überwiegenden Teil von Stucks Schülern sagen. Wie Heinrich Voss in seinem Werkverzeichnis zu Stuck anmerkt, liegt Stucks Bedeutung als Lehrer eher darin, dass er die Lernenden auf einen eigenen Weg brachte und die entscheidende Fähigkeit besaß, die in die Zukunft weisende Begabung eines Zöglings zu erkennen und zu fördern, selbst

26 Ostini, Fritz von (1910a), S. 8.

27 Ostiniana 9 (1909), o. S.

28 Stockhausen, Otto von (1912), o. S.

29 Zitiert nach Ludwig, Horst (1989), S. 151. Max Ackermann trat 1909, ein Jahr nach Pellars Abgang, in die Klasse von Stuck ein.

30 Zitiert nach Ludwig, Horst (1989), S. 80.

dann, wenn sie seinen eigenen künstlerischen Auffassungen entgegengesetzt war.³¹ Franz von Stuck selbst hat mit Stolz auf vier grundverschiedene Künstler in seiner Klasse hingewiesen, die allesamt seine Meisterschüler waren: Neben Hanns Pellar sind Eugen Spiro (1874–1972), Willi Geiger (1878–1971) und Albert Weisgerber (1878–1915) zu nennen.³²

2.3 Frankreich, ein eigenes Atelier und die Wiener

Kunstschau

Eine Reise führte den Künstler und seine Frau im Sommer 1907 nach Frankreich. Hier hinterließen die Stadt Paris und vor allem die Schlösser und Gärten von Versailles einen bleibenden Eindruck. Bilder, die die höfische Atmosphäre des 18. Jahrhunderts evozieren, häuften sich von nun an; der Park und seine Architekturen wurden zu einem wichtigen Bestandteil für seine Gemälde. Pellar selber bekannte: „Versailles ist das nach dem ich mich gesehnt habe und für meine Kunst geradezu notwendig ist.“³³ Noch zehn Jahre später bestätigt er: „Ich brauche diese Kleider, diese Frisuren, diese Architekturen, diese Parks mit ihren Hecken und Wegen, weil ich hier allein meine ureigenen Ausdrucksmittel finde.“³⁴ Die Reise nach Frankreich war die Wendung hin zu einer künstlerisch überaus fruchtbaren Schaffensphase mit Werken, die das 18. Jahrhundert heraufbeschwören. In einer Stadt wie München, in der das fantastische, illusionistische und dekorative Element in der Kunst sehr stark ausgeprägt ist, wurden seine Gemälde dankbar aufgenommen.³⁵

31 Voss, Heinrich (1973), S. 66.

Stuck unterrichtete seit 1895 an der Akademie, den Titel des Professors hatte er bereits 1893 erhalten. In seiner Klasse waren zu verschiedenen Zeiten u. a. Max Ackermann (1909), Josef Albert, Giogrio de Chirico (1906), Ernst Stern (der später für Max Reinhardt Bühnenbildner war), Willi Geiger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Hans Purrmann, Eugen Spiro und Albert Weisgerber.

32 Wolf, Georg Jacob (1924), o. S.

33 Ostiniana 9 (1909), o. S.

Und so der Künstler im Jahr 1919: „Wenn ich das Rokoko male, so male ich nicht das Rokoko des 17. (sic!) Jahrhunderts. Auch nicht, weil ich das Zierliche, Bunte, Süsse malen will. Bei mir geschieht alles aus dem Gefühl heraus. Ich drücke nur meine Empfindungen aus, also nichts ist berechnet, alles empfunden.“ Ostiniana 9 (1919), S. 14.

34 Ostiniana 9 (1919), S. 14.

35 Voss, Heinrich (1973), S. 67.

1908 machte Pellar sich im Alter von 22 Jahren mit einem eigenen Atelier am Englischen Garten (Siegessstraße 71 II) selbstständig. Seine Kunst scheint ihm seither auch einen anhaltenden finanziellen Erfolg zu bescheren. Das Image, welches Pellar von nun an über Atelierphotos zu kolportieren versucht, ist das eines erfolgreichen, jungen, talentierten Künstlers, der sich selbstbewusst neben seine Staffelei in ein zeittypisches Atelier stellt (Abb. 2).³⁶

Im Jahr 1908 beteilige Pellar sich mit zwei Arbeiten³⁷ an einer bedeutenden Wiener Ausstellung. Die große Kunstschau war den Künstlern österreichischen Ursprungs vorbehaltenen und galt als eines der bedeutendsten Kunstereignisse jener Zeit. Sie konkurrierte mühelos mit den in Mode gekommenen Großausstellungen in Darmstadt, München und anderen deutschen Städten. Der sogenannten Klimt-Gruppe oblag die Ausrichtung dieser Ausstellung. Zudem feierte man den 60. Jahrestag der Thronbesteigung des Kaisers Franz Joseph mit einem spektakulären Festzug, der von Heinrich Lefler und Joseph Urban organisiert wurde. Dieser galt neben der Ausstellung in 1908 als die wichtigste offizielle Veranstaltung zum Regierungsjubiläum des Kaisers. Den größten Beifall und sicherlich auch Pellars Zustimmung fanden Leflers Bilder aus der Zeit Maria-Theresias.³⁸

Noch im selben Jahr begann Pellar mit den Arbeiten zu seinem märchenhaften Zyklus, der, bald als Buch verlegt, den Titel *Der Kleine König* erhalten sollte. Die Geburt seiner Tochter Herta – ebenfalls 1908 – mag die Entstehung der miniaturhaften Aquarelle zum *Kleinen König* zusätzlich befördert haben; bis 1909 wächst der Zyklus auf insgesamt 12 Bilder an. Der Verleger Dietrich aus München gedenkt die Blätter unmittelbar nach ihrer Entstehung als Märchenbuch für Kinder zu veröffentlichen und kann den Kunstkritiker Fritz von Ostini (Abb. 5) zum Verfassen eines verbindenden Textes bewegen. Dieses Buchjuwel des Jugendstils verhalf Pellar schließlich zu seinem künstlerischen Durchbruch in München.

36 Ostini, Fritz von (1913), S. 114.

37 Hanns Pellar gibt zudem an, ein Gemälde mit dem Titel „Kokotten“ (WVZ Nr. 9) für die Wiener Kunstschau eingereicht zu haben. Vgl. Ostiniana 9 (1909), o. S.

Nachweislich sind jedoch nur zwei graphische Arbeiten mit dem Titel *In der Garderobe und Kinder* ausgestellt worden (WVZ Nr. 7 und 8). Vgl. Husslein-Arco, Agnes; Weidinger, Alfred (2009), S. 263.

38 vgl. hierzu Pauker, Peter (1962), S. 308 ff.

2.4 Debüt in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser

1909 begegnete Pellar dem Kunsthändler Heinrich Thannhauser und machte damit den wichtigsten Schritt seiner Karriere überhaupt. Thannhauser war von 1909 bis zum Ersten Weltkrieg der bedeutendste Händler, Förderer und aktive Vermarkter seiner Werke. Thannhausers Moderne Galerie eröffnete im Münchner Arcoplaais in der Theatinerstraße 7 im Jahre 1909 mit einer legendären und vielbeachteten Ausstellung.³⁹ Auch Pellar wurde hier erstmals öffentlich ausgestellt und seinen Werken wurde bei diesem Debüt gleich ein ganzer Raum gewidmet. Pellar hatte sich hier mit seiner bevorzugten Stoffwahl des „Theatralischen Rokoko und des Märchens“ etabliert.

Die Moderne Galerie präsentierte sich bereits in dieser Ausstellung als ein Ort der konkurrierenden Stilrichtungen der Zeit, eine Art private Kunsthalle. Pellars späterer Freund, der Darmstädter Schriftsteller Kasimir Edschmid (1890–1966)⁴⁰, war Besucher dieser Ausstellung und berichtete Folgendes: „[...] als ich aus der Galerie Thannhauser im Jahre 1909 heraustrat, war ich so zerschlagen wie aufgeregt. Diese Bilderparade war so wirr wie traumhaft.“⁴¹ Und weiter hieß es: „[...] eine Generation im Aufbruch [...] Keine école, keine Akademie, keine Richtung, vielmehr eine zündende, wenn auch im Temperament gegensätzliche Versammlung. [...] eine derart wilde Neuschöpfung (war lange) nicht mehr dagewesen“.⁴²

In Pellars Raum Nr. 5 befinden sich laut Katalog Werke mit folgenden Titeln: *Ein Märchen, Fideler Einzug, Spaziergang, Skizze, Sommernacht, Der Weiße*

39 Vgl. hierzu Herzog, Günther (2006) und Bilsky, Emily D. (2008).

Eine kleine Broschüre verzeichnet alle Kunstwerke mit ihrem Standort in der Galerie, ein eigener Katalog widmete sich ausschließlich den Impressionisten. Die französischen Werke – Boudin, Cassatt, Degas, Manet (*Bar in den Folies-Bérgere*), Monet – waren Leihgaben des Pariser Kunsthändlers Durand-Ruel. Die Münchner Moderne war mit Werken von Fritz Erler (*Märchen*), Hugo von Habermann (*Waldnymphe*), Fritz Osswald, Albert Weissgerber und Leo Putz vertreten. Zudem waren Gemälde von Jean-Baptiste Corot, Max Liebermann, Camille Pissaro, Hans Thoma und Ferdinand Hodler zu sehen.

40 Diese Freundschaft mit dem gebürtigen Darmstädter und langjährigen Lebensgefährten der Puppenkünstlerin Erna Pinner hat sich wohl erst später entwickelt. Im Literaturarchiv in Marbach hat sich ein Karte von Pellar an Edschmid erhalten, die aus dem Jahre 1958 stammt.

Folgende Korrespondenz stellte mir freundlicherweise der Sohn eines Pellar-Sammlers aus den 70er Jahren in Kopie zur Verfügung. Dort heißt es: „Meine Erinnerung an Deutschland wird nur getrübt durch den Tod meines lieben alten Freundes Kasimir Edschmid“ (datiert 17. Dezember 1967).

41 Edschmid, Kasimir (1961), S. 65.

42 Edschmid, Kasimir (1961), S. 63.

Pfau, Nachtfalter, Kitty, Spanierin, Duo sowie 12 Originale zu Fritz von Ostinis Märchen *Der Kleine König*. Der Verleger und Kunstsammler Alexander Koch aus Darmstadt erwarb das Rokokoidealporträt einer in weiß gekleideten Dame mit Reifrock mit dem Titel *Der Weiße Pfau*⁴³; auch der Sammler Hugo Schmeil⁴⁴ aus Dresden erwarb ein Gemälde. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass Pellars Bilder oftmals in mehreren Versionen und Abwandlungen existieren oder auch durchaus dasselbe Werk mit unterschiedlichen Titeln versehen wird. Die mehrfache Ausfertigung der offenbar so mühelos zu veräußernden Objekte spricht eindeutig für den großen finanziellen Erfolg, den Pellar sich mit seiner Kunst zu sichern wusste.

Die Kritik griff Pellars erstes öffentliches Debüt sofort auf und die Nähe zu seinem Lehrer Stuck wurde nicht eben begrüßt. So heißt es dort: „Auch einen Debütanten gab es: es ist Hanns Pellar, ein graziöser Dekorateur, dem freilich die Stuck-Schule und die Bewunderung für seinen Meister noch an jedem Pinselstrich anzumerken ist.“⁴⁵ Die märchenhafte Folge des *Kleinen Königs*, welche ebenfalls im Original auf der Eröffnungsausstellung zu sehen war, ist das einzige Werk des Künstlers, welches uneingeschränkt seit Entstehung große Anerkennung erfuhr. Der Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und zu Rhein zeichnete den Verleger Dietrich für das Buch *Der Kleine König* unmittelbar nach seinem Erscheinen mit dem Titel „Hofverleger“ aus.

43 Das Gemälde der Sammlung Koch ist eine Variante des heute im Museum Künstlerkolonie in Darmstadt befindlichen Portraits *Der Weiße Pfau*. Die Darmstädter Version zeigt eine Dame mit Muff, während das Werk aus der Sammlung Koch einen weißen Fächer aufweist. Letzteres findet sich bei der Versteigerung des Nachlasses Alexander Koch 1935 erneut auf dem Kunstmarkt, gilt nach heutiger Kenntnis jedoch als verschollen. Die Beschreibung im Katalog lautet: „Der Weiße Pfau. Dame im Rokokokostüm mit großem weißem Fächer (Kunstauktion Hofrat Alexander Koch (Darmstadt), Nagel, Mannheim 19.–21. November 1935, Schätzpreis 450 RM., Los 125)“.

Erst kürzlich kamen aus dem Besitz der Familie Koch weitere Papierarbeiten bei Nagel in Stuttgart auf den Markt. Hier trat erneut eine Arbeit Pellars zu Tage. So fertigte der Künstler für Alexander Koch 1912 eine Grußkarte zum 25-jährigen Betriebsjubiläum, welche einen Faun mit Blumenstrauß und Schriftrolle zeigt (WVZ Nr. 93).

44 Ostini, Fritz von (1910b), o. S.

Die Gemäldesammlung Hugo Schmeil (1852–1923) wird – wiederum begleitet von einem Text von Fritz von Ostini – 1916 in der Berliner Galerie Paul Cassirer versteigert. Die Sammlung Schmeil umfasste Arbeiten von Carl Spitzweg, Wilhelm Leibl und seinem Kreis (Carl Schuch, Wilhelm Trüber), Lovis Corinth, Gotthard Kühl, Max Liebermann, Fritz von Uhde, Gustave Courbet, Ferdinand Hodler und Giovanni Segantini. Die Versteigerung erfolgte vor Schmeils Umzug nach Feldafing bei München, wo er 1917 die Villa Waldberta erwarb. Verbliebene Kunstwerke nahm Schmeil mit nach Bayern. Darunter mag auch das nicht in der Versteigerung auftauchende Gemälde von Hanns Pellar gewesen sein. Biedermann, Heike (Hrsg.) (2007), S. 297.

45 K. (1910), S. 166.

Dies alles kulminierte im darauffolgenden Jahr in der ersten und zugleich letzten Einzelausstellung zu Pellars Werk in der Modernen Galerie Heinrich Thannhausers. Die einleitenden Worte im Katalog zu dieser Ausstellung mit 14 abgebildeten Werken⁴⁶ verfasste Fritz von Ostini. Bereits 1910 erscheint eine erste Zusammenfassung der Leistungen der neuen Galerie Thannhauser in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*. Neben der Würdigung vor allem der französischen Künstler galt als weiterer Schwerpunkt der Galerietätigkeit Thannhausers die Förderung lokaler Künstler. „Manchem jungen Künstler hat die Moderne Galerie in den zwölf Monaten ihres Bestehens den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt. [...] Einige kühne Griffe, die Thannhauser auf der Suche nach neuen Erscheinungen tat, waren außerordentlich glücklich. Hierzu zählte auch der Stuckschüler Hanns Pellar.“⁴⁷

2.5 Mathildenhöhe Darmstadt

1911 folgte Pellar dem Ruf des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und zu Rhein an die Mathildenhöhe in Darmstadt. Es ist anzunehmen, dass Pellar bereits während seiner Zeit bei Franz von Stuck in Kontakt mit dem Großherzog kam. Dieser verkehrte häufig in den Häusern der Münchner Malerfürsten, zu denen neben Stuck auch Friedrich Wilhelm Kaulbach und Franz von Lenbach gehörten. Stuck jedoch bewunderte er besonders, und das Ambiente und die Atmosphäre der Münchner Künstlervillen dürften seine eigenen künstlerischen Neigungen und kulturpolitischen Aktivitäten befördert haben.⁴⁸ Im Jahre 1907 fertigte Stuck das berühmte Dreiviertelporträt des Großherzogs (Abb. 7). Dieses Porträt war allgemein bekannt. Es hing sogleich nach Fertigstellung in der Ausstellung der Münchner Secession 1907 und war in deren Katalog

46 Im Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler von Ulrich Thieme und Felix Becker aus dem Jahr 1932 wird das Jahr der Einzelausstellung mit 1909 angegeben (Bd. 26, S. 357); es ist jedoch wahrscheinlicher, dass die Einzelausstellung erst im Jahr 1910 stattgefunden hat. Werke der Einzelausstellung: *Liebesgedanken* (Faun mit Blume); *Junge Liebe* (Rokokodame im Park mit Flöte spielendem Faun an der Seite); *Liebesbotschaft* (Zwei Rokokodamen im Park mit Faun von rechts); *Der Reigen* (später in Essen – *Nächtliche Mysterien II*); *Duo* (Dame mit Flöte spielendem Faun); *Nachtfalter* (Zwei Kokotten); *Märchen* (Dame mit winzigem König und Reigen im Hintergrund); *Gang zum Liebestempel* (*Nächtliche Mysterien I*); *Solo* (Bühne); *Libelle* (Rokokodame), *Spaziergang* (Dame im Park mit Pfau), *Der Kuppler* (Faun an einer Waage); *Parkfest*; *Prinzesschen* (fett gedruckt sind Wiederholungen/Varianten aus der Eröffnungsausstellung).

47 Gebhard, Wilhelm (1910/11), S.201 f.

48 Ulmer, Renate (1997), S.47.

abgebildet.⁴⁹

Mit dem Großherzog hatte 1892 ein junger weltoffener und kunstinteressierter Fürst die Geschicke des Landes übernommen. Bereits in jungen Jahren pflegte er regen Kontakt mit den Künstlern der älteren und neueren Generation. Ernst Ludwigs eigene kreative Tätigkeit – er schrieb Gedichte und Bühnendramen, war Mitgestalter von Bühnenbildern und widmete sich der Gartenkunst – befähigte ihn zu einem toleranten, vorurteilslosen Umgang mit Kunst und Künstlern.⁵⁰ Darmstadt und die Mathildenhöhe erfreuten sich unter dem Patronat des Großherzogs einer weiten Beachtung innerhalb der Kunstwelt und der Ruf nach Darmstadt war in jedem Fall eine große Ehre. Die Auswahl der Mitglieder erfolgte sehr gezielt, die Künstlerkolonie vereinigte die verschiedenen künstlerischen Gattungen (Kunsthandwerk, Bildhauerei, Malerei, Architektur und Raumkunst) und war stark geprägt von der allgegenwärtigen Idee des Gesamtkunstwerks.

Die Darmstädter Mathildenhöhe verdankte ihren Ruf dem Werk herausragender Einzelpersönlichkeiten. Einer ihrer bedeutendsten Künstler war der Wiener Joseph Maria Olbrich (1867–1908), dessen unerwarteter Tod im Alter von 41 Jahren im Jahre 1908 die Kolonie in eine Krise stürzte. Als man auf der Mathildenhöhe Anfang des Jahres 1911 beschloss, wieder eine größere Ausstellung zu veranstalten, wurde eine Neuorganisation und Verstärkung der Gruppe durch neue Mitglieder unerlässlich. So wurden am 17. März 1911 Pellar, am 22. März der Bildhauer Bernhard Hoetger (1874–1949), am 11. Mai der Wiener Architekt und Entwerfer Emanuel Josef Margold (1889–1962) und am 4. August der durch den Bau der Synagoge in Essen bekannt gewordene Architekt Edmund Körner (1875–1940) nach Darmstadt berufen. Insbesondere mit Körner und Margold pflegte Pellar freundschaftliche Kontakte.

Anders als in Wien und München traf Pellar in der Residenzstadt Darmstadt nicht auf eine der großen Kunstmetropolen, wohl aber auf eine wichtige Stätte des Jugendstils. Die Verbindung zwischen Wien und Darmstadt begann nicht erst mit der Aufnahme des Künstlers Hanns Pellars als vollwertiges Mitglied der Kolonie. In der ersten Generation der Künstler der Mathildenhöhe spielte Josef Maria Olbrich eine herausragende Rolle. Nun sollten mit Hanns Pellar und Emanuel Josef Margold weitere Österreicher folgen.

Obwohl der Ruf – oder die „Befehligung“ wie Pellar es nannte – an die

⁴⁹ Schack von Wittenau, Clementine (1995), S. 103.

⁵⁰ Ulmer, Renate (1997), S.47.

Mathildenhöhe der Höhepunkt seiner bisherigen Karriere war, zögerte der Künstler zunächst ihm zu folgen, da er sich seiner „alten Heimat“ München sehr verpflichtet fühlte. Als er sich schließlich entschlossen hatte, nach Hessen zu ziehen, begann er den neuen Lebensabschnitt mit großen Erwartungen. „Im Frühjahr 1911 war’s, dass ich den Ruf an die Künstlerkolonie in Darmstadt erhielt. Ich fuhr selbst nach der hess. Residenz, noch unentschlossen, ob ich annehmen sollt. Denn schweren Herzens nur trennte ich mich von München, der Stadt, die mir künstlerisch bisher alles gegeben hatte und alles gewesen war. Der Großherzog empfing mich selbst. Sie nehmen an, waren die Worte, mit denen er mich begrüßte. Was blieb mir anders übrig, als mit Ja zu antworten. Ich war gefangen von der liebenswürdigen, faszinierenden Art des Fürsten [...]. Im Juli 1911 siedelte ich mit meiner Frau und meinem erst 2 Jahre alten Mädels nach Darmstadt über,⁵¹ so schildert Pellar kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges rückblickend die damaligen Ereignisse.

In Darmstadt präsentiert der Künstler seine Werke erstmals einen Monat nach seiner Berufung im Ernst-Ludwig-Haus. Von Mai bis Oktober 1911 fand dort die „Kunsthausexposition Darmstadt“ statt. Pellar zeigt erneut die Aquarelle des *Kleinen Königs*, aber auch Gemälde wie *Nachtfalter*, *Favoritin* und *Susanna im Bade* (WVZ Nr. 86, 91, 68) sind zu sehen. Seine Ausstellungstätigkeit bleibt rege: 1912 sind seine Werke mehrfach in Darmstadt ausgestellt; weiterhin ist er in der Galerie Thannhauser in München zu sehen.⁵²

Der Großherzog Ernst Ludwig war dafür bekannt, den Mitgliedern der Künstlerkolonie von Anbeginn ein nach Alter, Familienstand und Reputation bemessenes Grundeinkommen zu gewähren und auch Atelierräume zur Verfügung zu stellen.⁵³ So erhielt auch Pellar ein entsprechendes Atelier im Ernst-Ludwig-Haus. Grundsätzlich gilt, dass der Mäzen lebhaften Anteil am Zustandekommen der Projekte seiner Künstler nahm, sie förderte und zum Teil durch eigene Anregungen und Ideen bereicherte. Das fürstliche Patronat als Garant weitreichender künstlerischer Freiheit verlieh den Mitgliedern der Künstlerkolonie einen besonderen Status, der durch die abgehobene Lage ihrer Arbeitsstätte noch zusätzlich unterstrichen wurde.⁵⁴ Und die Rahmenbedingungen in der Residenzstadt waren dem Ver-

51 Ostiniana 9 (1919), S. 1.

52 Doch auch an anderen Orten werden Pellars Werke gezeigt: Galerie Arnot, Wien; Julius Brauer, Altenburg in Thüringen und mehrfach im Kunstsalon Emil Richter in Dresden. Von diesen Ausstellungen haben sich jedoch weder Kataloge noch Listen erhalten.

53 Ulmer, Renate (1997), S. 92.

54 Ulmer, Renate (1997), S. 78.

nehmen nach ausgezeichnet: „Mein Atelier mit den Gobelins und alten Truhen, indischen Bronzen und wundervollen alten figuralen Cloisonées erregte Aufsehen. Es lag dicht beim Ausstellungsbau und die Besucher von hier kehrten auch bei mir ein. Im Platanenhain war allabendlich Konzert und reges Leben. Die Menschen waren liebenswürdig und nahmen mich herzlich auf. Es schien sich ganz gut in den etwas engen aber gemütlichen Verhältnissen zu leben.“⁵⁵

Durch die Übernahme von Privataufträgen und die Zusammenarbeit mit Firmen sollten die Künstler selbst weitere Einnahmen erwirtschaften, was mit wechselndem Erfolg gelang. Für Pellar lässt sich ab 1913 konstatieren, dass der Großherzog selbst und sein Umfeld einer seiner bedeutendsten Auftraggeber während der Zeit in der Künstlerkolonie war. Inwiefern den Großherzog mit Pellar eine freundschaftliche Beziehung verband, wie es für seine Landsleute Olbrich und Margold überliefert ist, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Anhand einer Reihe von persönlichen Arbeiten des Künstlers für die großherzogliche Familie lässt sich jedoch durchaus eine engere Verbundenheit ablesen.

Pellar hebt aus dieser ersten Zeit in Darmstadt insbesondere den Kontakt zu dem Essener Architekten Edmund Körner, dem in Darmstadt ansässigen Otto von Stockhausen⁵⁶ sowie dem Sammlerehepaar Doris und Max von Heyl⁵⁷ hervor. Pellar berichtet rückblickend: „[...] in dem gastlichen Haus des General Frn. Max von Heyl fand ich von Anfang an Beachtung und wirkliches Interesse. Ihm

55 Ostiniana 9 (1919), S.1.

56 Hofrat Otto Stockhausen war dem Darmstädter Adressbuch zufolge ein Reichsbankbeamter und hatte sich von dem Architekten Heinrich Metzendorf ein Haus am Rande der Mathildenhöhe entwerfen lassen. Zudem war er als „Direktor des Ausstellungsbetriebes“ für die Kunstausstellung in Darmstadt im Jahr 1914 tätig. 1912 veröffentlicht Stockhausen in dem Magazin *Arena* einen Artikel über den Künstler, der sich in der Künstlermappe im Archiv der Nationalgalerie in Berlin erhalten hat und im Folgenden des Öfteren zitiert wird.

57 Das Sammlerehepaar von Heyl besaß nachweislich ein Gemälde (*Portrait eines Schoßbundes*; WVZ Nr. 151) von Hanns Pellar, welches am 21.10.1930 bei Hugo Helbing in München zur Versteigerung stand. Freiherr Max von Heyl (1844 Worms –1925 Darmstadt) war ein bedeutender Kunstsammler. Seine Gattin Doris (geb. Stein), die einer Kölner Patrizierfamilie entstammte, hielt Pellar in einem Portrait fest (WVZ Nr. 167), welches nicht Gegenstand der Versteigerung war. Beim Ankauf ihrer Sammlung wurden sie seinerzeit von Fachleuten wie Wilhelm von Bode, Lorenz Gedon, Henry Thode und Franz von Lenbach beraten und hatten im Laufe der Jahre in ihrem von Gabriel von Seidl entworfenen Darmstädter Heim, dem „Heylshof“, eine beachtliche Sammlung zusammengetragen. Das Ehepaar von Heyl war dem Künstler Arnold Böcklin freundschaftlich verbunden und hatten eine Reihe hervorragender Gemälde und zahlreiche Handzeichnungen des Künstlers erworben, die sie als geschlossene Sammlung dem hessischen Landesmuseum in Darmstadt stifteten. Vgl. Mayer, August L. (1930), o. S.

und seiner liebenswürdigen Gattin verdanke ich [...] von Anbeginn meiner Darmstädter Zeit Stunden der Anregung.⁵⁸ Zudem ist aus anderem Zusammenhang überliefert, dass Pellar mit seinem Landsmann Margold einen engen freundschaftlichen Kontakt pflegte.⁵⁹

Die Grundlage der Arbeit der Künstler der Mathildenhöhe war weitestgehende schöpferische Freiheit und künstlerische Vielseitigkeit, was auch Pellar ein erweitertes Spektrum an künstlerischen Aufgaben bescherte. Dennoch galt die umfassende, stilistisch einheitliche Gestaltung des Innenraumes weiterhin als eine Hauptaufgabe der Darmstädter Künstlerkolonie. Dies entsprach nicht nur den Zielen der Reformbewegung um 1900, sondern auch den Intentionen des Großherzogs, dessen mäzenatische Unterstützung Hand in Hand ging mit ökonomischen Erwägungen.

Zu Pellars herausragenden Arbeiten zählen 1911 zunächst die Raumausstattung zweier Musikzimmer; eine Zusammenarbeit mit dem Architekten Edmund Körner. Die Tänze von eleganten Damen und Faunen inmitten von Parkanlagen⁶⁰ bezaubern in großem Format die Besucher der Musikzimmer in Essen. Die Verschmelzung von Moderne und Rokoko, eines der zentralen Themen Pellars, kommt hier auf ebenso fantasievolle wie handwerklich ausgereifte Weise zum Ausdruck.

Pellar und Körner verband eine enge Freundschaft, die nicht zuletzt auf die

58 Ostiniana 9 (1919), S.4.

59 Der Bruch dieser Freundschaft im Jahre 1917 führte zu Pellars nahezu öffentlich gefordertem Austritt aus der Künstlerkolonie. Ein polemischer Artikel aus September 1917, der sich im Kleukens-Archiv in Darmstadt erhalten hat, berichtet von einem gerichtlichen Vorfall, der die Freundschaft der beiden Familien abrupt beendete und sicherlich auch nicht das Wohlwollen des Großherzogs gegenüber Pellar beförderte. Die bisherige Freundschaft der beiden Künstler wird hier folgendermaßen charakterisiert: „Zwischen den beiden Familien Pellar, dem Maler, und Margold, dem Architekten, beides Angehörige der Künstlerkolonie, bestand ein solch freundschaftliches Verhältnis, dass letztere Familie das Haupt der ersteren als Pate für das neugeborene Kind nahm. Alles schwamm in Butter und mit Wienerischer Herzlichkeit wurden die Freundschaftsbeziehungen gewechselt.“ N. N. (1917a), o. S.

Pellar selbst erwähnt den unerfreulichen Vorfall von Verleumdung in seinem an Ostini gerichteten Lebenslauf von 1919 nicht und lässt auch ansonsten den Freund Margold aus seinen Beschreibungen aus.

60 Das Thema des Werkes in der Villa Waldthausen in Essen ist bereits aus seiner Münchner Zeit unter dem Titel *Reigen* bekannt (WVZ Nr. 39). Ein anderes Werk aus der Villa Waldthausen wird 1923 schließlich Stoff des Berliner Bildhauers Albert Caasman, der eine Porzellangruppe nach diesem Vorbild für die Porzellanfabrik Ph. Rosenthal in Selb ausgeführt (WVZ Nr. 81 und Abb. 64). Siehe Kapitel 4.1.

Zusammenarbeit bei diesen beiden Aufträgen zurückgeht.⁶¹ Albin Müller, der eine leitende Position in der Künstlerkolonie innehatte, schreibt in seinen Lebenserinnerungen: „Es drängten sich auch Künstler, wie der Maler Pellar, heran, der keine innere Beziehung zu dem hatte, was von Anfang an als Ziel der Künstlerkolonie aufgestellt war. Dem Einfluß Pellars zufolge, den dieser zu Anfang ausübte, wurde der Architekt Edmund Körner, Essen, in einer lockeren Verbindung zur Künstlerkolonie verpflichtet.“⁶² Diese in der Tat eher kritische Haltung, mit der Albin Müller der Berufung Körners und auch der Person Pellars gegenüberzustehen scheint, könnte daraus resultieren, dass er die eigene leitende Stellung innerhalb der Künstlerkolonie gefährdet sah. Körner stand offenbar in einer eher losen Beziehung zur Künstlerkolonie und betreute gleichzeitig mehrere große Bauvorhaben in Essen. Nach Beendigung dieser umfangreichen Aufträge in Essen verspürte Pellar wohl eine unzureichende Verbundenheit mit der Künstlerkolonie: „Vom Großherzog und seiner verheissenden Gunst hatte ich bisher nichts verspürt. Da zog’s mich förmlich nach München zurück. Ich flüchtete in die alte Heimat und holte mir Mut zu neuer Arbeit. Es entstanden, als ich in das Darmstädter Atelier zurückkehrte, die Bilder: Sinnliche Nacht – Yvette – Sommertag – Nachtfalter – Mandschanah – Tortola Valencia – und verschiedene kleinere Gemälde und Skizzen zu indischen Märchen [...] Die Bilder sprachen sich herum.“⁶³

Im Mai 1913 richtete Pellar zudem ein Kinderfest mit dem Titel *Märchenfest beim Kleinen König* für wohltätige Zwecke in Darmstadt aus (Abb. 8 ff.). Im Juni 1913 wurden seine Arbeiten im Rahmen einer Porträtausstellung im Atelier des Ernst-Ludwig-Hauses gezeigt.⁶⁴

Insbesondere die Zahl der von ihm gefertigten Bildnisse stieg seit 1913 bis zum

61 Da das Archiv der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe im Zweiten Weltkrieg Opfer der Flammen geworden war, ist auch die Tätigkeit Körners in der Zeit von 1911 bis 1916 nicht dokumentiert. Pankoke, Barbara (1996), S. 16.

62 Zitiert nach Bott, Gerhard (1977), S. 263.

63 Ostianina 9 (1919), S. 2. Die Illustrationen oder Gemälde zu den indischen Märchen sind nach Otto von Stockhausen einem Auftrag des Großherzogs zu verdanken, den Pellar selbst nicht erwähnt. Sie werden im Kapitel 3.5.3. Malerei näher besprochen.

64 Pellar fertigte Porträts von Damen und Herren der Darmstädter Gesellschaft bzw. des Adels wie Prinzessin Erbach-Schönberg, Prinzessin Maria Luise Isenburg-Birstein, Gräfin Margit zu Limburg-Stürum, Prinz Friedrich Karl von Hessen und dessen Frau Margarete. Von hoher Qualität und bestechend im Ausdruck ist vor allem Pellars ganzfiguriges Porträt der Gräfin Margit zu Limburg-Stürum aus dem Jahr 1914, die auf einem Stuhl sitzend im Profil gegeben ist. Dieses eindrucksvolle Porträt (WVZ Nr. 130) erregte 1916 auf der Großen Kunstausstellung in Berlin Aufsehen.

Ende des Ersten Weltkrieges sprunghaft an. Pellar schuf vornehmlich Porträts von Damen und Herren aus dem damaligen gehobenen Bürgertum sowie Gattinnen und Töchter wohlhabender Darmstädter. Sein 1919 verfasster Rückblick auf die Darmstädter Zeit ist in weiten Teilen eine Aneinanderreihung von Porträtaufträgen, die er zumeist dem Großherzog und seinem Umfeld zu verdanken hatte.⁶⁵

Pellar selbst beschreibt die Anfänge seiner Karriere als Porträtist anhand eines zufällig aus einer Freundschaftsgeste heraus entstandenen Gelegenheitsporträts. „So kam das Jahr 1913 und mit ihm begann eine neue, ich möchte sagen, meine eigentliche Tätigkeit – die des Portraitisten! Ich hatte nachts im Atelier beim Licht der Bogenlampe, meiner Laune folgend, erst Edmund Körner, den Architekten, dann meinen Freund Hofrat Stockhausen aufs Papier geworfen. Die ersten eigentlichen Portraits, die ich ausführte. Sie fanden solchen Beifall, dass ihnen sofort die ersten Aufträge folgten.“⁶⁶

Aufgrund der vielen Porträtaufträge stellte sich ein überaus reger Betrieb in Pellars Atelier ein. „Sodass der Gedanke zu fliehen und auf Reisen einmal alles zu vergessen, was darmstädtisch war, bei mir schon beinahe zur fixen Idee ward. Ja, mehr als das, ich wollte fort. Ich wollte überhaupt ganz fort und hatte in München bereits Wohnung gemietet. Da hielt mich der Großherzog. Im Frühjahr 1914 sollte eine grosse Ausstellung seiner Künstlerkolonie stattfinden.“⁶⁷ Pellar erhielt offenbar Auftrag um Auftrag: „Und der Großherzog dankte mir mein Bleiben, indem er von jetzt ab den regsten Anteil an meinem Schaffen nahm.“⁶⁸ Im November 1914 sollte der Großherzog den Künstler zum „Professor“ ernennen.⁶⁹

65 Fritz von Ostini berichtet Folgendes: „Darmstadt selber kümmerte sich anfangs nicht zu viel um Hanns Pellar, und er fand manches Hindernis in den engen und kleinstädtischen Verhältnissen. Der Fürst erwies ihm erst nur ein kühles Wohlwollen, bis um das Jahr 1913 herum der Umschlag begann. Er fing an als Portraitist Aufsehen zu erregen [...]. Schließlich erhielt Pellar den Auftrag, die Söhne des Großherzogs zu malen, bald darauf hatte er den Großherzog selbst auf der Staffelei, der nun den regsten Anteil an seinem Schaffen nahm und ihn zum Professor ernannte. Er hatte nun Bildnis um Bildnis zu schaffen von Damen und Herren, mit denen er durch den Hof in Verbindung kam, wie von Angehörigen der Großindustrie und Finanzwelt.“ Ostini, Fritz von (1920), S. 672.

66 Ostiniana 9 (1919), S.4 f. Das Porträt Otto Stockhausens war 1976 Gegenstand der Ausstellung auf der Mathildenhöhe (WVZ Nr. 107), während das Bildnis von Körner als verschollen gilt (WVZ Nr. 108).

67 Ostiniana 9 (1919), S. 6.

68 Ostiniana 9 (1919), S. 6.

69 In: Die Kunst, Jg. XXX, 1915, S. 160 unter Personalnachrichten: „Der Kunstmaler Hans (sic!) Pellar wurde vom Großherzog von Hessen zum Professor ernannt.“

Die dritte Ausstellung der Künstlerkolonie wurde zunächst für das Jahr 1913 angekündigt, dann aber wegen Verzögerung der Bauarbeiten erst im Mai 1914 eröffnet. Ihr zentrales Projekt war die von Albin Müller erbaute *Mietshäusergruppe* am Olbrichweg, die der Mathildenhöhe einen baulichen Abschluss nach Nordosten gewähren sollte. Sowohl Hanns Pellar als auch der Maler Fritz Osswald wohnten fortan an dieser Adresse: Olbrichweg 16.⁷⁰

Pellar war in dem von Edmund Körner errichteten Modepavillon mit Kostümentwürfen vertreten (Abb. 15).⁷¹ Zudem waren Pellars Dreiviertelporträts des Großherzogs und seiner Gemahlin im dem von Körner gestalteten Ehrensaal zu sehen. Die übrigen Porträts des Künstlers wurden gemeinsam mit Arbeiten des Bildhauers Heinrich Jobst im „Raum der freien Künste“ gezeigt.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges führte in der Künstlerkolonie zu einem Prozess der Auflösung. Die Ausstellung wurde vorzeitig beendet, die temporären Bauten wurden demontiert. Während viele seiner Künstlerkollegen zum Krieg eingezogen wurden, verblieb Pellar in Darmstadt zur „Brückenwache.“⁷² Einige Mitglieder der Künstlerkolonie wie Margold und Osswald wurden noch aus Darmstadt zum Kriegsdienst berufen. Körner gab seinen Darmstädter Wohnsitz am 16. Oktober 1916 auf und zog wieder ganz nach Essen. Die Nähe Pellars zum Großherzog während der Kriegsjahre ist an der Vielzahl von persönlichen Aufträgen wie Porträts und auch Miniaturen⁷³ ablesbar. Als „Liebling verschiedener angesehener Darmstädter Familien“ fertigte er zudem nach wie vor eine Vielzahl von Porträts, was ihm schließlich den Namen „Maler der Eleganz“⁷⁴ einbrachte.

70 Pankoke, Barbara (1996), S. 67.

Vor der Adresse im Olbrichweg 16 war Hanns Pellar in der Dieburgstr. 84 wohnhaft und ab 1920 im Alexandraweg 31. Renate Ulmer benennt die letzte Adresse als Haus Deiters (heute Alexandraweg 35), welches Joseph Maria Olbrich für den Geschäftsführer der Künstlerkolonie Wilhelm Deiters erbaut hatte. Ulmer, Renate (1997), S. 106.

71 Pankoke, Barbara (1996), S. 69. Innenansichten des Mode-Pavillons sind leider nicht erhalten. Zeitgenössische Kritiken beschreiben, dass an der Nord- und Westseite des Pavillons schaufensterartige Vitrinen für die von Hanns Pellar entworfenen Kostüme errichtet worden waren. Doch auch diese Arbeiten sind nicht überliefert.

72 Ostiniana 9 (1919), S. 7: „Es folgten weitere Porträt-Aufträge [...] noch während des Krieges, der inzwischen ausgebrochen war, und meine Arbeitskraft insofern auch um einiges lähmte, da ich Brückenwache übernommen hatte.“

73 1915 fertigte Pellar Miniaturen von Mitgliedern der Großherzoglichen Familie, die 1917 in einer Publikation erscheinen sollten: „Die Miniaturensammlung seiner königlichen Hoheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein“.

74 Servaes, Franz (1917), S. 185.

Pellar schied im Jahre 1917 offenbar nicht ganz freiwillig aus der Künstlerkolonie aus. Ein Presseartikel vom September des Jahres fordert „öffentlich“ seinen Austritt; die polemische Überschrift des Artikels lautete „*Feine*“ *Leute*. Neben dem Unmut über Pellars eigene Bemühungen, sich dem Kriegsdienst mit Hilfe ärztlicher Gutachten zu entziehen, war er auch an anderen Fronten in abträgliche Auseinandersetzungen privater Natur geraten.⁷⁵ Durch ein unglückliches Missverständnis kam es zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung mit dem befreundeten Künstlerkollegen Margold, der sich durch Pellars Ehefrau dem Vorwurf der Kriegsdienstverweigerung ausgesetzt sah. Der Gerichtsbeschluss⁷⁶ zuungunsten der Familie Pellar wurde von einer gehörigen Abrechnung mit dem „Darmstädter Liebling“ begleitet und fand einen unmissverständlichen Niederschlag in Pellars Austritt aus der Künstlerkolonie noch im selben Jahr.

Nach dem unschönen Ende seiner Mitgliedschaft im Jahr 1917 blieb Pellar noch sieben Jahre in der Residenzstadt wohnen. Albin Müller, Emanuel Josef Margold und Heinrich Jobst waren nach dem Kriege in die Residenzstadt zurückgekehrt und bildeten mit den verbliebenen Künstlern weiterhin eine locker organisierte Künstlergruppe.

Pellar verkehrte weiterhin mit in Darmstadt ansässigen Künstlern und freundete sich dabei mit dem Schriftsteller Kasimir Edschmid und dessen Lebensgefährtin Erna Pinner an. Kasimir Edschmid gab 1921 gemeinsam mit Rene Schickele und anderen *Das Puppenbuch* heraus, welches mit Illustrationen von Puppen, die von Erna Pinner und Lotte Pritzel geschaffen wurden, versehen war.⁷⁷ Die Künstler-

75 Ein „[...] Verteidigungsprozess, der sich gegen die Ehefrau des Malers Pellar, eines Mitgliedes der Darmstädter Künstlerkolonie, richtete [...]“, wurde im Jahr 1917 in einem Zeitungsartikel näher erläutert. „Die materielle Strafe von 1000 Mk“, so schließt der nicht bekannte Autor, „mit der [...] die Verhandlung endigte, fällt unserer Erachtens kaum ins Gewicht. Das moralische Urteil der Darmstädter Bevölkerung wiegt schwerer“. N. N. (1917a), o. S.

Der besagte Artikel im Kleukens-Archiv sei an dieser Stelle erneut zitiert: „Es geht uns direkt nicht an, daß der Liebling [H. Pellar, A. d. V.] verschiedener angesehener Darmstädter Familien, die den Patriotismus als von sich in Erbpacht genommen betrachten, Hanns Pellar, sich von der Militärflicht in Österreich zu drücken versuchte. [...] diese Frau [Stefanie Pellar A. d. V.] das alles tat, während sie Briefe über Briefe nach Frankfurt schrieb, um ihren Mann vor der ärztlichen Untersuchung und demgemäß auch vom Militärdienst zu befreien.“ N. N. (1917a), o. S.

76 Abschließend wird Stefanie Pellar zu einer Geldstrafe in Höhe von 1.000 Mark verurteilt und der Verfasser des Artikels legt Pellar den Austritt aus der Künstlerkolonie nahe. Nur zum Vergleich: Ein Gemälde Hanns Pellars erzielte zu diesem Zeitpunkt etwa um die 1.000 Mark.

77 Pellars Bibliothek enthielt nachweislich ein Exemplar des Puppenbuchs, welches Erna Pinner mit folgender Widmung versehen hatte: „Für sehr liebe Gastfreundschaft Herzlichst Erna Pinner Mai 21“. Dieses Buch trägt Pellars Exlibris und befindet sich in Privatbesitz.

innen Pinner und Pritzel beschäftigten sich mit der Herstellung von Puppen aus Drahtgestellen, die mit Wachs modelliert und feinen Stoffen ausstaffiert wurden. Kein Spielzeug, sondern Objekte von großer Leichtigkeit und ästhetischem bis zuweilen spukhaft-scurrilem Reiz. Einigen Modellen ist auch durchaus etwas Rokokohaftes zu eigen. Lotte Pritzel zählte im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts zu den zentralen Gestalten Schwabings, wo Pellar ihr unter Umständen schon begegnet war. Im Dezember 1920 arbeitete Pellar mit dem Theaterintendanten Gustav Hartung (1887–1946) an einem gemeinsamen Projekt. Es handelt sich um eine Wohltätigkeitsveranstaltung mit dem Titel *Kunst – Mode – Tanz im Wandel der Jahrhunderte* (Abb. 16).

In der von Krisen geschüttelten Weimarer Republik gingen die Aufträge deutlich zurück, was auch Pellar zu spüren bekam. Die Zahl der grafischen Arbeiten in seinem Schaffen nahm zu. Zwischen 1923 und 1926 entstanden die Blätter zur erotisch-orientalisch inspirierten Serie *Der verliebte Flamingo* und die acht Illustrationen für *1001 Nacht*. Das Erscheinen seiner Monografie im Verlag Bischoff in München mit einem einleitenden Text von Georg Jakob Wolf gehörte zu den persönlichen Höhepunkten dieser Jahre. 1923 erschienen zudem vier Modelle bei der Firma Rosenthal nach Entwürfen Pellars.⁷⁸ Pellar selbst schrieb im Jahr 1919: „Von einigen Porzellan-Manufakturen wurde ich schon des öfteren aufgefordert, die in meinen Bildern vorkommenden Figuren zu modellieren. Es wird für mich eine interessante Abwechslung werden.“⁷⁹ Die Entwürfe gehen u. a. auf Arbeiten aus dem Jahr 1911 zurück und lehnen sich an Darstellungen der Wandbilder des Musikzimmers der Villa Waldthausen in Essen an.

78 Es konnte nicht abschließend geklärt werden, ob Pellar das Porzellan damit zu seinem Tätigkeitsgebiet erhoben oder ob man in Selb nach Abbildungen seiner Gemälde gearbeitet hat, ohne den Künstler selbst zu involvieren. Letzteres hätte nach dem geltenden Urheberrechtsgesetz durchaus Bestand gehabt, da man seine Malerei in ein dreidimensionales Medium übertragen hat und damit nach damaligem Verständnis nicht gegen das Gesetz verstieß. Drei Modelle fertigte der Berliner Bildhauer und Porzellankünstler Albert Caasmann (1886–1968) und eines der Künstler Karl Himmelstoß (1878–1957). In der Porzellankunst hatte sich die Neigung zum Rokoko von jeher bewahrt und so verwundert es eher, dass erst im Jahre 1923 Porzellanmodelle von Pellar erschienen.

79 Ostiniana 9 (1919), S. 19.

2.6 Die zwanziger Jahre und die Zeit danach

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre sollte Pellar elegante, der Welt des Luxus angehörende Reklameanzeigen für Automobile (Opel) und die Kosmetikindustrie (Khasana und Mouson, Frankfurt) entwerfen. Doch nur mit der Firma Opel scheint es eine vertraglich verbindliche Vereinbarung gegeben zu haben: In der wirtschaftlich schwierigen Zeit steht Pellar von 1925 bis 1929 der Firma Opel in Rüsselsheim als künstlerischer Berater zur Seite. Als Wilhelm von Opel 1929 die Adam Opel AG an General Motors verkaufte, scheint auch die Zusammenarbeit mit Pellar beendet worden zu sein.

Wie Pellars Monografie von 1924 belegt, blieb er in seinem malerischen Werk auch in den zwanziger Jahren der Atmosphäre des Rokoko treu, während sich seine Künstlerkollegen dem neu erwachten Stil des Art Déco zuwandten. Diese Art der Malerei, die für sein spätes Werk bestimmend werden sollte, entsprach nicht mehr dem Geschmack des Publikums und wurde zu einer Randerscheinung, die nur noch eine sehr kleine Käuferschicht befürwortete.

Kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verließ Pellar mit seiner der Abstammung nach jüdischen Frau Stefanie nach mehr als 25 Jahren seine Wahlheimat Deutschland.⁸⁰ Danach bereiste er die Schweiz, Belgien, Frankreich, Holland und England. Belege seiner Tätigkeiten in diesen Ländern haben sich mit einer Ausnahme in Holland bisher nicht finden lassen.

In Wien unterhielt er offenbar zunächst engeren Kontakt zum Landesführer des Heimatschutzes und Innenminister Emil Fey (1886 – Wien – 1938), den er 1934 porträtierte. Nach dem „Anschluss“ Österreichs 1938 wurde Pellar von den Nationalsozialisten mit einem Berufsverbot belegt und überstand die Zeit durch die finanzielle Unterstützung seiner Schwester Marie Ullmann.⁸¹ Nach vielen weiteren

80 Aus einem „Verzeichnis über das Vermögen von Juden“ welches Pellar im Dezember 1938 zu unterschreiben hatte, geht hervor, dass seine Ehegattin „der Rasse nach jüdisch“ sei und „der evangelischen Religionsgemeinschaft“ angehört. Hier ist zudem nachzulesen unter Bemerkungen: „Meine Schwester Frau Generaldirektor Marie Ullmann [...] unterstützt mich und meine Frau durch eine monatliche Zuwendung von RM.333.“ Die Angaben zu seinem sonstigen Vermögen sind bereits zu diesem Zeitpunkt nicht nennenswert (Kopie aus dem Österreichischen Staatsarchiv).

81 Schreiben von der Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs vom 29. Mai 2007. Aus dem dort erhaltenen Aufnahme-Fragebogen aus dem Jahre 1945 geht hervor, dass Pellar 1938 ein Berufsverbot von der Reichskulturkammer erhielt.

Jahren in seiner Geburtsstadt Wien, über die außer einer gleichbleibenden Adresse im 1. Bezirk in der Elisabethstrasse nichts weiter bekannt ist, erfolgte eine späte Ehrung des Künstlers in Darmstadt.⁸² Dort fand 1967 die Ausstellung *Malerei der Residenz Darmstadt* statt und Pellar war dort mit seinem 1912 entstandenen Gemälde *In der Loge* vertreten, welches sich im Besitz der Großherzoglichen Sammlung befindet (WVZ Nr. 83). Trotz intensiver Spurensuche ist die Zeit von 1933 an nicht nur im Hinblick auf Pellars Biografie, sondern auch auf sein Werk eine Lücke, die bisher nicht geschlossen werden konnte. Bereits nach 1920 bricht die Rezeption seines Werkes völlig ab. 1924 tritt Pellar noch einmal als eigener Vermarkter seiner Gemälde auf und bald danach verbringt der Künstler fast vier Jahrzehnte in seiner Heimatstadt Wien, über die nichts bekannt ist. Hier scheinen der fehlende Nachlass und die desolate Quellenlage als unüberbrückbar. Von 1945 bis 1959 gehörte er der Sektion „Maler“ der Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs an. Als er im Alter von 73 Jahren aus der Vereinigung austrat, war er dem Vernehmen nach weiterhin als Maler tätig und sein Werk wurde nachweislich in der zweiten Hälfte der 60er Jahre bis zu seinem Tode von der Galerie „Donauland“ in Wien veräußert.⁸³ Pellar verstarb im Alter von 85 Jahren am 20. August 1971 in seiner Heimatstadt Wien.

82 Brief von Pellar an einen privaten Sammler vom 17. Dezember 1967:

„Sehr verehrter Herr Oberstudienrat! [...] In Darmstadt ist jetzt die große Ausstellung „Malerei der Residenz Darmstadt“. Von mir ist ein Bild in der Ausstellung aus dem Besitz des Großherzogs von Hessen. Gerührt und erfreut haben mich die vielen Zuschriften, die ich von meinen Modellen bekommen habe, die die Ausstellung gesehen und die ich gemalt habe als sie noch Kinder waren.“ Der Brief befindet sich in Privatbesitz.

83 Für den Hinweis, dass Pellar in den 60er Jahren und bis zu seinem Tod über die Galerie „Donauland“ von Erich Kaufmann (Schönburgstr. 32, Wien) seine Gemälde veräußerte, bin ich Herrn Torsten Merbach zu Dank verpflichtet, der mir freundlicherweise Rechnungen über Gemälde Hanns Pellars und Schriftwechsel mit dem Künstler als auch der Galerie zur Verfügung stellte. Auch eine Visitenkarte aus der Nachkriegszeit stammt aus diesem Privatbesitz. Des Künstlers prekäre finanzielle Lage zu seinem Lebensende hat schließlich zum Verkauf aller noch in seinem Besitz verbliebenen Werke über die Galerie geführt. Eine Angestellte der Galerie berichtet davon, dass Pellar noch Ende der 60er Jahre als Maler tätig war.

3 Malerei

Hanns Pellar ist ein Kind des Fin de Siècle. Diese Epochenbezeichnung meint gemeinhin die Zeit zwischen Mitte der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Es ist eine Zeit des Übergangs und des offenkundigen Ringens der Künstler um einen neuen Stil. Am Wendepunkt dieser „Welt von Gestern“ zur Moderne erlebte Pellar in Wien und München die Atmosphäre der wichtigsten kulturellen Zentren der Zeit. Die darstellenden Künste erfuhren damals Aufschwung, Belebung und Erneuerung. Die oft beschriebene Aufbruchsstimmung in München um 1900 fand ihren Ausdruck vor allem in gesellschaftlichen Ereignissen wie Künstler- und Faschingsfesten. Aber auch neuartige Tänze wie die von Louis Fuller und Ruth St. Denis bewegten die Öffentlichkeit. Zudem gab es eine Vielzahl schillernder bis zuweilen skandalträchtiger Bühnenaufführungen.⁸⁴

All dies bot dem Künstler, der sich als Teil dieser Gesellschaft verstand, eine Menge Stoff und Anregung. Er bannte nicht ohne humorvollen und zuweilen auch die Doppelmoral der Bürger karikierenden Blick diese Welt auf die Leinwand. Sein Werk wird aufgrund seiner Anleihen an das Zeitalter des Rokoko – insbesondere hinsichtlich der Ausstaffierung der Personen wie auch der Szenerie der Parks und Gärten – von Richard Hamann und Jost Hermand dem „ästhetischen Dekorativismus“ zugeschrieben. In einer Reihe mit Adolf Münzer, Fritz Erler, Leo Putz, Adolf Hengeler und Julius Dietz genannt, wurde seine Kunst der „Faschings- und Volkstümlichkeit“ in die Marginalität befördert mit der Begründung, sie sei nicht avantgardistisch oder gar zukunftsweisend.⁸⁵ Die erstmalige chronologische Werkübersicht Hanns Pellars macht, den künstlerischen Zielsetzungen seiner Zeit entsprechend, die Werke in den unterschiedlichen Zusammenhängen fassbar.

Die rasante Karriere des Künstlers in der Kulturmetropole München seit 1909 schien ihn in seiner Themenwahl zu bestätigen. Obwohl Hanns Pellars Sujets dem gerade um die Jahrhundertwende so vielschichten Zeitgeschehen entlehnt waren, blieb die Zahl seiner Motivkreise übersichtlich. Pellars Gemälde anhand seiner bevorzugten Themen einigen wenigen Kategorien zuzuordnen, scheint sehr verlockend: die Welt der Märchen (Gegenwelt), der Orient (exotische Welt), Bühne, Tanz und Festgesellschaften (Traumwelt) und schließlich in den zwanziger Jahren

⁸⁴ Zöller-Stock, Bettina (1998), S. 29.

⁸⁵ Hamann, Richard; Hermand, Jost (1973), S. 317.

die Lebenswelt der modernen Frau.⁸⁶ Eine solche Klassifizierung geht oberflächlich vereinfachend vor, denn sie arbeitet mit Trennlinien, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Bei näherer Untersuchung wird deutlich, dass die Motivbereiche durch Übergänge und Verschränkungen so miteinander verbunden sind, dass eine chronologische Vorgehensweise angezeigt scheint.

In der Zeit in München scheinen sich die eben genannten Themengebiete der Pellarschen Malerei zu entwickeln; eine sehr produktive Phase gepaart mit finanziellem Erfolg lässt sein Werk stark anwachsen. In Darmstadt tritt Pellar vorwiegend als Porträtist in Erscheinung, während er in Frankfurt in den späten zwanziger Jahren vor allem als Gebrauchsgrafiker arbeitet. Nach der durch die Machtergreifung Hitlers bedingten Rückkehr nach Wien verlieren sich die Spuren seines Werks. Das Berufsverbot nach dem „Anschluss“ Österreichs im Jahre 1938 scheint seine Tätigkeit nahezu zum Erliegen zu bringen.

3.1 Die frühen Wiener Jahre: das zeichnerische Werk

Vor seinem Debüt in der Modernen Galerie Heinrich Thannhausers in München im Jahre 1909 ist Hanns Pellars Werk kaum fassbar. Das mag überraschen, hat er doch eine Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt und ein Semester an der Wiener Akademie der Bildenden Künste hinter sich. Seine besondere grafische Begabung sowie die fundierte Ausbildung erklären jedoch, warum er 1908/09 gerade auf dem Gebiet der Aquarelle, Zeichnungen und Illustrationen seinen ersten künstlerischen Durchbruch erzielen konnte. Zu Beginn seiner Tätigkeit als Künstler bildet die Zeichnung den Schwerpunkt seiner Ausbildung. Auch wenn wir nicht viel Kenntnis über seine frühe Zeit in Wien haben, ist doch seine zeichnerische Begabung als die Grundvoraussetzung zur Aufnahme des Studiums verbürgt. Die Qualität seiner Zeichnungen spiegelt sich in den wenigen erhaltenen Karikaturen des Künstlers wider, die Pellar wie die meisten seiner Zeitgenossen für die einschlägigen Zeitschriften der Zeit fertigte. Die Anzahl seiner veröffentlichten Zeichnungen ist jedoch weniger umfangreich, als die gängigen Einträge zum Künstler vermuten lassen. Man begegnet in Pellar keinem Illustrator oder gar Karikaturisten, sondern einem freien, selbstbewussten Zeichner, dessen solide Ausbildung in den wenigen Frühwerken nachweisbar ist. Das grafische und

⁸⁶ Zöllner-Stock, Bettina (1998), S. 5.

zeichnerische Element seiner Ausbildung kommt auch in seinem späteren malerischen Werk zum Tragen.⁸⁷

3.1.1 Studienkopf eines alten Mannes (1903)

Hanns Pellar selbst hebt durch die Abbildung eines Frühwerks in seiner Monografie von 1924 eine in Wien gefertigte Studie heraus (WVZ Nr. 1). Es darf darum mit Recht angenommen werden, dass diese Studie für ihn von Bedeutung im Hinblick auf seine künstlerische Ausbildung und Laufbahn war. Es handelt sich um eine im Atelier Hörwarters entstandene Modellstudie. Ostini berichtet Folgendes: „Hier arbeitete er, noch als Knabe, zwei Jahre bei Professor Hörwarter, und in seinem Atelier hängt heute noch die prächtige Studie nach einem bärtigen Männerkopf, die er dort gezeichnet und leicht mit Farbe gehöht hat. Diese Arbeit eines Siebzehnjährigen ist in ihrer Art phänomenal, sowohl was das Verständnis der Form, als was die schöne technische Durchführung angeht. Die farbige Behandlung zeigt schon die Neigung zu jener flimmerig-strichelnden Art, die Pellar später in seinen Aquarellen weiter ausbaute. Wegen dieses gelungenen Studienkopfes nahm Professor Lefler im Jahre 1905 den jungen Pellar in seine Meisterschule an der Wiener Akademie auf.“ Franz von Stuck übernahm ihn ebenfalls „hauptsächlich auch auf Grund jenes Studienkopfes“⁸⁸ in seine Malschule.

Die Zeichnung dieser Studie ist präzise ausgeführt, auffallend ist der abgewandte, scheinbar nach innen gekehrten Blick des Mannes unter den stark verschatteten Augen. Haare und Bart sind in vielen kräftigen Strichen sicher wiedergegeben und betonen die fast melancholische Verklärung dieser Altersstudie, die unwillkürlich an das Spätwerk von Adolf Menzel erinnert. Bezeichnenderweise

87 Pellar gibt in Ostinis Interview bei der Frage *Zeichnerische Arbeiten, Plakate, Buchschmuck? Für wen?* Folgendes an: „Illustrationen für *Simpl*, den *lieben Augustin*, *lustigen* (sic!) *Blätter* sowie der, *Kleine König*“. Nach bisheriger Kenntnis sind jedoch kaum Karikaturen aus seiner Hand in den Zeitschriften nachzuweisen. Wohl aber wurden seine Gemälde ab 1908 regelmäßig und auch farbig beispielsweise in der *Jugend* oder in *Velhagen & Klasings Monatsheften* abgebildet.

In einem Fall (WVZ Nr. 12b) hat sich ein eindrucksvoller, in kräftigem Blau gehaltener Entwurf (Der Tod als Bergsteiger) erhalten, dessen Veröffentlichung bisher jedoch nicht belegt werden konnte. Ein sehr ungewöhnliches Blatt, welches sowohl thematisch als auch stilistisch aus seinem Werk herausfällt.

88 Ostini, Fritz von (1910a), S. 8.

lässt sich also schon in diesem Werk des 17-Jährigen seine Begabung als Porträtist ablesen, die ihm zu einem Spezialgebiet vor allem in den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg geraten sollte. Vergleicht man etwa diesen Kopf mit dem ersten Porträt, das er zehn Jahre später von seinem Freund Otto Stockhausen fertigte (WVZ Nr.107), scheint Pellar in seiner Qualität unmittelbar an dieses Wiener Schulstück anzuknüpfen. Das qualitätvolle Brustporträt Stockhausens wird von seinen ausdrucksvollen Augen und einem beeindruckenden Vollbart dominiert. Es klingt vermessen, anhand einer einzigen Studienarbeit aus dem Jahre 1903 von überdurchschnittlicher Begabung zu sprechen, doch sie darf als Beweis für eine profunde grafische Routine gelten, die sich auch in späteren Arbeiten noch zeigt und sich vorwiegend in der feinen Strichführung sowie der stofflichen Differenzierung und Schattierung ausdrückt.

3.1.2 Karikatur Pellars *Umgesattelt im Simplicissimus* (1908)

An dieser Stelle soll eine fünf Jahre später angefertigte Zeichnung zur Sprache kommen. Nicht nur weil sie die zeitlich nächste nachweisbare Zeichnung ist, sondern weil das Blatt zugleich die von Kindheit an engen familiären Beziehungen zum Theater illustriert (WVZ Nr.12a). Es handelt sich um eine Karikatur aus dem Jahr 1908 (*Umgesattelt*) und behandelt ein Thema aus dem Theaterleben, wonach sich für eine Schauspielerin eine feste Bindung und eine Tätigkeit an einer Bühne ausschließen.⁸⁹ Pellar schildert ein Stelldichein hinter den Kulissen, welches eine halb ihres Kleides entledigte Tänzerin des Balletts und ihren Verehrer zeigt. Ostini bemerkt dazu: „Er erinnerte in seinem Stil ein wenig an den bitteren Humor Pascins und zeigt auch da seinen besonderen technischen Geschmack.“⁹⁰ Stilistisch klingt erneut Pellars frühe Ausbildung an, denn die sicher gesetzten Striche, die die besondere Qualität dieser Arbeiten ausmachen, sind den Jahren in Wien zu verdanken.

Pellar weiß diese durchaus ambivalente Rolle der Tänzerin oder auch Schauspielerin in der Gesellschaft mit scharfem Blick zu beschreiben, wie diese Karikatur zu zeigen vermag. Die doppelbödige Moral des prüden Bürgertums der

89 In: *Simplicissimus*, 13. Jahrgang, Nr. 4, 27. April 1908, S. 82; *Umgesattelt* ist der Titel, das Blatt ist signiert und (19)08 datiert. Unten steht: „Ist denn Fräulein Paula nicht mehr beim Ballett? – Nein, die ist jetzt ganz zur Liebe übergegangen.“

90 Ostini, Fritz von (1913), S. 119.

Zeit und die damit verbundenen Ambivalenzen der Traumwelt der Bühne waren ihm durch die Tätigkeit seiner Schwestern von Kindheit an vertraut. Auch ihre Karrieren am Theater waren nach den Eheschließungen beendet.⁹¹

3.2 München und Franz von Stuck (1906–1908)

Es ist bekannt, dass Pellar seine Zeit bei Franz von Stuck von 1906 bis 1908 als die bedeutendsten Jahre seiner künstlerischen Ausbildung betrachtete. Warum er ausgerechnet Franz von Stuck als Lehrer wählte, ist nicht näher zu belegen. Zweifelsohne ist er dem Werk seines Lehrers bereits in Wien begegnet; Stucks Präsenz in der Donaumetropole und sein Einfluss auf die Künstler der Wiener Moderne ist schon oft beschrieben worden.⁹² Eine rasante Karriere hatte ihn im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zur Leitfigur der Münchner Moderne befördert. Stuck war ein über die Grenzen Münchens hinaus bekannter und gefeierter Künstlerfürst, dessen Erfolg sich nicht zuletzt in der Errichtung seiner berühmten Villa manifestierte. Die zeitgenössischen Kritiker Pellars, deren Stimmen ab 1909 laut werden, verhehlen nicht, dass für sie das Werk des Schülers nicht von dem des Lehrers zu trennen sei. Diese auch später noch so oft wiederholte, eher summarische und durchaus kritische Aussage der Zeitgenossen soll hier nicht widerlegt, doch anhand der Werke genauer untersucht werden.

Ein Blick auf das bisher bekannte Frühwerk Pellars aus der Zeit bei Stuck zeigt eindeutig einen eher experimentellen Charakter. Es bringt einen auf der Suche nach einem Stil befindlichen Schüler zu Tage. Zudem ist bekannt, dass Stuck Pellar als einen der wenigen Meisterschüler seiner Klasse förderte und gesondert unterrichtete. Erst die Werke aus seiner Zeit als selbstständiger Künstler in München (1908) zeigen die besondere Technik, wie sie für sein Werk verbindlich werden sollte. Insbesondere die von dünnen Lasuren und edelsteinhafter Farbwirkung dominierten Werke der Temperamalerei werden in dieser Zeit entwickelt. Wenn Max Ackermann rückblickend über einen ganz „verstuckten“ Pellar spricht, welcher

91 Alice Pellar gab ihre Karriere als Tänzerin am Hofopernballett bereits 1904 auf, als sie den 12 Jahre älteren am Burgtheater tätigen Hofrat Dr. Irtl heiratete, aber auch die Schwester Mizzi beendete ihre Laufbahn an der Bühne im Alter von 34 Jahren, als sie den 17 Jahre älteren Generaldirektor Ullmann heiratete. Auffallend ist das in beiden Fällen relativ hohe Alter der Bräute, bemerkenswert aber auch der recht große Altersunterschied zu ihren Ehegatten.

92 Brandlhuber, Margot Th. (2008), S. 120 ff.

„dünnflüssige Prinzessinnen“ malt, dann bezieht er sich damit auf Werke aus der Zeit nach 1908.⁹³ Otto von Stockhausen weiß zu berichten, dass Pellar „ursprünglich nur Aquarellist gewesen“ sei. „Es folgen dann gerade in den Jahren, in denen er bei Stuck weilte“, so Stockhausen weiter, „eine Zeit des Übergangs und der Gärung für den jungen Künstler, in der er es liebte, von herrschenden Modetorheiten beeinflusst, aufs verschwenderischste mit dem Farbenmaterial umzugehen.“⁹⁴ Pellar nahm also nicht nur die Gemälde seines Lehrers Stuck zum Vorbild, sondern nahm auch die „Modetorheiten“ der bayerischen Metropole wahr, wie die Nähe zum Werk des „Scholle“-Mitglieds Leo Putz und anderer Vertreter auch der Münchner Secession zeigt. Pellar selber konnte sich im Übrigen nicht zu einer Mitgliedschaft in den vielen Künstlervereinigungen der Zeit entschließen und sein Freund Kasimir Edschmid führte dies später auf seine auf Eleganz und Harmonie ausgerichtete Wiener Persönlichkeitstruktur zurück.⁹⁵

3.2.1 Zwei Amazonen (1906)

Eine der wenigen frühen Arbeiten Pellars aus der Zeit bei Franz von Stuck, die von diesem pastosen Farbauftrag Zeugnis ablegen, ist zu einer Hommage sowohl an seine Heimatstadt Wien als auch an seinen Lehrer Stuck geraten. Das 1906 im Eintrittsjahr bei Stuck entstandene Gemälde zeigt das Profil zweier Amazonen (WVZ Nr.2). Pellar schildert hier mit kräftigen Pinselstrichen in Braun-, Grün- und Gelbtönen zwei behelmte Amazonen im Profil hinter einem großen Armschild, welcher das rechte untere Drittel des Bildes dominiert. Sie sind, wie im Hintergrund erkennbar wird, Teil eines großen Zuges von Kämpferinnen, deren gesamtes Ausmaß in der linken Bildhälfte anklingt. Rechts im Bild hinter dem Schild der beiden Protagonistinnen befindet sich noch ein weiterer, den Betrachter fixierender Kopf einer der nachfolgenden Kämpferinnen. Dass diese Figur dem Betrachter zublinzelt, ist eines der humorvollen Details, die Pellar gern verwendet und die sich auch in anderen Werken in unterschiedlicher Form wiederfinden, wie beispielsweise im Rokokofries auf Kopfhöhe einer spanischen Tänzerin (WVZ Nr.14).

Dieses frühe Werk des Künstlers zeichnet sich stilistisch durch einen spachtelartigen Farbauftrag aus, der die einzelnen Gegenstände wie die Helmzier und

93 Ludwig, Horst (1989), S. 151.

94 Stockhausen, Otto von (1912), o. S.

95 Edschmid, Kasimir (1923), o. S.

Schilde der Kämpferinnen zu modellieren scheint. Auffallend ist die Verwendung sehr gedeckter Grün-, Grau- und Brauntöne, die in seinen späteren Werken so nicht mehr vorkommen. Die nachfolgenden Gemälde zeichnen sich im Allgemeinen durch eine leuchtende und kräftige Farbwahl aus; die Farben werden zudem kontrastreich nebeneinander stehend verwendet, was im Zusammenspiel mit der präzisen strichelnden Malweise für sein Werk typisch werden sollte.

Die Darstellung von Angehörigen des kriegerischen Frauenstammes der Antike ist ein Thema, welches Pellar – soweit bisher bekannt – nur einmal dargestellt hat. Statt dessen sollte sich der Künstler alsbald der mythologischen Figur des Fauns zuwenden, die sich in vielen Darstellungen der Zeit um 1910 nachweisen lässt. Die malerische Umsetzung kriegerischer Auseinandersetzungen lag dem Künstler eher fern, doch die bevorzugte Stellung der Frau, wie sie im Stamm der Amazonen vorherrschte, hat seinen Vorstellungen grundsätzlich entsprochen, wie die stets dem weiblichen Geschlecht untergeordneten männlichen Figuren in seinen späteren Gemälden bezeugen.

Die einen Helm tragende antike Kämpferin ist ein Motiv, welchem Pellar nicht nur in Wien, sondern auch in München vielfach begegnet war. Die Anregung zu diesem Thema ging zweifelsohne auf Stuck zurück. Der hat den Profilkopf mit opulenter Helmzier mehrfach verwendet und sein Plakat zur *Ausstellung des Vereins bildender Künstler, Münchens Secession* (1898/1900) hat wohl am meisten zur Verbreitung des Motivs beigetragen (Abb. 17, 18).⁹⁶ Das Beispiel der mit Helmzier versehenen Kämpferin hatte auch schon Gustav Klimt inspiriert, als er aus Stucks *Pallas Athene* (1898) das Emblem der Wiener Secession schuf (*Pallas Athene*, 1898, Wien Museum).⁹⁷ Pellar scheint mit seinen Amazonenköpfen nicht nur seine Wiener Herkunft, sondern auch seine Nähe zu Franz von Stuck zu belegen.

⁹⁶ Stuck hat es um die Jahrhundertwende mehrfach verwendet: *Pallas Athene* (1891; Voss 55/336), *Kämpfende Amazonen* (1897; Voss 169/198) und als knieender Akt mit Helm und Armschild, die *Verwundete Amazone* (1904; Voss 264/201).

Die angeführten Voss-Nummern der Gemälde von Franz von Stuck werden analog zu den Nummern des Werkkataloges der Gemälde aus dem Jahr 1973 von Heinrich Voss benannt und finden auch im Folgenden Verwendung.

⁹⁷ Brandlhuber, Margot Th. (2008), S. 122.

3.2.2 Die frühen Festgesellschaften

Es sind vor allem die Maskerade und das Fest, die Pellar schon früh zum Thema seiner Gemälde erhoben hat. Die vielen Kostümbälle der großstädtischen Bohème werden oft als Beweis für die Festfreudigkeit jener Jahre ins Spiel gebracht. Zudem ist das Faschingstreiben ein Thema, das in der Münchner Kunst um 1900 an zahlreichen Beispielen zu belegen ist und lange präsent ist. Noch viele Jahre später, mit der Uraufführung (1911) der Oper *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss/Hugo von Hoffmannsthal, wird die Darstellung von Masken und Perücken erneut befördert und lässt sich in der Malerei wie auch im Porzellan noch allenthalben finden.

Pellars frühe Festgesellschaften sind zumeist eng an die Nähe eines herrschaftlichen Hauses gebunden, auf dessen ausgedehnten Terrassen mit Wasseranlagen Teile der Gesellschaft dargestellt werden. Immer werden sie von großbürgerlicher Architektur hinterfangen. In diesen Arbeiten aus den Jahren 1907/08 spiegeln sich die Herrschaften zumeist in den großen Brunnen- und sonstigen Wasserflächen, die den nächtlichen Gartenszenen einen zusätzlichen Reiz verleihen. Diese noch zu Stucks Zeiten entstandenen modernen Fest- oder Kostümballgesellschaften gehen den berühmten *Nächtlichen Mysterien* und ähnlichen Darstellungen aus den Jahren ab 1910 voraus. In den *Mysterien* dominieren die „theatralischen Rokokokostüme“ und das entsprechende Figurenpersonal die Gemälde.

Hanns Pellars Werke umweht zuweilen ein leiser Hauch des Dekadenten. Die Darstellung von eleganten Gesellschaften in einem ebensolchen Umfeld evokiert die Vorstellung einer selbstgenügsamen Traumwelt. Soll Pellars fantasievolle, abgezielte und zuweilen frivole Gegenwelt aus der überkommenen Lebenswelt befreien? Seine Gemälde, so der Künstler, seien aus „dem Gefühl heraus“⁹⁸ entstanden. Pellar war ein Kind seiner Zeit, und so bleiben dem heutigen Betrachter die Empfindungen, die der Künstler beim Anblick eines Theaterstückes oder beim Besuch eines Kostümfestes in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg in München oder anderswo entwickelt und fantasievoll in seiner Malerei umzusetzen suchte, weitestgehend verborgen. Fest steht, dass Pellar diesem Motivkreis nicht nur der reinen Optik wegen verpflichtet war, sondern es eine emotionale Bezogenheit zur Welt der Kostüme und Festgesellschaften gab, die ihn seit seiner frühesten Jugend begleitete. Die Titel dieser Gemälde aus der Zeit zwischen 1906 und 1908 tragen

98 Ostiniana 9 (1919), S. 11.

Titel wie *Soir du Ball* oder *Parkfest*. Sie haben noch keine die Fantasie des Betrachters beflügelnde Bezeichnungen wie wenige Jahre später Gemälde wie *Der Gang zum Liebestempel* oder *Sinnliche Nacht*.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel der frühen Parkfeste ist das Gemälde *Nächtliche Faschingsszene* aus dem Jahr 1907 (WVZ Nr. 3), welches nicht nur mit pastosem Pinselstrich, sondern insbesondere mit stark leuchtenden Farben Aufmerksamkeit erregt. Es zeigt ein elegantes, modisch gekleidetes junges Paar im Vordergrund; direkt hinter ihnen liegt eine große Wasserfläche, die das in Rot, Orange und Grün beleuchtete Fest im Hintergrund spiegelt. Der pastose Farbauftrag unterstreicht in besonderem Maße die Reflexionen von Wasser, deren Wirkung durch die grau, blau und schwarz gehaltenen Figuren und Bäume des Vorder- und Hintergrundes besonders hervorgehoben wird. Das Wasser als Spiegel ist ein Motiv, welches Pellar öfter in seinen frühen Arbeiten verwendet, und wie auch hier dient es insbesondere dazu, die farbliche Wirkung zu verstärken.

Die weibliche Figur hat sich von ihrem Verehrer abgewandt. Sie trägt eine venezianische Augenmaske. Pellars Dargestellungen zeugen vom hohen Reiz, den die Zeitgenossen im scherzhaften Verbergen der wahren Gestalt und der Andeutung frivoler Geheimnisse durch eine bedeckte Augenpartie erblickten. Schon hier schlägt Pellar sein künstlerisches Leitmotiv an: die schöne Dame in Begleitung eines männlichen Verehrers. Mit seinen Sujets und mit der schwungvoll pastosen Pinselführung sowie den starken farblichen Kontrasten war er einer von vielen Künstlern der Zeit in München, die einen ausgeprägten künstlerischen Individualismus pflegten.

3.3 „Der Kleine König“ (1908/09) – ein Schlüsselwerk

Nachdem Pellar 1908 aus Stucks Schule ausgeschieden war und sein eigenes Atelier in der Nähe des Englischen Gartens in München bezogen hatte, begann er noch im selben Jahr an einer einzigartigen Serie von Aquarellen märchenhaften Inhalts zu arbeiten. Diese war im Frühjahr 1909 auf insgesamt 12 Blätter angewachsen. Die Originale gelten heute leider als verschollen (WVZ Nr.10).

Alle zwölf Blätter zeigen märchenhafte, ereignisreiche Momente unterschiedlichen Charakters. Festgesellschaften sind hier ebenso Thema der Darstellung wie Feuer speiende Hexenkessel, Schlangenbeschwörungen, Krönungs- oder

Interieurszenen. Verbindend ist das umfangreiche, gleich bleibende Figurenprogramm der Folge, welches auf allen Blättern wiederkehrt. Hier handelt es sich sowohl um schöne Prinzessinnen und Bräute, die auf opulente Weise ausgestattet sind, als auch hexenartige alte Weiblein und kleine goldene Schlangen. Insbesondere die männlichen Darsteller sind putzige bis tragikomische Gestalten, wie der kleine König selbst. Aber auch die Ausstattung der Hofleute, Zwerge und Gnomen erfährt große Aufmerksamkeit.⁹⁹

Obwohl die Arbeiten nicht als Illustrationen geschaffen wurden, sondern lediglich der Fantasie des jungen Malers entsprungen waren, wurde die Folge sehr bald als Bildvorlage des reich und verschwenderisch aufbereiteten Kinderbuchs *Der Kleine König* veröffentlicht. Der junge Verleger Dietrich hatte die miniaturhaft feinen Werke bei Pellar gesehen und den Künstler für eine Veröffentlichung unter Vertrag genommen. Es gelang ihm zudem, den Kunstkritiker Fritz von Ostini dazu zu gewinnen, einen verbindenden Text zu verfassen.¹⁰⁰ Dieser ersann ein die Aquarelle nahezu vollständig einbindendes Erlösungsmärchen, an dessen Ende die aus der Demütigung freigesetzten Königskinder stehen.¹⁰¹

99 Schon ein kurzer Blick auf die Ansammlung der Werke zeigt, vor welcher schwierigen Aufgabe Ostini sich gestellt sah, da die Gemeinsamkeit der Blätter sich in der einheitlichen Darstellung und Ausstaffierung der Figuren zu erschöpfen scheinen, während der narrative Inhalt in recht unterschiedliche Richtungen weist: Prinzessin und hässliche Alte auf einer Dorfstraße; Konversation von vier Herren hinter verschlossener Tür; Flöte spielende Dame vor einer goldenen Schlange; Dame bei der Toilette von zwei Zwergen umgeben; Empfehlung eines kleinen Königs vor einer Dame im Tempel; Gartenfest mit einem kleinen König; paarweise aufgereichte Festgesellschaft mit kleinem König; Zwei Jäger blicken einer geheimnisvollen Gestalt nach; Hexe und Schlange auf einem Berg; Hexenkessel und kleiner König; Nachtfahrt in der Kutsche.

100 Damit war für Hanns Pellar eine wichtige Verbindung zu einem bedeutenden Kunstkritiker der Zeit geknüpft. Ostinis Interesse an der märchenhaften Folge versuchte der Künstler sofort auch für seine übrigen Arbeiten in Anspruch zu nehmen. Pellar schrieb im September 1909 einen Brief an den Kritiker, in dem er ihn zu einer Vorbesichtigung seiner alsbald bei Thannhauser zu sehenden Werke in seinem Atelier einlud. Dieser Brief hat sich in Ostinis Nachlass erhalten. Ostiniiana 9 (1909): „München 13. September 1909: Hochverehrter Herr Baron.

Herr Dietrich sagte mir, daß er Sie sehr geehrter Herr bereits von meiner Collectiv-Ausstellung, die ich im November bei Thannhauser Arco Palais mache, in Kenntnis gesetzt hat. Es möchte mir zur besonderen Ehre gereichen, wenn ich Herrn Baron zu einer Besichtigung in meiner Wohnung Siegerstr. 71 II höflichst einladen darf. Mit besonderer Hochachtung ganz ergebenst Hans (sic!) Pellar“

101 Das Erlösungsmärchen (Preis M. 6.-) wurde mit folgender Inhaltsangabe in der *Dekorativen Kunst* beworben: „Wenn Ostini ein Märchen erzählt, darf man etwas ganz Besonderes erwarten, es ist denn auch eine mit viel Humor erzählte, köstliche Geschichte von der bitterbösen Schwiegermutter, die mit einem Zauberverfluch das ganze gute Königreich Nirwanien, wo es weder Spitzbuben noch Polizisten gibt, verzauberte: König und Minister, Bürger, Bauern und alles Getier,

Für Hanns Pellar nahm mit dieser Serie von Aquarellen vieles, was sein Werk und Wirken fortan bestimmen sollte, seinen Ausgang. Pellars Freund und Förderer, Otto von Stockhausen, beschreibt den frühen Erfolg folgendermaßen: „Über Nacht sozusagen kehrte er zu seiner ersten Liebe, der Wasserfarbe, zurück. Sie lohnte es ihm, indem sie ihm den ersten großen Erfolg bescherte. Märchenbilder waren es, fein empfunden und unendlich zart in Wasserfarbe ausgeführt, die Pellars Namen im Herbst des Jahrs 1909 mit einem Male in weiten Kreisen bekannt gemacht haben. Fritz von Ostini hatte das geschriebene Wort in seltenem Anpassungsvermögen dazu verfaßt, und dies Märchenbuch vom ‚Kleinen König‘ war plötzlich mit Worten höchsten Entzückens in aller Welt Munde.“¹⁰² Auch Fritz von Ostini erinnert sich dieser besonderen Vorgehensweise und fasst seine Eindrücke folgendermaßen zusammen:

„Im vergangenen Frühsommer zeigte mir der Münchner Verlagsbuchhändler G. Dietrich ein paar Aquarelle eines jungen Künstlers, von dem ich noch nie eine Arbeit gesehen, und fragte, ob ich zu einer Serie dieser phantastischen Blätter den verbindenden Text für ein Märchen-Bilderbuch schreiben wolle. Und ich sagte ohne Besinnen zu, so wenig dankbar die Aufgabe ist, zu gegebenen Bildern eine Handlung zu erfinden – bekanntlich wird auf solchem Gebiete sonst der umgekehrte Weg eingeschlagen! Aber der erste Blick auf die Pellarschen Bilder erschloß auch den Blick in eine neue, fremde, reizvolle und bunte Phantasiewelt, in echtes Märchenland.“¹⁰³

Im Folgenden soll einer Reihe von Fragen und Beobachtungen nachgegangen werden, welche das Buch des *Kleinen Königs* aufwirft. Grundsätzlich stellt sich die Frage nach dem Anlass. Pellar selbst gibt 1909 bekanntlich an, dass „Theatralisches Rokoko & Märchen“ seine bevorzugten Themen seien. Und in der Tat scheinen oft gezeichnete Motive des Künstlers in diesem märchenhaft theatralischen Zyklus

und die der Tochter der armen Königin Herzleide einen Mann verschaffen will, über dessen Schlechtigkeit sie sich die Augen aus dem Kopf weinen soll. Schließlich kommt es aber doch ganz anders. Die Großmutterhexe, die glücklicherweise nur bei Neumond hexen kann, wird vom Teufel geholt, und Huldinchen, die inzwischen Herrin ihres *gutgehenden, schuldenfreien Königreichs* geworden ist, heiratet und erlöst den so kläglich verhexten König Fidelin von Nirwanien.“
Ostiniana 9 (1909), o. S.

102 Stockhausen, Otto von (1912), o. S.

103 Ostini, Fritz von (1910a), S.3 f.

Die Tatsache, dass Ostini zuvor noch nicht auf Pellars Werk aufmerksam geworden war, scheint mit dem Umstand zu korrespondieren, dass sich bis heute kaum Werke aus Pellars Zeit vor 1908 haben aufspüren lassen. Umso intensiver hatte Ostini sich allerdings mit dem Werk Franz von Stucks beschäftigt, dessen Gesamtverzeichnis mit über 150 Reproduktionen er 1909 herausgab.

ihren Ausgang zu nehmen und fester Bestandteil im Vokabular seiner Werke zu werden. Auffallend ist zudem der Anklang an die Zeit des Rokoko: Die höfische Atmosphäre des 18. Jahrhunderts in dieser Serie wird nicht nur durch die Kleidung und die Frisuren der Figuren evoziert, sondern auch durch den Park, das Schlossinterieur und diverse bühnenartige Inszenierungen.

Sowohl die stilistische Einheit der Blätter wie auch ihr hoher qualitativer und luxuriöser Ausstattungsanspruch sind bemerkenswert. In einer ausgereiften, fast pointilistisch anmutenden Technik werden die einzelnen Striche sorgsam und dicht aneinandergereiht; den einzelnen, leuchtend gegeneinander gesetzten Farbflächen liegt eine sorgfältige Zeichnung zugrunde. Insbesondere die Darstellung der flächigen Muster und auch die großzügige Verwendung der Farbe Gold lassen eine stilistische Nähe zur Wiener Moderne erkennen. Hier scheint sich der Künstler zwei Jahre nach der Lehre bei Franz von Stuck zunächst einmal auf seine frühe grafische Ausbildung in Wien um 1900 zu besinnen.

Schließlich scheint die Geschichte der Entstehung, Entdeckung und Vermarktung dieser märchenhaften Blätter eine Sonderstellung in der Buchkunst dieser Zeit einzunehmen. Sie dokumentiert in einzigartiger Weise das enge gesellschaftliche Zusammenleben und die Verknüpfung künstlerischer Kreise Münchens in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, was im Folgenden näher untersucht werden soll.

Eine Chronologie der gesamten Folge ist nicht mehr zweifelsfrei zu rekonstruieren. Anhand der Datierung der Blätter lässt sich jedoch nachweisen, dass zwei von ihnen bereits 1908 entstanden sind, während die übrigen zehn Arbeiten bis zum Frühjahr 1909 fertiggestellt wurden. An den beiden Blättern von 1908 soll beispielhaft die stilistische Besonderheit aufgezeigt werden. Diese Arbeiten zeigen Damengesellschaften im Freien und im Vordergrund jeweils einen wenig beachteten kleinen König in einer putzig-goldenen Rokokoausstattung, der den Damen seine Aufwartung macht.

Eines der beiden Blätter zeigt im Mittelpunkt der Darstellung eine Dame in einem opulenten Reifrock und einem goldenen Schal seitlich vor einem runden Brunnenbecken im Garten. Die Wasserspiegelung der frühen Arbeiten spielt hier jedoch nur eine sehr untergeordnete Rolle. Die weibliche Figur greift mit den Händen in den von gelben Blüten und Füllhörnern auf weiß-lila Grund ornamentierten Rock. Im Hintergrund bewegen sich noch weitere weibliche Figuren in ebensolchen Kleidern in der Nähe eines grünen Palais. Vor dem Gebäude gliedern diverse Steinbögen den Garten. Am unteren linken Bildrand steht

der „kleine König“ mit dem Rücken zum Betrachter. Er wendet sich der Dame zu, die jedoch mit einem abwesenden Blick unter verschatteten Augen sowohl an ihm als auch am Betrachter vorbeizuschauen scheint. Der König ist durch seine opulente Ausstattung deutlich hervorgehoben. Es zieren ihn goldene Schnallenschuhe, Kniebundhosen, Stock und Krone sowie ein prächtiger Mantel. Seine welligen, fließenden weißen Haare liegen auf seinem roten Mäntelchen auf. Das virtuose Nebeneinander von kräftigen Farben, der Kontrast von Rot und Gold in des Königs Kostüm machen ihn zu einer wichtigen, augenfälligen Figur der Bilderfolge. Festgesellschaften in parkartiger Umgebung sind ein Thema, welches der Künstler bereits zuvor aufgegriffen hatte und auch in der nachfolgenden Zeit verstärkt fortführt. Der kleine König weicht jedoch dann zumeist der Figur des Faun, die Pellar ab 1909 zunehmend zum Begleiter seiner schönen Damen erhebt. Mystische Darstellungen mit Faun sind in dieser Aquarellfolge jedoch noch nicht nachzuweisen: das Märchen und seine Gestalten bestimmen statt dessen neben der Darstellung der weiblichen Figuren das Personal dieser Blätter.

Auch das zweite Bild von 1908 zeigt eine Gesellschaft von Damen. Sie stehen allesamt erhöht in einem von Säulen getragenen Gartenpavillon, zu dem eine Reihe von Stufen heraufführen. Der Blick des Betrachters fällt auf eine Dame in einem hellgrünen Kleid, dessen Reifrock von stilisierten goldenen Lilien dominiert ist. Alle Leuchtkraft der Farben scheint im Muster der Kleidung dieser Figur zu kulminieren und rückt sie in ihrer gehobenen Stellung unwillkürlich in den Mittelpunkt des Blattes. In der linken Hand hält sie einen kleinen Spiegel, in dem sie ihr Gesicht betrachtet, die rechte hält einen zierlichen goldenen Stab. Eine Hofdame steht ihr zur Seite, während weitere vier Damen sich hinter den Säulen des bühnenartigen Pavillons zu verstecken scheinen. Gegliedert wird diese Architektur von sieben hoch aufragenden weißen Säulen und vier breiten Treppenstufen. Die ihr Spiegelbild betrachtende Figur scheint den in auffälligem Gold ausgestaffierten Zwerg nicht bemerken zu wollen, der sich am Fuße des Pavillons mit einer Verbeugung empfiehlt und in Ausstattung, Größe und Haltung der Figur des Königs im ersten Blatt gleicht.

Der Künstler hat seine Münchner Fest- und Faschingsgesellschaften in die höfische Atmosphäre des 18. Jahrhunderts überführt. Die Damen scheinen nunmehr der Wirklichkeit entrückt und in die Welt des Märchens transferiert. Die mit besonderer Sorgfalt vorgetragenen Reifröcke wirken als flächiges Dekor im Bilde. Augenfällig ist zudem, dass sich der Künstler in beiden Blättern wie auch in den übrigen Werken der Folge nicht nur um eine dekorative Gesamtwirkung, sondern

vor allem auch um eine stilistische Einheit bemüht. Pellar betont in seiner Serie sowohl die Binnenzeichnung insbesondere in den Gesichtern als auch die Linie, die die einzelnen Farbfelder gegeneinander abgrenzt. So werden die farbigen, klar voneinander gesonderten Flächen zu Kompositionselementen innerhalb der Darstellung. Zugleich werden die Figuren einem flächigen, dekorativen Ordnungsschema unterworfen, das bewegte Motive wie die schreitenden Damen eher starr und gestellt wirken lässt.

Am auffallendsten jedoch ist die feine Strichtechnik der Aquarelle. Es sind nicht die ganz feinen Punkte des Pointilismus, sondern zarte, kurze Pinselstriche, die die Bilder beleben. Die delikaten Strichlagen verändern bisweilen ihre Richtung, was den Bildern eine besondere Dynamik verleiht. Diese flimmernden Pinselstriche machen auch auf vielen späteren Gemälden des Künstlers eine stilistische Besonderheit aus; wenngleich auch die Qualität und Einheitlichkeit, wie sie in dieser Folge zu finden ist, im Gesamtwerk eine Seltenheit bleibt. Der betont gleichmäßige Auftrag im Zusammenspiel mit dem Einsatz von Gold unterstützt die ornamenthafte und flächige Wirkung der Gesamtdarstellung. Die stilistische Einheit bildet einen übergeordneten Zusammenhang, der die inhaltlich nicht aufeinander bezogenen Einzelblätter zusammenfügt. Laut Ostini handelt es sich um „Blätter, an denen alles neuartig, grotesk, ein wenig spukhaft und von einer anmutigen exotischen Unwirklichkeit war. Auch die Technik. Das war eine Art von pointillistischer Malerei, fein strichelnd, allerdings nicht tüpfelnd, so etwa zwischen der Technik Segantinis und der Art alter Miniaturen auf Elfenbein. Mit scheinbar unendlicher Mühe und in Wahrheit mit erstaunlicher Leichtigkeit war aus zügigen Strichelchen prismatisch reiner Farbe die Form gebaut, das Ganze war überaus licht und heiter [...] mit dem klug angewandten Gold zusammen wirkte diese muntere Buntheit kostbar, edelsteinhaft. Das Glasmosaik hat verwandte Wirkungen.“¹⁰⁴ Die bedeutende dekorative Rolle, die die Verwendung von Gold und sonstigen Ornamenten wie beispielsweise in den Stoffen der Figuren zum einen und die Verwendung der besonderen Pinseltechnik zum anderen spielen, lässt sich in Pellars Fall vor allem aus dem Umfeld der Wiener Moderne herleiten.

104 Ostini, Fritz von (1910b), o. S.

3.3.1 Neoimpressionismus

Pellar hatte zwei Jahre, bevor er diese Serie schuf, seine Heimatstadt Wien verlassen (Herbst 1906) und sein Studium in München aufgenommen, wo das Frühwerk einen eher experimentellen und seinen Stil suchenden Künstler zeigt, der insbesondere durch einen pastosen Farbauftrag seine Werke zu modellieren scheint. Die Aquarelle des *Kleinen Königs* sind dagegen minutiös im Detail und in feinsten impressionistischer Manier geschaffen. Pellars Serie war so zu einem bemerkenswerten Beispiel der „Fleckerlmanier“ geworden, wie man die Modeerscheinung in der Donaumonarchie zu nennen pflegte.

Noch während seiner Ausbildungszeit in Wien ist Hanns Pellar mit den Werken des Impressionismus in Berührung gekommen, da nachweislich zu diesem Zeitpunkt bedeutende Ausstellungen mit moderner französischer Kunst stattgefunden haben.¹⁰⁵ Im Jahre 1903 beispielsweise hatte der junge Pellar die Gelegenheit, eine von der Secession organisierte Impressionisten-Ausstellung zu besuchen, in der versucht wurde, die historische Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik vorzustellen. International anerkannte Kenner wie Julius Meier-Graefe und Richard Muther hatten an der Zusammenstellung dieser Ausstellung gearbeitet.¹⁰⁶ Ein wichtiger Ausstellungsort für Werke der modernen französischen Kunst in Wien war ab 1905 die von Carl Moll geleitete Galerie Miethke und eine regelrechte Welle von Postimpressionisten-Ausstellungen setzte in Wien im Januar 1906 ein. Auch Carl Moll schuf Werke in diesem Stil. Diese rasch aufeinander folgenden neuen Impulse der französischen Kunst haben nicht nur auf die jüngsten Wiener Maler einen unverkennbaren Einfluss ausgeübt. Vielmehr wurden auch jene Meister, die ihren persönlichen Stil schon gefunden hatten, der Inspiration durch die neuen Tendenzen ausgesetzt.¹⁰⁷

Die vielen Begrifflichkeiten, die sich im Laufe der Geschichte des Impressionismus auch in den verschiedenen, regional durchaus unterschiedlichen Ausprägungen entwickelt haben, sollen hier nicht näher erläutert werden, da sich bei Pellar eher individuelle künstlerische Qualitäten mit dieser Technik verbinden

105 Bereits 1898, auf der ersten Ausstellung der Wiener Secession, wurden 41 Werke französischer Meister ausgestellt. In München waren die Impressionisten bereits zuvor im Jahre 1889 im Münchener Glaspalast zu sehen und erfuhren großes internationales Ansehen und Popularität. Vgl. Sármany-Parsons, Ilona (1990/91), S. 62.

106 Sármany-Parsons, Ilona (1990/91), S. 70.

107 Sármany-Parsons, Ilona (1990/91), S. 74.

und, was ihn betrifft, keine weiterführenden Entwicklungen an diesen Modestil der Zeit gebunden sind. Der Neoimpressionismus, der um die Jahrhundertwende bis etwa 1910 wieder hervortrat, war ein anderer geworden als derjenige, den man im Wesentlichen mit den drei Namen George Seurat, Paul Signac und Henri Edmond Cross verband. Die „Punkte“ waren bereits durch Striche ersetzt worden und die Farben noch konsequenter als reine Töne angewendet. Die Wirkung dieses „zweiten“ Neoimpressionismus war von nachhaltiger Wirkung auf eine jüngere Generation von Malern in ganz Europa in der Zeit zwischen 1900 und 1910. Die repetitive Gleichförmigkeit wurde als positive gestalterische Qualität erfasst.¹⁰⁸

In der Wiener Moderne wurden diese Verbindungen zu den französischen Neoimpressionisten jedoch nicht ausschließlich durch die Gründerväter dieses Stils bestimmt, sondern vielfach durch Künstler, die diese Technik ebenfalls verfolgten, wie der schon genannte Giovanni Segantini oder auch der Belgier Theo van Rysselberghe. Zu Rysselberghes berühmtesten Gemälden zählt das Bildnis von Alice Sethe aus dem Jahre 1888 (Abb. 19). Die Künstler der Wiener Moderne übernehmen diese Art der Pinselstriche vielfach und Gustav Klimt ist wohl das prominenteste Beispiel. Klimt schätzte die formauflösende Wirkung dieser Technik und tendierte zu zart fließenden Übergängen, die die Materialität der Farben bewusst wahrten (Bildnis Marie Henneberger, 1901/02, Abb. 20).¹⁰⁹ In Pellars Fall ist gerade bei der Darstellung von Gewändern, Wiesen und später auch häufig bei Büschen und hochaufragenden Bäumen der Einfluss Klimts spürbar. Dessen Gemälde wie *Die große Pappel (II)* (Abb. 21) und andere Werke scheinen als Vorbild auf den in Wien ausgebildeten Pellar zu wirken. Das frühe Werk aus der Folge des *Kleinen Königs* mit der Darstellung des Pavillons weist in der stilisierten Wiedergabe des ihn umgebenden Grüns – sorgsam gestrichelte Büsche und Bäume – starke Anklänge an Arbeiten Klimts auf.

Der Versuch, das Werk Hanns Pellars nach künstlerisch formalen Gesichtspunkten historisch einzuordnen, stößt oft an seine Grenze, wenn Verwandtschaften und Beziehungen und die Wirkung ganz bestimmter Vorbilder und ihrer Einflüsse herausgearbeitet werden sollen. Zweifelsohne hatte Pellar Gelegenheit genug, sowohl in München als auch bereits in Wien durch eine rege Ausstellungstätigkeit die französische Kunst zu studieren. Darüber hinaus hatte der Künstler mit seiner Frau im Sommer 1907 einen längeren Aufenthalt in Paris und Versailles genossen. Insbesondere die erstmalige Reise in das Ursprungsland des Impressionismus

¹⁰⁸ Franz, Erich (Hrsg.) (1997), S.40 f.

¹⁰⁹ Pressler, Monika; Trummer, Thomas (2000), S. 168.

und des Rokoko gilt als Schlüsselerlebnis für den jungen Künstler. Er verweist jedoch nur auf das Schloss Versailles als eindrucksvollstes Erlebnis dieser Reise und damit eher auf Atmosphäre und Motive des Rokoko. So bleibt, wie so oft bei Pellar, seine Kunst im Ergebnis eine Erscheinung seiner Zeit, die einer Vielzahl von nicht näher zu belegenden Einflüssen und auch Moden unterliegt.

Stilistisch lässt sich jedoch bereits jetzt erkennen, dass er mit dem Pointilismus eine Form gefunden hat, die zudem – unter leichten Variationen und wenn auch nicht immer so konsequent wie in diesen Arbeiten – sein vorwiegend in Tempera ausgeführtes Werk fortan bestimmen sollte. Bereits Stockhausen verwies darauf, dass die nasse Technik des Aquarells sehr mit der Art der Temperamalerei korrespondiert. So verwundert es nicht, dass Pellar diesen Stil erfolgreich auf seine späteren Tempera-Arbeiten zu übertragen vermochte. Eines der herausragenden Werke, in denen er diese Technik in vergleichbarer Konsequenz anwendet, ist beispielsweise die in Darmstadt befindliche *Maskierte Dame* aus dem Jahre 1910 (WVZ Nr. 43). Hier handelt es sich um ein Dreiviertelporträt einer weiblichen Figur mit venezianischer Maske und einem sich in lila-rot-blau flimmernden Pinselstrichen auflösenden Kleid. In der Farbigkeit des Kleids scheint ihr eine Dame aus dem Pavillon von 1908 vorausgegangen zu sein.

3.3.2 Die Welt der Märchen

Die Bilder des *Kleinen Königs* stehen ohne Vorgänger im Werk des Künstlers und scheinen auch ohne konkreten Auftrag gefertigt worden zu sein. Es drängt sich wie schon gesagt die Frage auf, was der Anlass für diese Werkfolge war. Obwohl Hans Pellar in drei künstlerisch wichtigen Städten seiner Zeit tätig war, bleiben viele Hinweise, die sich im Werk zu offenbaren scheinen, am Ende doch Annahmen und Vermutungen, die sich nicht eindeutig belegen lassen. Es soll keine mühsame Konstruktion von Beziehungen erstellt werden; auch auf die Anhäufung von Namen und Ereignissen, an die man sich erinnert fühlt, soll weitgehend verzichtet werden. Im Folgenden soll lediglich der Versuch unternommen werden, anhand des bisher bekannten dünnen biografischen Gerüsts auf belegbare Ereignisse zu verweisen, die das Werk offensichtlich inspiriert haben.

Das Thema Märchen ist nicht nur auf der besagten Ausstellung von 1908 präsent, sondern erfährt bereits um 1900 große Aufmerksamkeit. Die Kunstauffassung

des Jugendstils war vom Reich der Märchen auf vielfältige Weise inspiriert, und seine Werke basierten wie das Werk Pellars auf freien künstlerischen Interpretationen mit weitreichender Unabhängigkeit von Textvorlagen. Es gab zudem jedoch auch eine Vielzahl von Künstlern, die sich mit der Illustration vorwiegend der Grimm'schen Volksmärchen, aber auch anderer Kinderbücher beschäftigten. Bedeutende Märchenillustratoren des Jugendstils waren neben Pellars Lehrer Heinrich Lefler die Künstler Josef Urban (1872–1933), Otto Ubbelohde (1867–1922), Heinrich Vogeler (1872–1942) und Hanns Anker (1873–1950). Die Kunsterziehungsbewegung mit ihrem maßgeblichen Förderer Alfred Lichtwark in Hamburg hat das Ihrige getan. Überhaupt war die Kunst des Kindes und natürlich auch die Kunst für das Kind im Rahmen des Gesamtkunstwerkgedankens in den Fokus der Öffentlichkeit geraten.

Die Bilderfindungen des Jugendstils bezogen sich auch bei anderen Künstlern meist nicht auf konkrete Märchen. Oftmals wurden mit märchenhaften Darstellungen eher diffuse Stimmungen hervorgerufen, die Kindheitserinnerungen und die Sehnsucht nach Geborgenheit und unschuldiger Lebensfülle in sich bargen. Auch das Kunstgewerbe war von diesen Gegenwelten durchdrungen. Die Porzellan-kunst, darunter viele Produkte der Firma Rosenthal, bediente den Markt mit Märchen- und Sagengestalten. Hier sind die Figuren thematisch ebenfalls nicht festgelegt, um dem Betrachter Deutungen und Träumerei nach eigenen Vorstellungen zu ermöglichen.¹¹⁰ Auch die Bildteppiche mit Märchenmotiven von Hans Christiansen und Otto Ubbelohde sind interessante Beispiele, die eine gattungs-übergreifende Präsenz des Themas bezeugen. Hier wurde die überlieferte Welt der Märchen mit einer zeitgemäßen Erzählform verknüpft, der die Neigung des Jugendstils zur Abstraktion und Stilisierung entgegenkam. Diese Kunst entsprach zudem den allgemeinen Bestrebungen, auch dem Kind eine eigene Sphäre zu schaffen. Die Vorliebe für Märchenmotive, die sich nicht auf die Welt der Kinder beschränkte, spiegelt sich ebenso in Otto Eckmanns *Märchent Teppich* und Vogelers Wandbehängen *Spaziergang* und *Dornröschen*¹¹¹. Diese Darstellungen richteten sich nicht allein an ein jugendliches Publikum, sondern waren dazu gedacht, Stimmungswerte zu vermitteln, die um 1900 in der Welt der Märchen, Mythen und Sagen zu finden waren. Franz von Stuck beispielsweise hatte den Froschkönig dargestellt oder ein Profilporträt von Aschenputtel.¹¹²

110 Zöller-Stock, Bettina (1998), S. 36.

111 Vgl. hierzu Bieske, Dorothee (Hrsg.) (2002), S. 14.

112 *Es war einmal*, 1891 (Voss 48/102); *Aschenbrödel*, 1899 (Voss 193/476).

Pellar war zwar einer von vielen begabten und originellen Zeichnern um 1900, doch anders als das Gros seiner Zeitgenossen, die ihren Lebensunterhalt mit solchen „Brotarbeiten“ wie Illustrationen und Karikaturen verdienten, war der Künstler dank seines frühen Erfolges von solchen Pflichten enthoben.¹¹³ Als junger Künstler mit eigenem Atelier und einem stark ausgeprägten Selbstbewusstsein schuf er diese Blätter des *Kleinen Königs* als harmonische Folge attraktiver Einzelwerke. Pellar hat ganz bewusst nicht illustriert, sondern märchenhaft fantasiert. Wie der Künstler selbst konstatierte, verdankte er der überfeinerten, aristokratischen Kultur des 18. Jahrhunderts, wie sie das Theater verkörperte, wie auch dem Reich der Märchen und Sagen seine wesentlichen Anregungen. Beide Stoffe scheinen sich erstmalig im *Kleinen König* zu entwickeln.

Das Pellar'sche Figurenprogramm der Folge des *Kleinen Königs* ist frei erfunden und doch in der Tradition der Märchen verankert. Die Figur des kleinen Königs lässt daran keinen Zweifel, aber auch die Schlangen, Hexen und Prinzessinnen sind eindeutig dem Reich der Märchen zuzuordnen. An dieser Stelle soll ein Blatt mit dem Motiv der goldenen Schlange hervorgehoben werden, da die Schlange mehr als einmal vorkommt und auch eine wichtige Rolle in Ostinis Erlösungsmärchen spielt. Bei dem Flöte spielenden Mädchen im Garten vor einer goldenen Schlange aus dem Jahr 1909 handelt sich um ein besonders reizvolles Blatt. Eine junge Frau spielt Flöte vor einer sich im Gras windenden Schlange. Sie ist zwischen zwei blühenden Kugelbäumen platziert, zwischen denen sie in ihrem prachtvollen Kleid und mit einer schönen Kopfbedeckung auf einem Seil zu schaukeln scheint. Die Szene spielt in einem Park, dessen Springbrunnen und Gartenarchitektur den Hintergrund bilden. Das Bild des Flöte spielenden Mädchens vor einer Schlange stellt motivisch das Thema Märchen deutlicher in den Vordergrund als die beiden Blätter von 1908.

Die Schlange ist ein beliebtes Motiv der Moderne, welches sich u. a. bei Gustav Klimt, aber auch bei Franz von Stuck findet. Insbesondere Stucks berühmtes Gemälde *Die Sünde* (Abb. 22) verbindet die um den Hals gewundene Schlange mit der Darstellung einer Femme fatale. Pellar hingegen zeigt eine zierliche goldene Schlange. Bei den alten Ägyptern, Griechen und Römern galt die Schlange auch als heiliges Tier und wurde erst später in stärkerem Maße mit Verteufelung assoziiert und damit zum Symbol von Bosheit und List. Ostinis Text und auch Pellars Bild widerlegen diese Auslegung und greifen auf die Tradition zurück, die in der Schlange das gute

¹¹³ Erst in den zwanziger Jahren befasste er sich mit der Buchillustration. 1926 erschien eine Reclam-Ausgabe von *1001 Nacht* mit acht Illustrationen von Pellar; vorausgegangen war 1923 eine erotische Folge ebenfalls orientalisches inspirierter Blätter mit dem Titel *Der verliebte Flamingo*.

und heilsame Prinzip sieht. Die Assoziation eines Äskulapstabes mit der geringelten Schlange als Sinnbild der Medizin scheint hier im Sinne des Guten näher liegend.¹¹⁴ Das Mädchen will mit ihrer Flöte die Schlange um Hilfe anrufen – so sieht es später der Text von Ostini vor. Ostini geht sogar soweit, die Schlange am Ende in den Vater des kleinen Königs zurückzuverwandeln.

Auch wenn Pellar sich bisher nicht als märchenhafter Maler hervorgetan hatte, lag doch eine Ausbildung bei einem Künstler hinter ihm, der sich sehr erfolgreich der Kinderbuchillustration widmete. Es ist anzunehmen, dass Pellars Werk die Kenntnis dieser Werke seines Lehrers Heinrich Lefler voraussetzt. Leflers damaliger Bekanntheitsgrad und seine zahlreichen Publikationen, zumeist in Zusammenarbeit mit Joseph Urban (1872–1933), sind heute eher in den Hintergrund gerückt. In der Zeitschrift *The Studio* kann man an einigen Beiträgen noch die herausragende Stellung des Künstlerduos nicht nur auf dem Gebiet der Buchillustration nachvollziehen. Heinrich Leflers Werk galt zweifelsohne als führend auf dem Gebiet des Kinderbuchs. Insbesondere die Gemeinschaftswerke mit seinem Schwager Urban waren in Österreich, aber auch über dessen Grenzen hinaus bekannt. Interessant sind die Illustrationen der von Lefler und Urban 1907 gestalteten Ausgabe von *Kling-Klang-Gloria*, einer Sammlung deutscher Volks- und Kinderlieder (1907) mit ganzseitigen in den Text integrierten Bildern (Abb. 23). Zahlreiche dekorative Elemente erzeugen zusammen mit der Farbe eine reich differenzierte, bühnenhafte Räumlichkeit, die sicher auch Leflers Erfahrungen als Bühnenbildner reflektiert.¹¹⁵ Sowohl die Darstellung des formalen Gartens wie auch die Kugelbäume scheinen sich in Pellars Werk zu spiegeln. Auch die Flächengestaltung zeigt viele Parallelen, indem einzelne Bildformen ohne Tiefenwirkung nebeneinander gesetzt werden. Leflers Illustration zum Märchen *Rapunzel* beispielsweise (Leipzig um 1905), die in Zusammenarbeit mit Josef Urban entstand, zeigt in ihrer dekorativ-ornamentalen Auffassung des Haares sowie der Darstellung der stark verschatteten Augen ebenfalls Parallelen zu den Figuren Pellars (Abb. 24).

3.3.3 Die Welt der Kostüme

Ein starkes Interesse an Kostümen und Masken lässt sich bereits an Pellars frühen Faschings- und Festgesellschaften festmachen. Doch erst nach seiner Frankreich-

¹¹⁴ Holtz-Baumert, Gerhard (1987), o. S.

¹¹⁵ Fanelli, Giovanni (1992), S. 109.

reise im Jahr 1907 findet sich in seinem Werk die höfische Atmosphäre des 18. Jahrhunderts, die der Künstler durch fantasievolle Kostüme und Kopfputz evoziert. Auch der Park gewinnt unter dem Eindruck dieser Reise an Bedeutung. In der Serie des *Kleinen Königs* wird dies erstmalig sichtbar. Die historisch anmutenden Kostüme sind vielleicht einem Konglomerat von Erlebnissen zu verdanken, doch seine Reise nach Frankreich und hier insbesondere der Besuch in Versailles sind in diesem Zusammenhang wohl als Schlüsselerlebnis zu werten.

Das Rokoko hat Hanns Pellar bereits in Wien umgeben, da die Regierungszeit Maria Theresias und ihres Sohnes Joseph II damals wie heute das Bild der Wiener Innenstadt prägt und zudem insbesondere die Welt der Literatur und des Theaters dominierte. Auch in München war das Rokoko überaus präsent im künstlerischen Milieu. Als der Verleger Georg Wilhelm Dietrich den Künstler für die Folge des *Kleinen Königs* unter Vertrag nahm, war ihm das Thema aus zahlreichen Zusammenhängen bereits bekannt und der Erfolg einer solchen Rokokofolge in Buchform war leicht vorherzusagen. In München hatten insbesondere die Kunstzeitschriften zur Popularisierung dieser Mode beigetragen. Vor allem die Zeitschrift *Jugend*, deren Mitherausgeber Fritz von Ostini war, widmete dem Rokoko immer wieder Beiträge. Dort findet sich bereits um 1900 ein verstärktes Interesse an der Abbildung von gepuderten Damen mit turmhohen Frisuren und winzigen Schoßhündchen, Kavalieren in Kniebundhosen und Schnallenschuhen, Faunen in französischen Heckengärten, und zuweilen löst sich selbst der Titelschriftzug in Rocailles auf.¹¹⁶ Im Jahr 1906 war die Mode so weit gediehen, dass Fasching und Rokoko einen zwingenden Zusammenhang stellten und die Kostüme des 18. Jahrhunderts zu einem dominierenden Erscheinungsbild auf diesen Festen wurden.¹¹⁷ Im gleichen Jahr erschien sogar ein ganzes Heft der *Jugend* (Heft Nr. 25, 1906), welches ausschließlich dem Rokoko gewidmet war.

Für Pellars Rokokoanklänge in der Folge des *Kleinen Königs* war also der Boden in München schon bereitet, was den großen Erfolg des Buches unweigerlich befördern musste. Einige Blätter der Pellarschen Folge wurden in den einschlägigen Zeitschriften der Zeit abgebildet, wie beispielsweise die Darstellung der nächtlichen Kutschfahrt. Hier verbindet sich die Münchner Vorliebe für festliche Ereignisse unter funkelnem Sternenhimmel mit der prachtvollen Ausstattung des Gefährts und seiner Insassen. Dieses Blatt scheint in seiner Komposition einer Darstellung Franz von Stucks zu folgen, die mit *Bacchanale* betitelt ist und

¹¹⁶ Schönemann, Martin (2004), S. 79.

¹¹⁷ Schönemann, Martin (2004), S. 86.

ebenfalls eine ausgelassen tanzende Gesellschaft zeigt, die von hoch aufragenden Säulen gerahmt wird.¹¹⁸

3.3.4 Wiener Kunstschau und Festzug 1908

Wie schon die bisherige Analyse der stilistischen Merkmale der Folge zeigt, war Hanns Pellar 1908 noch mehr, als man es nach seiner Ausbildung bei Franz von Stuck annehmen möchte, von der Kunst seiner Heimatstadt Wien durchdrungen. Zwei eng beieinander liegende wichtige Ereignisse, die von einem längeren Wien-Aufenthalt im Sommer 1908 begleitet wurden, mögen einen wesentlichen Anteil daran haben: Zum einen brachte seine Frau am 9. Juni 1908 in Wien ihr erstes Kind zur Welt, und zum anderen nahm Pellar mit einigen Arbeiten an der berühmten Wiener Kunstschau von 1908 teil, die zu Ehren des greisen Kaisers ausgerichtet wurde und ausschließlich österreichischen Künstlern vorbehalten war. In dieser Ausstellung wie auch ihrem Rahmenprogramm scheinen eine Reihe von Themen zusammenzutreffen, die auch Pellar inspirierten, wie Märchen, Theater und die Kunst des Kindes.

Hanns Pellar hat auf der Wiener Kunstschau insgesamt drei Werke eingereicht, die jedoch allesamt als verschollen gelten. In diesem Zusammenhang wäre Pellars Werk mit dem Titel *Kinder* von Interesse, welches jedoch wie auch die beiden anderen Katalognummern nicht in Abbildung nachweisbar ist. Das Thema *Kinder* spielt auf der legendären Wiener Ausstellung eine große Rolle, wie sich an der Ausstellungskonzeption deutlich ablesen lässt: Es gibt sowohl eine Sektion „Künstlerisches Spielzeug“ (Adolf Böhm) als auch eine Abteilung „Kunst des Kindes“ (Franz Cizek), die von einem erstarkten Interesse am Kind und an der Pädagogik im Allgemeinen zeugen. Wiederum war es Pellar offenbar gelungen, mit seinem im weitesten Sinne auf das Kind bezogenen zeichnerischen Werk seine Kunst ganz in den Geist der Zeit zu stellen. Zudem hat der Umstand, dass er im Sommer des Jahres selbst Vater geworden war, auf sein Schaffen gewirkt, wie auch eine Reihe sich anschließender Werke zu zeigen vermag, die kurz darauf bei Thannhauser in München zu sehen waren.¹¹⁹

118 Voss 278/225.

119 Pellar schuf in dieser Zeit eine Reihe märchenhafter Gemälde. Schlicht als *Märchen* (1909, WVZ Nr. 17) betitelt, findet sich ein Gemälde auf der Eröffnungsausstellung bei Thannhauser, aber auch *Weihnacht* (1910, WVZ Nr. 23) gehört zu diesen kindlich-phantasievollen Darstellungen.

Für Pellar scheint eine vielbeachtete Aufführung des Kunstmärchens *Der Geburtstag der Infantin* von Interesse gewesen zu sein. Die Aufführung fand im Rahmen des Gartentheaters der Kunstschau von 1908 statt. Es handelte sich hier um das ins Freie versetzte berühmte Wiener „Kabarett Fledermaus“ und konkret um die Uraufführung einer Tanzpantomime nach einem Märchen von Oscar Wilde in der Vertonung von Franz Schreker und der Inszenierung von Wimmer-Wisgrill.¹²⁰ Das Stück erzählt von einem kleinwüchsigen Narren am spanischen Hof, der am Konflikt zwischen seinem Selbst als Künstler und seiner lächerlichen Erscheinung zerbricht. Bei Oscar Wilde verschiebt sich der Schwerpunkt von der verwöhnten und schönen Prinzessin auf ihren Anbeter, den hässlich Zwerg, der ihr zum Geschenk gemacht wird und mit dem sie ihre grausamen Spiele treibt. Als der Zwerg bei seinem Anblick im Spiegel stirbt, hegt die Prinzessin am Ende nur gleichgültiges Bedauern über den Verlust des amüsanten Zeitvertreibs und scheint mit ihrer Grausamkeit eine Variante der „Salomé“ zu sein.

Pellars Figur des missachteten Zwergenkönigs scheint dieses Schicksal in einigen Blättern der Folge aus dem Jahre 1908/09 zu spiegeln. Doch wird der Zwerg zumeist von den weiblichen Gestalten in seiner Umgebung ignoriert und übersehen. Diese erzählerischen Details der Folge können eine gewisse Parallele zu Wilde nicht verhehlen. Die überlieferten Fotos der Aufführung im Gartentheater scheinen zudem allein mit den weit ausladenden Reifröcken der Damen die Kostümfiguren Pellars vorwegzunehmen (Abb. 26, 27).

Ein weiteres Ereignis, welches in unmittelbarem Bezug zur Wiener Kunstschau steht, ist der große Festzug, der ebenfalls zu Ehren des 60-jährigen Regierungsjubiläums des Kaisers von Österreich stattfindet. Die Leitung dieses Ereignisses oblag Pellars Wiener Lehrer Heinrich Lefler, der dieses Projekt unter Mitwirkung vieler Mitglieder des Hagenbundes zu verantworten hatte. Der Festzug ist eine weitere Quelle der Inspiration, die zur Sprache kommen soll, da die Themen historische Kostüme sowie Bühne und Theater hier besondere Aufmerksamkeit erfahren.¹²¹

120 Ahrens, Birgit (2008), S. 234.

Die Velázquez-Inszenierung des 1900 in Paris verstorbenen Oscar Wilde erschien bereits 1891 in der Sammlung „Ein Granatapfelhaus“ und erfreute sich nicht zuletzt aufgrund der Velázquez-Mode großer Beliebtheit. Siehe auch Kapitel 3.4.1 – Ganzfigurige Damenportraits (*Der Weiße Pfau*).

121 Wien war nicht zum ersten Mal Schauplatz solch theatralischer Vorführungen; schon Makart hatte 1879 die Idee des großen repräsentativen Festzuges in Anlehnung an die „Trionfi“ der italienischen Renaissance aufgegriffen.

Die Gruppe, die nicht nur Pellars Interesse in besonderem Maße entsprach, sondern insgesamt die größte Anerkennung erfuhr, war der Teil des Zuges aus der Zeit der Kaiserin Maria Theresia (Abb. 31). Die drei Gruppen der thesesianischen Epoche waren von Heinrich Lefler selbst entworfen, und alle Kostüme und Ausstattungsstücke waren von seiner Hand inszeniert. Die große Kaiserin, in deren langer Regierungszeit so gewaltige, für Österreich entscheidende Ereignisse fielen, erforderte mehr Raum als alle anderen Männer und Frauen in der Geschichte der Habsburgerdynastie. In der Abteilung *Die Hoffeste in Schönbrunn, 1743–1756* gab es die Auffahrt der Damen und Herren des Hofes in Prachtkarossen – mit Hofdamen und Staatsministern besetzt – sowie weiterer Hofdamen und Herren zu Pferde. Die nächste Unterabteilung war *Schäferspiel und Hofballett*, die ebenfalls von einem sechsspännigen Festwagen dominiert wurde. Darauf ein Orchester mit Hofmusikern und auf dem Plateau des Wagens die Typen der Schönbrunner Theateraufführungen, die von jungen Mitgliedern des Burgtheaters dargestellt wurden. Die zeitgenössischen Kritiken sprechen von einem „märchenhaft schönen Schauspiel“, von einer „wandelnden Oper [...] mit großen historischen Ausstattungsstücken.“¹²²

Derartige Inszenierungen haben sicherlich Eindruck auf den jungen Pellar gemacht, der sich durch das theatralische Rokoko besonders inspiriert fühlte. In seiner Folge des *Kleinen Königs* findet sich u. a. die nächtliche Fahrt in einer Prachtkarosse, die an die Gefährte dieses Festzuges erinnert. Aber auch die Versammlung der Vielzahl von Darstellern in historischen Kostümen war ein imposanter Anblick, der in der aufgereihten Festgesellschaft in der Serie des *Kleinen Königs* seine Entsprechung findet. Auf diesem Blatt gibt der Zwergenkönig einen Empfang, und die schier endlose Zahl seiner festlich ausgestatteten Untertanen steht in einer langen Reihe vor ihm. Viele Jahre später in Darmstadt richtet Hanns Pellar ein *Märchenfest beim kleinen König* aus, das eine Rokokogesellschaft in lebende Bilder zu übersetzen scheint (Abb. 8–12). Das Märchenfest im Jahr 1913 war eine Veranstaltung für Kinder zugunsten des Alice-Frauenvereins für Krankenpflege, wie dem Plakatentwurf für das Rokokomärchenfest im Archiv in Darmstadt zu entnehmen ist. Der große Märchenzug der Kinder war der Höhepunkt des Festes und schien die Aquarelle des *Kleinen Königs* in lebende Bilder zu übersetzen. Zeitgenössische Photographien der Wohltätigkeitsveranstaltung zeugen von der Aktualität dieses schon einige Jahre zuvor veröffentlichten Märchenbilderbuches. Der Abend versprach die Mozart-Oper *Bastien und Bastienne*.¹²³ Ganz wie die Gruppe des Festzuges aus der Epoche Maria Theresias, finden sich hier Kutschen

122 Zitiert nach Pauker, Peter (1962), S. 330.

123 Stadtarchiv Darmstadt. Bei dem Mozartstück handelt es sich um ein Singspiel für Kinder; die Oper besteht aus einem Akt und wurde in deutscher Sprache verfasst.

und eine Vielzahl von festlich kostümierten Kindern auf dieser Wohltätigkeitsveranstaltung in Darmstadt zusammen.

Die zeitgenössischen Aufnahmen des Kinderfestes vermögen heute noch einen Eindruck der Kostüme und der Vielzahl kleiner Gäste zu vermitteln.

3.3.5 Ein Buch des Jugendstils

Die märchenhafte Folge des *Kleinen Königs* ist das einzige Werk des Künstlers, welches uneingeschränkt seit Entstehung große Anerkennung erfuhr und in keiner wissenschaftlichen Abhandlung zu Kinderbuchillustrationen der Zeit fehlt. Das kleine Buch hat seinen Reiz also bis heute nicht eingebüßt, wie die beiden späten Auflagen in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts beweisen, aber auch die Preise, die noch heute für die erste Ausgabe von Dietrich bezahlt werden, sprechen für sich. „Das Auffälligste an diesem Bilderbuch, der Anlaß, daß es noch heute interessiert, ist die deutliche Beziehung zur Wiener Schule,“ so Gerhard Holtz-Baumert in der Beilage zur vorerst letzten Auflage von 1987 (Berlin/DDR).¹²⁴ Und in der Tat ziert schon das Vorsatzpapier ein Ornament, welches an Klimt gemahnt: vertikal verlaufende wellenförmige Linien und Spiralen (Abb. 71).

Georg Wilhelm Dietrich und Auflagen

Die deutsche Bilderbuchproduktion des Jugendstils im Allgemeinen ist ein

¹²⁴ Nach der bibliografischen Aufnahmen von Ute Liebert wird die Erstausgabe von 1909 wie folgt beschrieben: „Der kleine König. Ein Märchen zu 12 Bildern von Hanns Pellar, erzählt von Fritz von Ostini. 2 Bl., 24 S. und 12 Farbtafeln mit farbigen Steindrucken der Lithographischen Anstalt Reichhold und Lang, München, 28,5 x 30,5 cm., Ill. HLnbd. (Buch 8).“

Das Buch findet sich bibliografisch bei: Liebert, Ute (1986), S. 75; Doderer, Klaus; Müller, Helmut (1975), S. 269; Klotz, Aiga (1990), Bd. III, 5238/3; Pressler, Christine (1980), S. 207; Ries, Hans (1992), S. 767; Brüggemann, Theodor (1986), S. 701.

Nach Angaben des Verlegers Dietrich stellte man von den meisten Künstler-Bilderbüchern Luxusausgaben in kleiner Auflage her, bibliografisch sind sie nur vereinzelt zu finden. Ebenso schwierig ist der Nachweis der Fremdsprachen-Ausgaben; den Verlagsangaben zufolge soll es von den Bilderbüchern bereits bis 1917 englische, russische, holländische, schwedische, böhmische und polnische Übersetzungen gegeben haben. Im März 1911 erschien das Bilderbuch – außerhalb der Reihe – in Seide gebunden unter dem Titel *Die goldene Schlange oder Das Märchen vom kleinen König*. Es gibt offenbar eine neue Auflage von 1921 und eine holländische Übersetzung unbekanntem Datums. Vgl. Liebert, Ute (1986), S. 73 f.

Zudem ist es 1977 als Ausgabe in einem Darmstädter Verlag erschienen und 1987 in einem vorerst letzten Nachdruck.

sehr umfassendes, eigenständiges Thema, welches hier nicht in Gänze beleuchtet werden kann. Fest steht, dass mit der im Jugendstil propagierten Ästhetisierung aller Lebensbereiche auch das Interesse am künstlerisch gestalteten Buch zunahm. Bibliophile Ausgaben erlebten zu dieser Zeit Hochkonjunktur und entsprechend groß war der Bedarf der Verlage an Illustrationen für die von ihnen publizierten Werke. Zu den gefragtesten Buchausstattern der Zeit gehörten Künstler wie Otto Eckmann, Peter Behrens, Heinrich Vogeler und Otto Ubbelohde. Für Hanns Pellar war die Begegnung mit dem kunstinteressierten Verleger Dietrich in München, dessen Zuneigung besonders dem Jugendstil galt und der sich als spezielles Verlagsgebiet das „Künstler-Bilderbuch“ ausgewählt hatte, von besonderer Bedeutung. Dietrichs Absicht war es, den Kindern künstlerische Qualität im Bilderbuch zu bieten. Die Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende Kunsterziehungsbewegung mit ihren Forderungen nach einer Erziehung zur ästhetischen Genussfähigkeit von früher Kindheit an hatte nicht nur wesentlichen Einfluss auf Kinderbücher und Jugendschriften. Künstlerische Bestrebungen setzten in allen Bereichen ein, in der Gestaltung des Spielzeugs ebenso wie im Entwurf von Kindermöbeln. Mit dem Leitsatz „Für die Jugend ist das Beste gerade gut genug“ begann Dietrich 1908 mit der Herausgabe der ersten Bilderbücher. *Der Kleine König* entstand 1909 als 8. Band der Künstler-Bilderbücher und war aufwendig hergestellt in Steindruck in zwölf Farben mit reichlicher Verwendung von Gold. Dieses vom Wiener Jugendstil beeinflusste Buch erregte seines prächtigen Druckes und seiner geschickten Vermarktung wegen Aufsehen – und die Aufmerksamkeit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen. Dieser verlieh Dietrich als Anerkennung für seine künstlerischen Buchveröffentlichungen, besonders aber für das Pellar-Buch, den Titel „Hofverleger Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Hessen“.¹²⁵

Der Autor Fritz von Ostini

Der Kunstkritiker Fritz von Ostini war im München des Fin de Siècle keine unbedeutende Figur, doch bisher haben sich mit Ausnahme eines Beitrages von Michael P. Fuhr im Rahmen einer Ausstellung zu Franz von Stuck wenig Hinweise zu Werk und Wirken finden lassen. Fritz von Ostini war der Sohn eines aus Italien stammenden Barons. Er hatte nach einer Offizierslaufbahn zunächst ein Jurastudium begonnen und bald darauf ein Bildhauerei-Studium in München aufgenommen. Nach seinem Scheitern als bildender Künstler arbeitete er als Journalist. Seit 1887 war er Feuilletonredakteur für die *Münchner Neuesten Nachrichten*. 1896 übernahm er die Redaktion der neu gegründeten Zeitschrift *Jugend*. Sein erstes kunsthistorisches Buch war

125 Liebert, Ute (1986), S. 73 f.

die 1900 erschienene Monografie zu Hans Thoma, die als Band 46 in der Reihe der *Künstler-Monographien* des Verlags Velhagen & Klasing erschien.¹²⁶ Er verfasste eine Vielzahl von Monografien, und so erschien im Jahr 1909 Ostinis Biographie zu Franz von Stuck. Pellar hätte ihm gern auch das Verfassen seiner eigenen Biografie übertragen, doch Ostini hatte schon zu viele Aufträge, als dass die Realisierung dieses Projektes zeitnah gelungen wäre, und so verfasste der ebenfalls in München ansässige Kunstkritiker Georg Jacob Wolf Pellars Biografie im Jahr 1924.

Fritz von Ostini schien den Auftrag für das Märchenbuch des *Kleinen Königs* im Jahr 1909 hingegen ohne zu zögern mit großem Eifer angenommen zu haben. Gemeinsam förderten Ostini und Pellar eine fantastische Märchenwelt zu Tage, die hinsichtlich ihres Personals kaum einen Wunsch offen ließ und auch noch den Aspekt der erzieherisch-moralischen Haltung zu berücksichtigen verstand.

Aufgrund der ungewöhnlichen Reihenfolge, in der der Text den Bildern nachfolgt, fühlte Ostini sich bemüßigt, diese Begebenheit als Gedicht dem Märchentext voranzustellen:

„Ein harmlos Märchen wird Euch hier erzählt
Vom holden Königskind, das unter Bangen
Ein putzig Männlein zum Gemahl erwählt
Und wie zuletzt dann alles gut gegangen

Von einer bösen Hexe Zaubermacht,
vom goldnen Schlänglein und von Spuck und Grauen –
ein Maler hat dies Märchen ausgedacht,
wie Maleraugen Märchenbilder schauen!

Die Welt ist schillernd, rätselvoll und bunt,
durch die Euch seine Phantasie geleitet:
Wie Regenbogenfarben, auf den Grund
Der Wetterwolke glanzvoll hingebreitet;

Wie goldne Strahlen zauberischen Lichts
Von Feuerwerk in blauen Sommernächten –
Und dem Poeten blieb im Grunde nichts,
als all die Strahlen in ein Band zu flechten.

126 Fuhr, P. Michael (2008), S.187 f.

Nicht Bilderschmuck, der eine Dichtung ziert,
ist zwischen diese Blätter eingeschichtet:
der Autor ist es hier, der illustriert,
der Maler war es, der die Mär' gedichtet!“

Fritz von Ostini verbindet die Pellar'schen Blätter mit einer schlüssigen Handlung: Eine verwitwete Prinzessin, die von ihrer Schwiegermutter ohne Unterlass gequält wird, und ein kleiner König, der in seiner lächerlichen Zwergengestalt gefangen ist. Durch die Hochzeit der beiden werden sie als Paar von der Schwiegermutter befreit – sie wird in Gestalt einer Kröte in einen kochenden Kessel geworfen – und der König erlangt seine normale Größe wieder. Zudem verwandelt sich die Schlange, die der Prinzessin mit Trost und Rat bisher zur Seite stand, in den Vater des ehemals kleinen Königs zurück. Am Ende stehen die aus der Demütigung freigesetzten Königskinder. Was sich Ostini in der Handlung zur gegebenen Folge erdacht hat, ist ein Märchen, das die Erlösung aus einem unwürdigen Leben offenbart. Eine verschlungene Geschichte, die die zwölf Märchenbilder zu verbinden sucht und am Ende fast alle Elemente der Pellar'schen Fantasiefolge zu integrieren versteht. Nur wenige Bilder bleiben ohne textlichen Zusammenhang und der Erfolg des Buches spricht hier zweifelsohne für sich.

Auch der Großherzog von Darmstadt war auf diese Publikation aufmerksam geworden. Er zeichnete nicht nur den Verleger Dietrich dafür aus, sondern auch Pellar blieb mit diesem Büchlein im Gespräch und wurde zwei Jahre später an die Darmstädter Mathildenhöhe berufen. Dem Großherzog war insbesondere die miniaturhaft feine Qualität der Arbeiten zum *Kleinen König* aufgefallen, was ihn veranlasste, den Künstler später mit Porträtminiaturen zu beauftragen.¹²⁷ Des Großherzogs Interessen waren bekanntlich vielseitig und der Buchdruck war eine seiner unzähligen Neigungen. Durch seine Mutter Alice, eine Tochter der Queen Victoria, bestanden enge Verbindungen nach England und ein starkes Interesse an der „Arts & Crafts“-Bewegung. Bereits 1907 wurde der Buchkünstler Friedrich Wilhelm Kleukens mit der Leitung der neugegründeten *Ernst Ludwig Presse* betraut, deren Ziel es war, nach dem Vorbild der englischen Pressen (Kelmscott und Doves Press) vorbildliche, künstlerisch gestaltete Bücher zu schaffen, und zwar durch die Anwendung handwerklicher Methoden in allen Phasen der Herstellung.

¹²⁷ „Er [der Großherzog, A. d. V.] war es, der mir den Weg zur Miniaturmalerei wies. Die Bilder zu dem Märchenbuch *Der kleine König* mögen ihm Anlass dazu gegeben haben“, so Pellar rückblickend im Jahr 1919. Ostiniana 9 (1919), S. 7.

Herausgegeben wurden sowohl Werke der Weltliteratur als auch der hessischen Residenzstadt nahe stehende Dichtungen.

So verwundert es nicht, dass dem Großherzog auch dieses Juwel des Jugendstils aus dem Hause Dietrich nicht entging. Schon in den Jahren zuvor hatte der Großherzog den Wiener Architekten Josef Maria Olbrich mit Aufträgen betraut, die sich ausschließlich dem Kind widmeten. 1902 hatte Olbrich für die damals 6-jährige Tochter Elisabeth (1895–1903) ein Spielhaus im Schloss Wolfsgarten entworfen, das eine Miniaturausgabe der Häuser der Mathildenhöhe zu sein schien, aber auch ein Kinderbuch gestaltet. Das Märchenbuch *Es war einmal* war in einer Auflage von wenigen Exemplaren gedruckt worden. Charakteristisch für Olbrichs Art der Buchausstattung sind das annähernd quadratische Format, die ornamentalen Rahmen der Seiten, die kräftigen Farben und die flächige Stilisierung.¹²⁸ 1904 illustrierte Olbrich im Andenken an die im Jahr zuvor verstorbene Prinzessin ein Kinderbuch, welches die Geschichte der Prinzessin und ihres Spielhauses als Märchen festhält (Abb. 32, 33).

Es sind nicht viele Aufträge im Namen des Kindes für Pellars Zeit in Darmstadt überliefert. Otto von Stockhausen berichtet von einem Auftrag zur Illustration indischer Märchen seitens des Großherzogs im Jahr 1911, die jedoch nicht abgeschlossen wurden. Pellar selbst erwähnt diesen Auftrag nicht, und doch haben sich eine Reihe von Gemälden aus den Jahren 1911 und 1912 erhalten, die dem Orient oder den Geschichten von 1001 Nacht zuzuordnen sind (*Scharrkan, Mard-schanah*). Des Großherzogs Begeisterung für die orientalische Kultur, und hier speziell für Indisches, geht auf eine Reise nach Indien zurück, die Ernst Ludwig im Dezember 1902 antrat. Auch für Pellar stellten seither dieses Land und der Orient im Allgemeinen eine Quelle der Inspiration dar. Hiervon zeugen nicht nur die Bilder, die im Rahmen des Auftrages von 1911 entstanden waren, sondern auch spätere Arbeiten, die dem Thema *1001 Nacht* gewidmet sind, und die Ausstattung seines Ateliers in Darmstadt.

1914 erhielt Pellar den Auftrag, Porträts der Söhne des Großherzogs aus zweiter Ehe zu fertigen: Erbgroßherzog Georg Donatus von Hessen (1906–1937) und Ludwig Prinz von Hessen (1908–1968). Zudem haben sich in der hessischen Hausstiftung zwei Arbeiten Pellars aus dem Jahre 1916 erhalten, die jeweils den Söhnen des Großherzogs mit persönlichen Inschriften gewidmet sind und möglicherweise

128 Fanelli, Giovanni (1992), S. 109.

darauf hindeuten, dass Pellar den Kindern Unterreicht im Zeichnen erteilt hat. Es handelt sich zum einen um ein karikierendes Selbstporträt des Künstlers in einem Rokokokostüm¹²⁹ (WVZ Nr. 147) und zum anderen um eine allegorische Darstellung des Krieges. Hier stehen sich die Figur der Germania, die von zwei im Flug befindlichen Adlern flankiert wird, und die in Tierfiguren gegebenen Kriegsgegner Russland (Bär), Frankreich (Hahn) und Grossbritannien (Dogge) gegenüber (WVZ Nr. 148). Beide Werke sprechen für einen sehr vertrauten Umgang mit den seinerzeit acht- und zehnjährigen Söhnen des Großherzogs. Die Vertrautheit mit der großherzoglichen Familie insgesamt wurde nicht zuletzt durch die Bildnis-aufträge befördert.¹³⁰ Pellar hatte bis zu diesem Zeitpunkt nicht nur Zeichnungen, sondern auch Miniaturen der Familie angefertigt. Doch mit Ausnahme des möglichen Auftrages zu *1001 Nacht* gab es keine weiteren Buchprojekte, die Pellar für die großherzogliche Familie realisiert hätte.

Die Geschichte der Entstehung, Entdeckung und Vermarktung der märchenhaften Blätter des *Kleinen Königs* scheint, soweit bisher bekannt, einzigartig und ohne Vorbild. Sie dokumentiert auf besondere Weise das enge gesellschaftliche Zusammenleben, die Verknüpfung künstlerischer Kreise und Vereinigungen in München in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Es wurden neue Ideen kurzerhand auf den Weg gebracht und man war offenbar häufig genug ohne großen zeitlichem Vorlauf imstande, auch für die organisatorische und wirtschaftliche Umsetzung seiner künstlerischen Vorhaben zu sorgen. So scheint dieses so populär gewordene Medium eines reich und verschwenderisch illustrierten Kinderbuchs, angefüllt mit aufregenden Eskapaden und Fantasien, ein faszinierendes Barometer der Gesellschaft der Zeit.

¹²⁹ Die Entschuldigung an seine „Hoheit Prinz Ludwig“, wie sie in den Sätzen auf dem Rahmen anklingt, scheint davon zu berichten, dass Pellar nicht wie verabredet erscheinen konnte, da man ihn „bösllich malträtiert“ und „gar interniert“ hatte. Weitere Hintergründe waren nicht zu ermitteln; möglicherweise spielt hier schon der Prozess Margold/Pellar eine Rolle.

¹³⁰ Für die ausführlichen Hinweise zu diesem Gemälde danke ich Herrn Dr. Lothar Schmitt herzlich.

3.4 Die Begegnung mit Heinrich Thannhauser – ausgewählte Beispiele

1909 wurde Hanns Pellars Werk erstmalig in der legendären Münchner Galerie Thannhauser im Rahmen einer Kollektivausstellung öffentlich präsentiert. Die Begegnung mit dem Kunsthändler Heinrich Thannhauser (1859–1934) war von großer Bedeutung für Hanns Pellar. Thannhausers Kunden stützten den Künstler mit Käufen, und so nahm der künstlerische Durchbruch wie auch die steile Karriere ihren Lauf. Thannhauser nimmt aufgrund des unmittelbar sich einstellenden Erfolges den Künstler von diesem Zeitpunkt an fest in sein Galerieprogramm auf. Er ist nachweislich bis zum Ersten Weltkrieg Pellars wichtigster Händler und Förderer.

Thannhauser konnte im Jahre 1909 bereits auf einige Erfahrung im Kunsthandel zurückblicken. Seit 1904/05 betrieb er gemeinsam mit Franz von Brakl (1854–1935) die Kunsthandlung „Brakl & Thannhauser“. Hier widmete man sich mit großem Einsatz nicht nur den Malern der „Scholle“, sondern auch der modernen französischen Malerei. Spektakulär waren ihre ersten Van-Gogh-Retrospektiven in Deutschland, die sie 1908 und 1909 veranstalteten und die ihnen große Verkaufserfolge bescherten. Nach der Trennung der beiden Kunsthändler im Jahre 1909 bezog Heinrich Thannhauser im Arco-Palais in München neue Räumlichkeiten, die im November mit zeitgenössischen Münchner Künstlern, deutschen Secessionisten und Hauptwerken französischer Impressionisten eröffnet und als die „vielleicht schönsten Ausstellungsräume in ganz München“¹³¹ bezeichnet wurden. Als Plakat wurde eine Zeichnung von Leo Putz verwendet, die zum Firmenzeichen Thannhausers wurde. Das Blatt wirbt mit einer jungen Nixe, die im Meer schwimmend eine Riesenmuschel gefüllt mit Perlen vor dem Betrachter zu retten versucht.¹³²

Aus der Ausstellung im Jahre 1909, die für Pellar eine Initialzündung war, lassen sich bisher zwei Werke in farbiger Abbildung und ein heute auf der Mathildenhöhe

131 Zitiert nach Bielsky, Emily D. (2008), S. 17. Die Galerie Thannhauser zeigte im Winter 1911/12 die legendär gewordene Schau des „Blauen Reiters“ mit Werken Kandinskys, Marcs, Mackes und Münters.

132 Pellar scheint durch dieses Blatt von Putz zu einer thematisch vergleichbaren Arbeit angeregt worden zu sein, die leider nicht in Abbildung überliefert, doch aufgrund eines Katalogeintrags bei der Auktion Keller & Reimann 1912 inhaltlich erfasst wurde: „Meergreis mit einer Muschelschale, die mit Perlen gefüllt ist“ (WVZ Nr. 58).

in Darmstadt befindliches Gemälde im Original nachweisen. Vorgestellt werden im Folgenden zwei weibliche Figurenporträts sowie eine mystische Szene mit einem Faun und einer Dame.¹³³ Im dritten Stock des Gebäudes gab es eine kleine Folge von Räumen, die als „Wohnung eines Kunstfreundes“ ausgestattet waren, und Hanns Pellar war in dieser vielbeachteten Eröffnungsausstellung der Raum Nr. 5 gewidmet. Es war eine hochwertige kommerzielle Kunstpräsentation in einer von Paul Wenz (Architekturbüro Heilmann und Littmann) entworfenen und in den Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst ausgeführten Innenausstattung. Die Besucher des Pellarschen Ausstellungsraumes finden in 10 Werken sowie den 12 Blättern der Märchenfolge die leitmotivisch wiederkehrenden Themenkreise versammelt, auf die sich das Hauptwerk des Malers in Zukunft konzentriert und die im Folgenden an einigen ausgewählten Beispielen thematisiert werden.

3.4.1 Ganzfigurige Damenporträts

Pellar widmete sich der Darstellung von ganzfigurigen Damenporträts vornehmlich in der Zeit um 1910. Seine imposanten Fantasiefiguren sind mit prachtvollen Kostümen und ebensolchen Frisuren ausgestattet und stehen zumeist vor einem parkartigen Hintergrund. Durch die historisch anmutende Kostüme und Frisuren werden Anklänge an die höfische Atmosphäre des 18. Jahrhunderts hervorgerufen, doch die dargestellten Damen entstammen zweifelsohne der Gegenwart. Sie werden lediglich durch die Kostüme in die Welt von gestern transferiert. Hierdurch entsteht eine Kunst, die von den Zeitgenossen nicht als Historismus gelesen

¹³³ Die Werke sind nicht alle in Abbildung überliefert und gelten bis auf eine Ausnahme (*Der Weiße Pfau*, WVZ Nr. 20) bisher als verschollen: *Ein Märchen* (Kat.Nr. 170); *Fideler Einzug* (171); *Spaziergang* (172); *Skizze* (173); *Sommernacht* (174); *Der Weisse Pfau* (175); *Nachtfalter* (176); *Kitty* (177); *Spanierin* (178); *Duo* (179); 12 Originale zu Fritz von Ostinis Märchen *Der Kleine König* (180–191).

Pellar selbst gibt in dem Fragebogen von 1909 an, dass er mit Ausnahme des *Fidelen Einzuges* alle genannten Werke dieser Ausstellung erfolgreich veräußert hätte. Zudem nennt er weitere Gemälde (*Kokotten*, *Loge*, *Ninon* und *Versailles*), die er ebenfalls abgesetzt hatte.

Schon bei dieser ersten Ausstellung zeigt sich, dass die Vergabe von Titeln für die Werke keiner Verbindlichkeit unterliegt. Die Werktitel können offenbar je nach Umständen der Veröffentlichung oder Präsentation durchaus unterschiedlich lauten, was auch im Werkverzeichnis leicht zu Missverständnissen führen kann. Hinzu kommt, dass Pellar wie auch sein Lehrer Stück bei besonderem Verkaufserfolg bestimmte Motive durchaus mehrfach, meist eine unbestimmte Anzahl, fertigte. Diese verschiedenen Versionen desselben Themas sind oftmals schwer voneinander zu scheiden.

wurde, welchen man zu diesem Zeitpunkt bereits entschieden ablehnte und den es bekanntlich zu überwinden galt. Pellars hatte sich sowohl der Originalität als auch der Modernität verpflichtet, um nicht Gefahr zu laufen, zum unschöpferischen Nachahmer zu werden.

Der Rang und die Rolle der dargestellten Personen bleiben zumeist im Dunkeln, und auf diese Weise beflügeln die Bildnisse die Fantasie des Betrachters. Pellars Porträts erlauben Spekulationen. Die Titel und Attribute geben versteckte Hinweise, doch der Anlass und das Wesen der Dargestellten bleiben im Dunkeln. Und so ist die auffallende motivische und malerische Präsenz der Kostüme und Frisuren, wie sie aus den ganzfigurigen Porträts der französischen Maler bekannt sind (etwa Claude Monets *Camille*), scheinbar das einzige Ziel der Gemälde Hanns Pellars. Dies haben die Käufer seiner Gemälde mit Zustimmung zur Kenntnis genommen, wie die mehrfachen Ausführungen desselben Themas bezeugen. Es ist das Kleid, welches die Komposition dominiert und die Figur verhüllt. Das Gesicht ist oftmals stark geschminkt, jedoch wenig charakterisiert, und rückt die Darstellungen in die Nähe unbestimmbarer Rollenporträts. Die Titel der Gemälde scheinen weitere Spekulationen ebenfalls eher zu befördern als die Figuren zu verorten. Namen wie *Hetty* (1909), *Marion* (1910), *Libelle* (1910), *Schmetterling* (1910), *Ninon* (1911) oder *Yvette* (1912) vermögen bewusst nur Hinweise hinsichtlich der Identität der dargestellten Personen zu geben. Ostini weiß zu berichten, dass des Künstlers Frau zumeist das Modell für diese repräsentativen Porträts abgab.

3.4.1.1 Der Weiße Pfau

Eines der bekanntesten Damenporträts Pellars ist das heute auf der Mathildenhöhe in Darmstadt befindliche, noch in seiner Münchner Zeit gefertigte Damenporträt *Der Weiße Pfau* (WVZ Nr.20). Die Bedeutung dieser Werkgruppe und insbesondere auch dieses Gemäldes wurde bereits von Fritz von Ostini erkannt: „Zu seinen wertvollsten Stücken“, so Ostini, „gehören Idealporträts, wie der Weiße Pfau [...]“¹³⁴ Dies haben auch bedeutende Sammler der Zeit zur Kenntnis genommen wie beispielsweise der Darmstädter Verleger Alexander Koch, der eine Version des Bildes mit dem gleichen Titel erwarb.

134 Ostini, Fritz von (1913), S. 118.

Die Dargestellte steht mit einem weit ausladenden weißen Reifrock, der vom unteren Bildrand beschnitten wird und die gesamte untere Bildhälfte dominiert, leicht seitlich, mit dem Gesicht dem Betrachter zugewandt. Auffallend ist nicht nur der große Muff, unter dem ihre Hände sich verbergen, sondern auch das Jäckchen mit der floralen Stickerei. Die gelben Blumen auf kräftigem rosafarbenem Grund scheinen die hellen Stoffmengen des Rockes in zwei gleichmäßige Hälften zu teilen. Das äußere Erscheinungsbild der Dame ist zudem durch einen opulenten Kopfputz in Form einer ebenfalls weißen Perücke geprägt. Links wird sie von einem kräftigen braunen Baumstamm hinterfangen. Rechts im Hintergrund ist eine Reigen tanzende Gesellschaft zu sehen. In ihrer ebenso aufwendigen Kostümierung mögen sie mit der Dame im Vordergrund eine Festgesellschaft bilden. Hinterfangen werden die Figuren von einem planen hellen Sommerhimmel.

Pellars Laufbahn als Maler nahm mit der Eröffnungsausstellung bei Thannhauser im Arco Palais in München ihren wirklichen Anfang. Er hatte schon vor dieser Ausstellung einige Ölbilder gemalt, die meisten davon in secessionistischer Malweise, deren pastoser Pinselstrich und bunte Farbwirkung eher den Künstlern der „Scholle“ entsprachen. Bei dem *Weißten Pfau* jedoch hatte Pellar sich von der pastosen Malweise gelöst. Er betont nun die Linie und die einzelnen Farbfelder werden durch eine strichelnde Malweise nebeneinandergesetzt. Kostüm, Haarpracht und Accessoires stehen von nun an im Vordergrund. Die Farbigkeit erschließt sich erst bei genauerem Betrachten: viele klare Farben, die dank eines ausgeklügelten Nebeneinanders bestimmter Töne durchaus und ganz im Sinne Pellars vereinheitlichend wirken. Als ein einziger „volltönender Farbakkord“ wird das Bild vom Künstler – ähnlich der pointilistischen Manier – fein strichelnd aufgebaut. Auch die Silhouetten seiner Gestalten ergeben sich allein durch Farbkontrast.¹³⁵

Die Gegenstände, Figuren und Kostüme werden durch die Strichlagen herausgearbeitet; die Hauptfigur ist wie in diesem Beispiel fast nie in Bewegung dargestellt und wirkt statuarisch. Insbesondere die Stoffmassen des Kleids sind durch den gestrichelten Farbauftrag sehr einheitlich und der Faltenwurf differenziert und modelliert.¹³⁶ Die in Bewegung wiedergegebene Gruppe im Hintergrund

¹³⁵ Dry von Zezschwitz, Beate (1988), S. 3061.

¹³⁶ Durch spätere unsachgemäße Reinigungen der Gemälde hat sich häufig die neoimpressionistische Malweise verflüchtigt, wie auch im Fall des Gemäldes *Der Weiße Pfau* auf der Mathildenhöhe oder des Werks *Ninon* (Privatsammlung Darmstadt, WVZ Nr. 63). Eine Abbildung des *Weißten Pfau*s von 1910 zeigt das Gemälde noch in seinem ursprünglichen Zustand; hier ist auch die pastose Farbigkeit noch deutlicher erkennbar als im heutigen Zustand des Bildes. Häufig verwendet der Künstler eine Mischung von Techniken. „Bis jetzt“, so Pellar 1919, „habe ich stets

vermittelt aber eher einen Stillstand als einen Tanz und erhält dadurch einen dekorativen Charakter. Die Farben wirken zart und duftig; das kräftige Rosa der Jacke wird als stark leuchtender Effekt eingesetzt. Insgesamt sind die Farben dünn und locker aufgetragen und ihre fast transparente Wirkung erinnert an die Malweise Franz von Stucks. In diesem frühen Porträt ist durchaus erkennbar, dass Pellar noch experimentiert, beispielsweise in der Art, wie die Dame leicht aus der Mitte herausgerückt ist und damit Raum bietet für das Detail der Tanzenden im Hintergrund. In späteren Arbeiten dieser Art dominiert oft eine fast akribische Symmetrie die Komposition. Doch insbesondere an der Malweise und dem Farbauftrag sowie der Verwendung der Farben ist zu erkennen, dass Pellars künstlerische Entwicklung bereits weit fortgeschritten ist. Die Bewältigung der Stoffmassen wird ihm in späteren Gemälden überzeugender gelingen; hier meint man einen zu starken Überhang am hinteren Teil des Kleids zu erkennen, der vielleicht eher in die eigentlich zur Seite ausladenden Röcke hineingehört hätte, und auch die Drehung des Oberkörpers scheint noch kleinerer Korrekturen zu bedürfen, wie der Vergleich mit späteren Bildnissen zu zeigen vermag.

Temperamalerei

Stilistisch zeigen sich in dieser wie auch in anderen Arbeiten zwei Besonderheiten, wie sie für die Werke des Künstlers bis zum Ersten Weltkrieg verbindlich bleiben sollten: Zum einen bediente sich Pellar fast durchgängig der Temperamalerei. Es handelt sich hier um eine der Gouachemalerei eng verwandte Technik, die sich durch einen sehr dünnen Farbauftrag auszeichnet. Zum anderen verwendet Pellar die Farben in einer überaus sorgfältigen, die Flächen gegeneinander abgrenzenden strichelnden Malweise, wie es bereits bei den Arbeiten zum *Kleinen König* zu beobachten ist: in geradezu pointillistischer Manier. In den Bildern bei Thannhauser ergibt sich in Verbindung mit der Tempera wie auch der Wahl von kräftigen, kontrastreichen Farben eine brillante, edelsteinhafte Farbwirkung der Bilder, die anders als beim *Kleinen König* nicht durch die flächige Anwendung von Gold erzielt wird, sondern allein durch den besonderen Farbauftrag.

Insbesondere die spezifische Technik – bei der Temperamalerei werden die Farbpigmente mit einer fetten oder harzigen und einer wässrigen Komponente gebunden – lässt die nassen Anteile überwiegen. Der damit verbundene dünne Farbauftrag rückt Pellars Arbeiten in die Nähe seines Lehrers Franz von Stuck, der diese Technik ebenfalls anwendete. „Ihnen liegt nur Tempera“ soll Franz

versucht, meine Bilder und Porträts in Tempera fertig zu malen, sie dann zu firnissen und ihnen wenn nötig mit Oelfarbe die Vollendung zu geben.“ *Ostiniana* 9 (1919), S. 14.

von Stuck zu Hans Pellar gesagt haben. Otto Stockhausen benennt die Tempera als „Technik der Wasserfarbe“, fügt jedoch hinzu: „man darf Tempera wohl so nennen“.¹³⁷ Und in der Tat erlaubt diese Technik eine Verarbeitung wie bei Gouachefarben. Es ist anzunehmen, dass Stuck und Pellar sich aufgrund von Anregungen durch die Arbeiten Arnold Böcklins mit dem Thema auseinandersetzen. Böcklin begann bereits frühzeitig mit Temperafarben zu experimentieren und fand insbesondere bei den Münchner Künstlern vielfach Gehör, wie bei Franz von Lenbach und seinem Kreis, aber auch bei Hans Thoma.¹³⁸ Die Entdeckung der Temperamalerei an sich gehört wohl zu den wichtigsten Errungenschaften, die der Künstler während seines Studiums bei Stuck in München machte. Pellar bekennt 1909 auf die Frage nach seiner bevorzugten Technik: „Die Temperamalerei liebe ich am meisten, da ich mit dieser Technik am reizvollsten arbeiten kann.“¹³⁹

Die Titel der Pellarschen Gemälde

Die Titel der Pellarschen Werke, wie sie im Katalog der Eröffnungsausstellung erscheinen, fallen im München dieser Zeit nicht aus dem Rahmen: *Der Weiße Pfau; Ein Märchen; Fideler Einzug; Spaziergang; Sommernacht; Nachtfalter; Kitty; Spanierin; Duo*.¹⁴⁰ Diese evokativen Titel spielen mit den Erwartungen und Stimmungen des Käufers und Betrachters. Die Titel oblagen jedoch keiner Verbindlichkeit; Pellars Gemälde wurden nachweislich mit unterschiedlichen Titeln benannt.¹⁴¹ Während der *Weiße Pfau* in der *Deutschen Kunst und Dekoration* unter diesem Titel 1910 abgebildet und bei Thannhauser ausgestellt war, wird das Gemälde im Museum Künstlerkolonie unter *Rokokodame mit Muff* geführt. Gerade aus diesem Grunde soll an diesem Beispiel der Versuch unternommen werden, den möglichen Assoziationen eines Betrachters des *Weißes Pfau* in der Ausstellung von 1909 auf die Spur zu kommen. Unweigerlich stellt sich dem Besucher die Frage nach dem Anlass eines Porträts. Nicht umsonst hat auch Pellars frei erfundene Folge der 12 Märchenblätter sofort den Wunsch aufkommen lassen, einen

137 Stockhausen, Otto von (1912), o. S.

138 Althöfer, Heinz (1987), S. 234.

139 Ostiniana 9 (1909), o. S.

140 Thannhauser, Heinrich (1909b), o. S.

141 Abbildungsunterschriften in einschlägigen Zeitschriften der Zeit benannten die Gemälde mit unterschiedlichen Titeln („Tänzerin“= „Spanierin“; „Duo“= „Scherzo“).

Die Zeitschriften der Jahrhundertwende wie *Simplicissimus* oder auch *Jugend* waren ständige Beobachter und Informationsträger der Gesellschaft der Zeit. Zudem waren sie stilbildende Katalysatoren, die zunächst jedoch alles „Stilwollen“ unvoreingenommen einem großen Publikum vorstellten. Für Pellar waren diese Zeitschriften weniger ein Forum seiner illustrativen Arbeiten wie *Umgesattelt*, sondern dienten eher dazu, ausgewählte Gemälde einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

verbindenden Text zu finden. Doch Pellars Leinwände mit ihren sprechenden Titeln lassen sich nicht wie *Der Kleine König* mit einem Text versehen. Sie sind dem Ideenreichtum des Künstlers zu verdanken, der wiederum seine Fantasie an den Betrachter zur persönlichen Verarbeitung weiterreicht.

Der Titel des Gemäldes *Der Weiße Pfau* verleitete zu einer Reihe von Assoziationen, die der Künstler bewusst nicht näher eingrenzt. Nicht nur für Ostini lag hierin der besonderer Reiz der Pellarschen Bilder: „Und immer spürt man bei Pellar dessen unbegrenzte Lust am Fabulieren; er gibt zu raten, schildert den phantastischen Ausschnitt aus einer Geschichte, zu dem der Beschauer sich Anfang und Ende selber erfinden mag, erfindet Örtlichkeiten und Lebewesen, Architekturen, Gerätschaften und Gewänder mit einer oft staunenswerten Vorstellungskraft. Die Phantasie Pellars aber hat ihre Wurzeln im rein Malerischen – man würde ihm unrecht tun, wenn man sie für eine ‚literarische‘, außerhalb der bildenden Kunst liegende Besonderheit ansehen würde. Gerade in der eigenartigen Färbung dieser seiner Vorstellungskraft liegt auch sein persönlichster Vorzug.“¹⁴²

Doch wie schon die Reise des Künstlers nach Frankreich und hier insbesondere sein Besuch von Versailles bezeugen, wird seine Fantasie durch äußere Eindrücke beflügelt. Für einen Künstler wie Pellar, der in den wichtigsten europäischen Kunstmetropolen der Zeit verkehrte, sind diese Eindrücke und möglichen Inspirationsquellen zahlreich gewesen. Darum seien an dieser Stelle diejenigen Aspekte genannt, die einen unmittelbaren Zusammenhang zu Person und Werk darstellen.

Das Motiv „Weißer Pfau“

Grundsätzlich war der Pfau ein Talisman des späten 19. Jahrhunderts, ein Symbol von Dekadenz und exklusiver Ästhetik, dessen Popularität um 1900 von der langen Tradition und Geschichte des Vogels befördert wurde. Am Ende des 19. Jahrhunderts hat der Vogel nahezu jeden Künstler von Rang und Namen zu Werken inspiriert. Besonders in England erfreute sich die Mode großer Beliebtheit. Hier war Oscar Wildes *Salomé* mit den berühmten *Peacock Skirt*-Illustrationen von Aubrey Beardsley erschienen (Abb. 34). Doch auch Dante Gabriel Rossetti hielt Pfauen in seinem Garten in Cheyne Walk. Edward William Godwin gestaltete 1876 die berühmte Pfautapete und der Maler James McNeill Whistler entwarf seinen berühmten *Peacock Room* für den Mäzen Frederick Leyland.¹⁴³

142 Ostini, Fritz von (1913), S. 116.

143 Engen, Rodney (2007), S. 55.

Auch auf dem Kontinent war der Pfau neben dem Schwan zu einer Jugendstilikone avanciert, und es gäbe noch viele weitere bedeutende Beispiele zum Thema Pfau zu benennen. Als präpariertes Tier hatten der Vogel und seine Federn ebenfalls Konjunktur und so findet er sich als dekoratives Objekt allenthalben in den Häusern der Künstler und deren Ateliers. Stuck beispielsweise hatte einen ausgestopften Pfau über einer Couch in seinem Atelier angebracht. Auch ein Blick auf das Werk des Münchner Kollegen und „Scholle“-Mitglieds Leo Putz macht die Präsenz des Themas „Pfau“ deutlich: Putz' Gemälde mit dem Titel *Pfauenweibchen* (Abb. 37) ist eine der beliebten „Metamorphosen“ des Malers, wie er sie auch mit Schnecken darstellte und die auf das Vorbild von Arnold Böcklin zurückgehen. Halb Mensch, halb Pfau, steht die Schöne mit einem Pfauenunterleib in Ganzfigur im Bilde. Die Münchner Kunst um 1900 zeigt diese kombinierten Gestalten allenthalben. Doch die Figur bei Putz ist nicht der klassischen Mythologie entnommen wie beispielsweise der Kentaur, sondern vielmehr dem *Peacock Skirt*, wie ihn Beardsley in seinen Illustrationen der *Salomé* entwirft.

Pellars *Pfau* scheint mehr dem Theater im Freien entlehnt, und mit dem weißen, weit ausladenden Kleid, welches die Darstellung beherrscht, ist zwar viel weißer Stoff, doch wenig pfauenhaftes an ihr auszumachen. Insbesondere die Betonung des weißen Federkleides des Vogel scheint Pellars Werk in die Nähe der Literatur zu rücken und lässt an die nachhaltige Wirkung von Oscar Wildes *Salomé* denken. Hier ist an einer Stelle von der berühmten Pfauenmenagerie des Tyrannenkönig Herodes die Rede, die dieser zu den kostbarsten Schätzen seines Königreiches zählt. Für den Verführungstanz der Salomé, den „Tanz der sieben Schleier“, bietet er ihr u. a. die stattliche Anzahl von fünfzig weißen Pfauen. „Salomé“, so der König Herodes, „du kennst meine weißen Pfauen, meine schönen weißen Pfauen, die im Garten zwischen den Myrten und den hohen Zypressenbäumen wandeln. Ihre Schnäbel sind mit Gold bemalt, und die Körner, die sie fressen, sind vergoldet, und ihre Füße sind mit Purpur gefärbt.“¹⁴⁴ Die Verruchtheit am Hofe des Königs wird mit Genuss geschildert. Die Sprache schwelgt in Aufzählungen von exquisiten Kostbarkeiten, die zum Lebensstil der amoralischen und lebensüberdrüssigen Gesellschaft gehören. Die weißen Pfauen sind nur ein Beispiel von vielen luxuriösen Offerten des Königs.

Oscar Wildes *Salomé* sorgte um 1900 für eine Reihe von Skandalen und war immer unter Beobachtung der Zensurbehörden. In München hatte Wildes

144 Wilde, Oscar (1894), S. 46.

Theaterstück am 25. Dezember 1903 im Schauspielhaus Premiere. Die Tatsache, dass es fünf Jahre lang im Spielplan blieb, spricht für eine erfolgreiche Inszenierung.¹⁴⁵ Salomé stand als Femme fatale im Mittelpunkt des Dramas. Ihre entfesselte Sexualität gab dem Stoff die eigentliche Brisanz. Entscheidend war, dass die Handlung an einer Epochenwende spielte, die der eigenen Zeit vergleichbar war. Der „Tanz der sieben Schleier“, mit dem Salome ihren Stiefvater Herodes berückt, ist der Tanz als Gift der Verführung und wirkt nicht nur durch Richard Strauß' *Salomé* aus dem Jahr 1905, sondern auch noch in Alban Bergs (1885–1935) *Lulu* (1935) auf die Männerwelt.¹⁴⁶ Die Wirkung dieses Stücks ist seit seiner Uraufführung 1896 nicht nur in zahlreichen Theater- und Operninszenierungen spürbar, sondern prägt auch nachhaltig die Kunst der Zeit. Franz von Stuck beispielsweise setzte sich mehrfach mit dem Thema Salomé¹⁴⁷ auseinander, doch hier ist der Bezug von Titel und Darstellung eindeutig (Abb. 49). Salomé ist als verführerische Tänzerin gegeben, und im Hintergrund wird ihr das Haupt des Johannes von einem Mohren dargeboten.

Pellars Idealporträt zeigt eine Dame mit Reifrock und Perücke bekleidet in einer parkartigen Landschaft. Die Gesellschaft im Hintergrund evoziert das 18. Jahrhundert. Die entrückte Aufmachung der Figur im Vordergrund hat zwar Bühnencharakter, sie ist jedoch nicht die Darstellerin eines Verführungstanzes. Und doch vergegenwärtigt die Wahl des Titels, wie weit es den damaligen Betrachter tragen konnte, wenn er mit den kulturellen Geschehen bzw. dem Theater vertraut war. So sehr wie die Dame namens *Weißer Pfau* eine Aura des Rokoko zu umwehen scheint, so wenig ist sie doch eine Figur aus dem 18. Jahrhundert oder gar eine bestimmbare Gestalt aus der Literatur. Es handelt sich um eine moderne Dame aus der Gegenwart, die subtil ironisiert auch eine Figur der Faschingswelt repräsentieren könnte. Viele von Pellars Damendarstellungen rücken die Figuren in die Nähe der Kokotten und scheinen der Halbwelt entlehnt, wie es bei den *Nachfaltern* anklingt, die ebenfalls auf der Eröffnungsausstellung zu sehen waren. Doch auch Fritz von Ostini merkt an, dass nicht zwangsläufig alle Damen Pellars dieser Welt zu entstammen scheinen: „Die pompösen Weiber sind keine Liebespriesterinnen [...], wenn auch ein unbestimmter feinsinnlicher Reiz in ihren Augen Rätsel aufgibt.“¹⁴⁸ Die „Rokokodame“ aus Darmstadt schaut selbstbewusst aus dem Bild heraus und das natürlich gehaltene Gesicht verrät nichts Verruchtes.

145 Ochaim, Brygida (2000), S. 37.

146 Hirsbrunner, Theo (2008), S. 553.

147 Allein für das Jahr 1906 sind drei *Salome*-Versionen bekannt: Voss 301/182; 302/183; 303/184.

148 Ostini, Fritz von (1913), S. 118.

Erst spätere Porträts wie *Ninon* zeigen die Figuren mit stark geschminkten Augenpartien, denen man keinen „feinsinnlichen Reiz“ mehr zuordnen kann. Das gibt dann dem Betrachter deutlich mehr Spielraum für eigene Interpretationen. Nicht nur der Kulturhistoriker und Kunsthändler Julius Meier-Graefe hielt den Damenkult für einen Teil der österreichischen Kultur (1904).

Reigen

Das Thema des Reigens, wie es im Gemälde *Weißer Pfau* als Hintergrundmotiv auftaucht, kehrt in Pellars Werk häufiger wieder. Auch beim Reigen handelt es sich um ein beliebtes Sujet der Zeit. Das Thema kommt Pellars Affinität zu Theater und Tanz sicherlich entgegen, und bald darauf (1910) erhebt er es sehr erfolgreich auch zum Mittelpunkt einer Darstellung. Das nicht näher bestimmbare Rollenporträt des Werkes *Weißer Pfau* gibt die theatralische Hauptfigur und das Reigenmotiv des Hintergrundes den Bezug zum Tanz. Dabei sind die Hauptfigur und die im Reigen verbundenen Nebenfiguren durch die einheitliche Kostümierung aufeinander bezogen. Vergleichbare im Hintergrund wirkende Reigengruppen finden sich beispielsweise bei der Darstellung eines Laute spielenden Fauns sowie auf dem Gemälde *Sommertag*, die beide von 1912 stammen. Pellars bekanntestes Gemälde zum Thema Reigen entstand 1910 und ist mit *Nächtliche Mysterien II* benannt (siehe Kapitel 3.5.1). Dort ist der Tanz im Reigen als Hauptmotiv gegeben. Das Thema wurde zudem als Variante das beherrschende Sujet in Pellars Musikzimmer der Villa Waldthausen in Essen.

Pellar war das Motiv des Reigens zweifelsohne durch seinen Lehrer Franz von Stuck geläufig, der es zum ersten Mal in seinem berühmten Relief von 1898 verwendet hatte. Im Musikzimmer seiner Villa hat Stuck das kosmische Modell von Sphärenmusik und Tanz durch die Darstellung von Tanzenden unter einem Sternenhimmel festgehalten. Stuck beschäftigt das Thema Tanz und Reigen bis in seine letzten Schaffensjahre immer wieder. Von fast 30 Werken in Stucks Œuvre, die sich auf Tanz beziehen, tragen sieben Bilder explizit den Titel *Reigen*.¹⁴⁹

Doch nicht nur Franz von Stuck beschäftigt sich mit dem Thema des Reigens. Es handelt sich um ein Sujet, welches von vielen Künstlern der Zeit aufgegriffen wird. Ludwig von Hofmann ist hier ebenso zu nennen wie der schon mehrfach erwähnte Künstlerkollege Leo Putz in München. Leo Putz schuf bereits 1903 ein Gemälde namens *Bajadere* (oder auch *Tausend und eine Nacht I*), das sich heute

149 Kennedy, Julie; Schmid, Elmar D. (2008), S. 3.

im Lenbachhaus in München befindet (Abb. 36); hier ist ebenfalls ein Reigen in sehr vergleichbarer kompositorischer Anordnung im Hintergrund dargestellt. Die dunkle Haut der unbedeckten Schönen, die im Vordergrund einen Bären liebkost, bildet einen starken farblichen Kontrast zu der im zarten blau-weiß gehaltenen Reigengruppe von Bären und Frauen im Hintergrund. Diese mehr erotischen Formulierungen des gleichen Themas stehen in dieser Zeit neben vergleichsweise sittsamen Reigendarstellungen beispielsweise von Friedrich August von Kaulbach und anderen Künstlern.

Kostüme

Pellars starkes Interesse an Kostümen ist hinreichend belegt und dieses dominante Motiv findet sich immer wieder in seinen künstlerischen Arbeiten. Die Aufmachung der Dame, wie sie im Gemälde *Weißer Pfau* vorgestellt wird, ist der höfischen Zeit des Barock und Rokoko entlehnt. Diese Mode wird, wie Harald Brost anmerkt, oft mit der Architektur des Barock verglichen: „Das barocke Sinnbild von ausladendem Unterbau, einer wohlgeformten Kuppel und dem krönenden Abschluß der Lampe findet seine Analogie in dem monströsen Rock, dem gewölbten Mieder und der zu einem Lockenberg aufgetürmten Perücke.“¹⁵⁰ Diesen einprägsamen Figurenaufbau beschwört die Pellarsche Kunst zweifelsohne, und hieran zeigt sich die enorme Inspirationskraft, die diese Form des theatralischen Kostüms auf den Künstler ausübte. Er entwirft fast ausnahmslos stoffreiche, lange, die Körperform verhüllende Reifrockkleider in kontrastreichen Farben sowie deren Accessoires wie Muff oder Schal. Eine vergleichbare Sorgfalt lässt der Künstler bei den Hochsteckfrisuren der Dargestellten walten. Das Gesicht der Damen, also ihre individuellen Züge, treten hinter der Aufmachung zurück. Pellars Gattin stand ihm zumeist Modell für diese idealen Kostümparaden, sodass die Kontinuität in der Wahl des Modells vielleicht auch die Ähnlichkeit der Dargestellten befördert hat. Die historischen Vorbilder werden assoziativ aufgerufen und stellen keinesfalls genaue Kopien von originalen Kleidern der Zeit dar. Die Grenzen zwischen „alt“ und „neu“ werden gern verwischt. „Er wird nicht müde des Spiels im Variieren dieser phantastischen Toiletten“, so Fritz von Ostini, „in denen er Elemente aus allen Jahrhunderten mischt, das Neueste ruhig neben alterwürdigen Dingen aus der Perückenzeit setzend. Dann geht er ganz unmerklich ins bizarr Moderne über [...]“¹⁵¹

Hanns Pellar stand mit seiner Vorliebe für Kleider und Kostüme in dieser Zeit nicht allein da. Allenthalben waren Kostüm- und Künstlerfeste zu feiern.

150 Brost, Harald (1984), S. 115.

151 Ostini, Fritz von (1913), S. 117.

Bekanntlich pflegte Pellar nach wie vor einen engen Kontakt zu seiner Heimatstadt Wien, wo das Interesse an Kostümen ebenfalls unverkennbar war (Abb. 28–30). Aus diesem Grund soll exemplarisch noch einmal das Gartentheater zur Wiener Kunstschau von 1908 herangezogen werden. Das „Kabarett Fledermaus“ ist eine Institution der Wiener Werkstätte, die bekanntlich die Gestaltung von Bühne und Ausstattung in besonderem Maße in den Vordergrund stellte. Auf dem Spielplan standen aber auch altfranzösische Tänze, die von Damen der Gesellschaft unter Anleitung einer Tänzerin des Hofopernballetts aufgeführt wurden. Die Schwestern Grete und Elsa Wiesenthal gaben Tänzerin und Narr des Stücks von Max Mell *Die Tänzerin und die Marionette*. Weitere Aufführungen waren Max Mells Märchenpantomime *Der silberne Schleier* und die Uraufführung *Der Geburtstag der Infantin* von Oskar Wilde – ebenfalls eine Tanzpantomime. (Abb. 26, 27) Die spanischen Kostüme galten den Kritikern als stilisierter und ins secessionistische abgewandelter Velázquez.¹⁵² Das Pellarsche Kostüm und der Kopfputz für den *Weißten Pfau* scheinen wie ein Nachklang jener aufwendigen Kleider und Frisuren, die die Köpfe der Infantinnen aus diesem Stück umgaben.

Bild und Rahmen

In Darmstadt hat sich das Bild *Der Weiße Pfau* mit seinem Originalrahmen erhalten, der vom Künstler mit der Intention der Einheit von Bild und Rahmen gestaltet wurde. Die recht zahlreich zumindest in Abbildung erhaltenen Beispiele im Werk Pellars lassen noch heute Rückschlüsse auf sein Rahmungskonzept zu. Dieses ist eng an seinen Lehrer Franz von Stuck angelehnt. Er ließ seine Rahmen sogar bei demselben Vergoldermeister anfertigen wie Franz von Stuck und Franz von Lenbach. „Mit Stuck“, so Beate Dry von Zezschwitz, „teilt Pellar die Vorliebe für bestimmte, meist quadratische Bildformate [...] und wie sein Lehrer war er stets bestrebt, ein Bild mit Hilfe des individuell gearbeiteten Rahmens zu einem dekorativen Ganzen zu machen. Es ist kaum bekannt, dass nicht nur Stuck, sondern auch sein Schüler Pellar die gewünschten Rahmen bei dem in Augsburg geborenen Schreiner, Bildhauer und Vergolder Johann Andreas Irlbacher (1859– 1926) in Auftrag gab.“¹⁵³

Viele Malerkollegen der Zeit bemühten sich um die Einheit von Bild und Rahmen. Damit folgte man der im Jugendstil aufkommenden Intention, das einzelne Kunstwerk im Sinne der Idee des Gesamtkunstwerks zu betrachten. Franz von Stuck und Gustav Klimt entwickelten nach dem Vorbild Arnold Böcklins

152 Ahrens, Birgit (2008), S. 237.

153 Dry von Zezschwitz, Beate (1988), S. 3062.

regelrecht Rahmenkonzepte, um die „Rahmen-Bilder“ in Einbindung und vollendetem Einklang mit ihrer Umgebung zu sehen. Die Arbeit von Eva A. Mendgen¹⁵⁴ zu den Rahmen des Jugendstils stellt für Franz von Stuck drei Gruppen von unterschiedlichen Rahmungskonzepten heraus: Mehrfeld-, Platten- und Architekturrahmen. Doch nur die ersten zwei Typen haben für das Werk von Pellar Relevanz. Schon seinerzeit ist die Idee des kleinen „Gesamtkunstwerks“ von Bild und Rahmen erkannt worden, wie man an den zeitgenössischen Abbildungen ablesen kann, die oftmals den Rahmen mit einschlossen. Die stilistischen Merkmale des Rahmenkonzepts als solche sind schnell herausgestellt. Es handelt sich zumeist um breite, in unterschiedlich großen rechteckigen Flächen angelegte Rahmen mit vergoldeten Schmuckleisten an den Innen- und Außenrändern. Pellar übernahm schon früh (1909) einen bestimmten von Stuck entwickelten Rahmentypus, der nach Mendgen als „Mehrfachrahmen“ bezeichnet werden kann. Im Fall des Gemäldes *Der Weiße Pfau* hat sich ein Rahmen erhalten, der das Bild rechts und links durch ein breites schwarzes Rahmenfeld begrenzt. Der obere Bildrand wird von einer breiten, doppelt angelegten vergoldeten Wellenleiste, die das Bild allseitig umgibt, gerahmt. Ein drittes, über die gesamte Länge des Bildes inklusive seiner seitlichen Rahmenfelder verlaufendes goldenes Feld schließt den Rahmen nach unten ab. Die insgesamt drei Flächen sind gesondert von einer einfachen Wellenleiste umgeben. Die Rahmenfelder und die Bildfläche werden mithilfe eines vergoldeten ionischen Kymations voneinander abgegrenzt. Beim *Weißem Pfau* ist die Bildkomposition erst mit dem Rahmen vollendet.

3.4.1.2 Spanierin

Ein besonders eindrucksvolles Porträt einer spanischen Tänzerin, die Pellar 1909 malte, war ebenfalls in der Eröffnungsausstellung bei Thannhauser (WVZ Nr. 14) zu sehen. Es handelt sich um ein ganzfiguriges Damenbildnis, welches wohl die Ehefrau des Künstlers darstellt. Das Gemälde ist der Ausdruck einer Spanienmode in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Die damalige Beliebtheit des spanischen Tanzes spiegelte sich besonders im Programm der Theater wider. Nicht nur in München, sondern in vielen Variététheatern der europäischen Metropolen beherrschte dieses Thema die Bühne. In diesem Zusammenhang wurden erstaunlich viele Tänzerinnen von Münchner Malern verewigt, meist anlässlich

154 Mendgen, Eva A. (1991), S. 75 f.

von Gastauftritten wie beispielsweise von Isadora Duncan oder Ruth St. Denis. Auch Pellar dürften die zahlreichen Gastspiele nicht entgangen sein.¹⁵⁵

In Pellars Gemälde führt die Tänzerin in aufrechter, starrer und stolzer Pose ihre Hände leicht vor dem Bauch zusammen. Anhand des Fächers in der Rechten, der roten Rose im dunklen Haar sowie des südländisch dunklen Angesichts ist sie unschwer als Spanierin auszumachen. Die leichte Unteransicht der Dargestellten legt die Vermutung nahe, dass diese auf einer Bühne steht. Der Betrachter nimmt fast unwillkürlich die Rolle des Zuschauers ein. Alle Farbdynamik des Bildes scheint in der in der dunklen Haarpracht befestigten roten Rose zu kulminieren. Trotz der Distanz zur ganz in Weiß gekleideten Tänzerin ist die anregende Bühnenatmosphäre deutlich spürbar. Dies mag an der berausenden Wiedergabe der weißen Stoffmassen und ihres in vielen Spitzen herabfließenden, das Kleid nahezu verdeckenden Umhanges liegen. Anders als beim großen Reifrock in der Darstellung des *Weißes Pfau*s haben wir es beim Kleid der Tänzerin mit mehreren aufbausenden Stoffschichten, doch ohne hinderliches Untergestell zu tun. Am oberen Bildrand, auf der Höhe der dunklen Haarpracht der Dargestellten, zieht friesartig und in Miniaturformat eine Gesellschaft von zumeist paarweise aufgereihten Damen und Herren in Rokokokostümen vorüber. Darüber hinaus wird die Tänzerin von einer blaugrauen leeren Wand hinterfangen, die von zwei rot-violetten Balken an den Bildrändern gerahmt wird. Ein von den Wiener Werkstätten inspiriertes Schachbrettmuster bildet den Boden dieses sonst undefinierten Raumes mit seinen markant abgegrenzten geometrischen Flächen. Die strenge Fixierung der Pellarschen Hauptakteure in ihrer geometrischen und stark symmetrischen Umgebung sind ein Kennzeichen seiner monumentalen Fantasiefiguren. Oft werden sie dabei vom Bildrand überschritten (*Der Weiße Pfau*, *Ninon*), doch hier steht die Tänzerin in ganzer Figur auf der Bühne.

Auch bei der *Spanierin* folgt Pellar stilistisch der schon beim vorhergehenden Porträt beschriebenen Malweise. In strichelnder Manier werden die einzelnen Farbflächen nebeneinander gesetzt. Der Stoff des Kleids und des Umhanges wird überaus einheitlich durchgearbeitet und wirkt durch die Malweise zart und leicht. Der dunkle Teint und die kastanienbraunen Haare betonen den starken Farbkontrast der als Kopfschmuck dienenden roten Rose. Hanns Pellar, so weiß Ostini

¹⁵⁵ Lediglich aus der Zeit in Darmstadt ist überliefert, dass Pellar der Gastauftritt der spanischen Tänzerin „Tortola Valencia“ (1882–1955) im Jahr 1912 zu einem Gemälde inspiriert hat (WVZ Nr. 99). Im Jahr 1913 malt Pellar darüberhinaus eine weitere spanische Tänzerin, die sich in einer Privatsammlung erhalten hat.

zu berichten, „liebt die gleiche dünne und saubere Temperatechnik, die es erlaubt, einzelne leuchtende Farben wie Edelsteine ins Bild einzusetzen [...] und zeigt sich namentlich in seiner festen leicht stilisierenden und immer die Form betonenden Zeichnung als Schüler Stucks.“¹⁵⁶ Die *Spanierin* scheint in diesem Fall jedoch nicht nur stilistisch an seinen Lehrer angelehnt, sondern auch thematisch, da Franz von Stuck das Thema Spanien in diesen Jahren vielfach beschäftigte.¹⁵⁷

Der Rokokofries

Doch zunächst soll der Blick auf eine besondere Eigenart von Pellar gelenkt werden, die die Betrachter seiner Bilder nachweislich fasziniert hat: seine märchenhaft fantastischen Einfälle, die sich diesmal in einem schmalen Figurenfries manifestieren. Der Blick der spanischen Tänzerin ist unmittelbar auf den ihr gegenüberstehenden Betrachter gerichtet, während eine schreitende Gesellschaft auf ihrer Augenhöhe an ihr vorüberzieht. Es ist ein für Pellar ungewöhnlicher Einfall, eine seiner dem 18. Jahrhundert entstammenden Festgesellschaften und eine spanische Tänzerin der Moderne in einem Gemälde zusammenzuführen.

Der Figurenfries ist ein humorvoller Einschub, der genauso als Traumgebilde oder Märchen bestehen könnte. Als Malerei in der Malerei wäre er auch als Teil der Bühnendekoration denkbar. Offenbar beschworen die märchenhaften Einschübe jene Atmosphäre des festlichen 18. Jahrhunderts herauf, welche die romantische Weltenferne und Flucht und damit das Endzeitgefühl des *Fin de Siècle* berührte. Doch vielleicht gibt hier Fritz von Ostini die Antwort, wenn er bemerkt, dass Pellar „nur den Spuk des Rokoko“¹⁵⁸ male. Otto von Stockhausen bezeichnet den Künstler als einen Märchenprinz. „Ich weiß genau“, so fährt er fort, „daß mir dies Wort bei seinem Anblick durch den Sinn ging! [...] das ist er seitdem für mich geworden: der Maler, der mit Reichtum an Phantasie sondergleichen imstande ist, mich über den grauen Alltag hinauszuhoben und mir wie durch Zauberwort eine Welt der Wunder durch seine Kunst zu erschließen. Die Sehnsucht nach Phantasie in der Kunst ist in den letzten Jahren stärker geworden.“¹⁵⁹

Die Spanienmode

Die spanische Tänzerin war ein präzentes Thema im Münchner Künstlermilieu,

156 Ostini, Fritz von (1913), S. 115.

157 *Carmen*, 1902 (Voss 239/477); *Danzarina*, 1902 (Voss 240/480); *Saharet*, 1906 (Voss 293/537 und 294/538).

158 Ostini, Fritz von (1913), S. 117.

159 Stockhausen, Otto von (1912), o. S.

das neben Franz von Stuck u. a. auch Franz von Lenbach und August von Kaulbach aufgegriffen haben. Wieder einmal war es ein kulturelles Ereignis, das den wesentlichen Stoff für die Gemälde lieferte. Ein Gastauftritt der Tänzerin Saharet (1879–1942) in München machte auf den spanischen Tanz aufmerksam. Diese Künstlerin hatte sich bereits in Europa einen Namen gemacht und zählte zu den bestbezahlten Stars jener Zeit. Edouard Marchand, Direktor der Folies Bergère, entdeckte sie in Amerika und holte sie nach Paris. Sie stammte aus Melbourne und hieß mit bürgerlichem Namen Clarissa Rose Campbell. Als sich die Variété-tänzerin 1902 aufgrund eines Gastspiels im Deutschen Theater in München in der Stadt aufhielt, bat Franz von Stuck sie in sein Atelier. Stuck zeigte die Tänzerin vorwiegend in der Pose der temperamentvollen Spanierin, eine Rolle, die sie unter anderen auch auf der Bühne verkörperte. Zudem malte er sie mehrfach, was für ihre große Popularität und die Attraktivität ihrer Rolle spricht. Hieraus lässt sich zudem eine entsprechend große Nachfrage für das Genre der „Spanierin“ und „Spanische Tänze“ ablesen. Diese hielt über mehrere Jahre an und ist in Stucks Werk bis ins Jahr 1909 nachzuweisen. Pellars Spanierin scheint sich insbesondere auf eine Darstellung einer Spanierin seines Lehrers aus dem Jahre 1907 zu beziehen, als er sich noch bei Stuck befand. Stucks Gemälde mit dem Titel *Zweikampf* (Abb. 38) zeigt eine in Haltung und Kleidung gut vergleichbare Spanierin in einem Raum mit Kreuzgewölbe vor einer Säule stehend. Sie lächelt mit erhobenem Kopf aus dem Bild heraus und scheint die beiden mit Messer bewaffneten Männer zu beiden Seiten nicht zu bemerken. Es kann sich aufgrund ihrer Haltung wie auch der beiden Kämpfenden links und rechts ebenfalls um eine Bühnensituation handeln.¹⁶⁰

Bereits im 19. Jahrhundert spiegelte sich im Werk vieler französischer Künstler die Vorliebe für spanische Kunst und die Begeisterung für alles Spanische wider – Napoleon III hatte eine aus Spanien stammende Frau geheiratet. So folgte Edouard Manets Erfolg mit dem *Spanischen Sänger* im Salon von 1861 im darauffolgenden Jahr das bekannte Porträt *Lola de Valence* (Abb. 40). Und nicht nur die Vorliebe für alles Spanische, sondern auch die Verehrung des spanischen Malers Velázquez (Abb. 41) im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ist auffallend. Im deutschsprachigen Raum wurde dies zusätzlich durch die im Jahr 1888 erschienene zweibändige Velázquez-Monografie von Carl Justi befördert. Sowohl Franz von Stuck als auch Gustav Klimt benennen den großen spanischen Meister nachweislich als ihr Vorbild. Klimt behauptete sogar, es gäbe nur zwei Maler: Velázquez und ihn

¹⁶⁰ Voss 315/70. Das Bild wurde kurz nach seiner Entstehung im Jahr 1908 von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden angekauft. Das Gemälde gilt heute als verschollen.

selbst.¹⁶¹ Im Klimtschen Bildnis der Fritza Riedler (Abb. 39), welches erstmalig auf der Kunstschau 1908 ausgestellt war, kommt etwas von seiner Begeisterung für den großen Spanier durch, dessen Infantinnenbildnisse er schon vor Jahren im kunsthistorischen Museum studiert hatte.¹⁶² Unübersehbar ist die Reverenz an den großen spanischen Meister im Ornamentbogen hinter dem Kopf der Fritza Riedler von Gustav Klimt. Auch Stuck benennt Velázquez namentlich, als er von Fritz von Ostini mittels des berühmten Fragebogens nach den „Alten Meistern“ befragt wird.¹⁶³ Zudem gibt es eine Vielzahl von Gemälden, die direkt Bezug auf sein großes Vorbild nehmen.¹⁶⁴ Pellars Schwager, Generaldirektor Gustav Ullmann (1864–1936), erwarb das 1907 von Franz von Stuck gefertigte Bild *Mary als Tórrero* (Abb. 42) – ein Kauf, bei dem Pellars vermittelnde Rolle stark anzunehmen ist. Es handelt sich um eines der insgesamt vier Porträts der Tochter von Stuck und ist mit *Kindermaskenfest 1907* bezeichnet und datiert.¹⁶⁵ An diesem Kauf lässt sich zweifelsohne die Vorliebe der Pellar'schen Familie für Kostüme, Feste und Theater ablesen.

3.4.2 Der Faun und die Schöne

Die Jahre zwischen 1909 und 1911 zählen zu der produktivsten Periode des Künstlers. Der Faun als Fantasiewesen ist ein Topos, der bei Pellar in diesen Jahren immer wiederkehrt. Zu dem facettenreichen Bogen seiner Werke aus dieser Zeit gehören insbesondere die Darstellungen von Parkszenen „ungleicher“ Paare von Faun und schöner Dame. Allein aus dem Jahr 1910 sind derzeit mehr als 15 Werke mit diesem Sujet bekannt. Der Themenkreis wird bald darauf durch mehr

161 Natter, Tobias G. (2000), S. 111.

162 Aufgrund der dynastischen Verflechtungen der spanischen und österreichischen Linie der Habsburger besitzt das kunsthistorische Museum Wien bereits seit Mitte des 17. Jahrhunderts eine berühmte Sammlung von Velázquez-Portraits. Das Porträt der Infantin Maria Teresa wurde unmittelbar nach Fertigstellung im Jahre 1653 von ihrem Vater Philipp IV. nach Wien an ihren Onkel, Kaiser Ferdinand III. von Österreich geschickt. Wenige Jahre später wurde sie mit dem Sonnenkönig Louis XIV. vermählt. Vgl. Pressler, Monika; Trummer, Thomas (2000), S. 152.

163 Heilmann, Eva (1990), S. 16. Pellar wiederum benennt „Rubens und Holbein den Jüngeren“ als bevorzugte Altmeister. Ostiniana 9 (1909), o. S.

164 Bereits 1902 (Voss 238/608) fertigte Stuck eine Selbstdarstellung von sich und seiner Frau Mary im Atelier, welche Velázquez zum Vorbild hatte, und 1909 das Gemälde *Stuck mit Frau und Tochter* im Velázquez-Kostüm (Voss 346/609).

165 Fritz von Ostini benennt „Direktor Ullmann, Wien“ als Besitzer des Werks in seiner Publikation zu Franz von Stuck aus dem Jahr 1909 (Voss 316/590).

Figuren zu Festgesellschaften erweitert. Diese Gemäldereihe namens *Nächtliche Mysterien* hat einen deutlicheren Zug ins Erotische.

Doch auch im Zusammensein einer schönen Dame mit einem Faun geht von der Darstellung eine erotische Note aus. Es scheint, dass sich die subjektive Sicht des Künstlers am elementarsten in diesen Stücken artikuliert, wenn der unscheinbare mystische Begleiter neben der Schönen im Park auftaucht. Die Vielzahl von Variationen dieses Themas lässt Rückschlüsse auf den Erfolg zu, den Pellar mit diesen Werken verzeichnen konnte. Zweifellos hat er mit diesem Sujet das Interesse eines kauffreudigen Publikums geweckt, das darin womöglich eine Art mysteriöses Maskenspiel sieht. Dass Pellars Gemälde trotz aller Wirklichkeitsferne etwas entschieden Modernes hatten, ist schon von den Kritikern der Zeit beschrieben worden. Die Darstellungen entsprechen dem latenten Bedürfnis seiner Zeitgenossen nach Rückzug zum einen und nach Sinnenrausch zum anderen. Die Titel seiner Paardarstellungen in Parklandschaft von 1910 sind *Der Erste Kuß*, *Adoptiert*, *Liebesgedanken*, *Junge Liebe oder Liebesbotschaft* (WVZ Nr. 51, 26, 33, 34, 35).

Hier spielen erneut die nicht nur mystisch, sondern auch von Märchen inspirierten Traumwelten der Zeit eine Rolle. Diese Bilderwelt wurde oft von Fabelwesen wie Faunen und Feen, Nymphen und Nixen bevölkert. Wie so oft in Pellars Fall, ist das Vorbild insbesondere im Werk seines Lehrer Franz von Stuck zu suchen, der bekanntlich Arnold Böcklin sehr bewunderte. Böcklin wie Stuck bezogen auf besondere Weise die antike Mythologie in ihr Werk ein. Böcklins Nereiden und Faune, Seeungeheuer und Kentauren haben sehr nachhaltig auf Franz von Stuck gewirkt. Schon bei Stuck erkenntlich und verstärkt bei Pellar findet nunmehr eine Popularisierung des Sujets mit den mystischen Gestalten statt. Anders als bei Böcklin oder Stuck erschreckt der Faun in Pellars Bildern die schönen Damen nicht, sondern ist ihnen ein angenehmer und ihrer Unterhaltung dienender Begleiter.

Mit dem Thema Dame und Faun war Pellar ebenfalls in der Eröffnungsausstellung im Jahr 1909 bei Thannhauser zu sehen. Das Gemälde mit dem Titel *Duo* (WVZ Nr. 15) ist eine der frühesten Arbeiten des Künstlers, die sich diesem Thema widmen. Es hat sich glücklicherweise in einer Farbabbildung erhalten, gilt jedoch als verschollen.

Es handelt sich um eine unter einem Baum sitzende weibliche Figur mit einer Harfe in ihrer linken Hand. Sie musiziert gemeinsam mit einem ihr zur Seite

stehenden Faun, der eine schlanke Flöte spielt. Die orange-rote, opulente und in Wellen liegende Haartracht der Dame ist mit violetten Blüten geschmückt und kontrastiert farblich nicht nur das hellgrüne Kleid, sondern auch ihren violett-rötlichen Umhang, der in einem hellen Orange mit weißen langen Fransen endet. Die Harfespielerin wendet sich mit einem Lächeln dem kleinen Faun zu, der neben ihr stehend im Profil dargestellt ist. Das Auge des Betrachters wird unwillkürlich auf die Mitte des Bildes gelenkt. Hier liegt im Schoß des grünen Kleids das als Maske ausgeformte untere Ende des Saiteninstruments. Auch der Kopf des bocksfüßigen Männleins ist mit Blumen geschmückt. Er trägt einen dünnen Kranz mit vornehmlich blauen Blüten und scheint, wie seine Begleiterin, das musikalische Duo zu genießen. Die insgesamt kräftigen Farben von lila, rosa rot, orange und grün werden von der Temperamalerei und ihren leichten Lasuren kraftvoll und leuchtend hervorgehoben. An der zeitgenössischen farbigen Abbildung des Werks lässt sich einmal mehr die feine strichelnde Pinseltechnik des Künstlers erkennen, die alle Details des Bildes sorgsam ausarbeitet und sehr wirkungsvoll nebeneinander anordnet. Auch hier haben wir es erneut mit einem Gesamtkunstwerk im Sinne von Bild und Rahmen zu tun.

Pellars Gemälde wurde in der Zeitschrift *Jugend* auch unter dem Titel *Scherzo* in Farbe abgebildet. Als Substantiv zu dem italienischen „scherzare“ für „scherzen“, „spielen“ oder auch „fröhlich sein“, ist es als Titel in dieser Zeit auch im Werk anderer Künstler zu finden (z. B. bei Franz Marc). Oft neigen diese Werke mehr zum Derb-Komischen oder auch Burlesken wie im Falle eines Gemäldes Franz von Stucks,¹⁶⁶ der ebenfalls 1909 einen Faun und zwei weibliche Figuren mit dem Titel *Scherzo* (Abb. 43) geschaffen hat. Stucks Gemälde ist weit entfernt von einem lieblichen musikalischen Duo im Freien und zwei harmonisch aufeinander bezogenen Figuren. In Stucks gleichnamigem Werk werden ein kräftiger, der Frau in seiner Größe ebenbürtiger Faun und ein weiblicher Akt sowie eine weitere weibliche Figur in den Mittelpunkt des Bildes gerückt. Ihre Körper werden an allen Seiten vom Bildrand beschnitten. Scherzhaft greift die lachende unbekleidete Frau mit der rechten Hand den sie bedrängenden Faun an einem seiner Hörner. Ihre linke Hand hingegen hat der Faun ergriffen, um sie an sich heranzuziehen. Ein spielerischer und doch kraftvoller Kampf der beiden Figuren. Von links kommt eine weibliche bekleidete Figur zur Hilfe und versucht vergeblich, den Faun von hinten zu packen und zurückzuziehen.

¹⁶⁶ *Scherzo*, 1909 (Voss 339/53 und 340/54).

An dieser Stelle soll noch einmal der schon oft zitierte Fragebogen des Kunstkritikers Fritz von Ostini herangezogen werden, den Franz von Stuck bereits 1892/93 beantwortet hat. Stucks Aussage zu seiner bevorzugten Stoffwahl birgt folgende Antwort: „Bei der Wahl meiner Stoffe gehe ich darauf aus, nur das Reimenschliche, das Ewig-Gültige zu machen.“¹⁶⁷ Hanns Pellar hingegen beantwortet eben diese Frage in seiner Selbstauskunft mit „Theatralisches Rokoko und Märchen“.¹⁶⁸ Und folglich finden sich bei Hanns Pellar kein Ringen der Urnaturen und kein Kampf zwischen Mann und Frau, die bei seinem Lehrer oft im Vordergrund der Darstellungen stehen. Beate Dry von Zezschwitz bemerkt in ihrem Aufsatz zur Darstellung des „Fauns und der Schönen“ in der Münchner Moderne, dass bei Pellar „ein ungleich stärkerer Zug zum Dekorativen unverkennbar“ sei. „In der graziösen Kunst Pellars“, so Dry von Zezschwitz weiter, „wird die Bild- und Motivwelt seines Lehrers Stuck hof- und salonfähig. Die rauhen Bewohner der mythologischen Welt haben sich nun Umgangsformen angeeignet, die eine Aufnahme in die zivilisierte Gesellschaft des Rokoko ermöglicht haben [...]. Diese stark erotische, kostümierte Zusammenkunft macht den Reiz der Pellarschen Bilder aus. Nicht Direktheit homerischer Derbheit, sondern weltmännische Eleganz strahlen seine Bilder aus.“¹⁶⁹ Und in der Tat ist bei Pellar der Kampf um die Dame immer schon zugunsten des Weiblichen entschieden. Die Urkräfte, die bei Stuck nicht nur in der Darstellung der bocksfüßigen Gestalt, sondern auch in der als Akt dargestellten weiblichen Figur zu spüren sind, sind bei Pellar ausgeblendet. Er platziert seine aufwendig ausgestaffierten Gestalten eher in ein Arkadien, in dem die lustwandelnden Damen von Faunen oder auch männlichen Gestalten begleitet werden. Ihre Bewunderer sind ihnen jedoch zumeist unterlegen und ihre Gestalt ist klein bis kindlich. Auffallend ist zudem der Blütenschmuck, der die Pellarschen Faune ziert, wie sie aus der Porzellankunst der Wiener Moderne bekannt sind. Die Blüten und Blumengirlanden finden sich beispielsweise in den berühmten Putti von Michael Powolny (1871–1954), dem Pionier der modernen österreichischen Keramik. Pellars Figuren werden erst sehr viel später ins Medium des Porzellans übertragen (1923, Rosenthal), doch in seinen Gemälden der Zeit um 1910 scheint er diesem Zeitgeschmack für Blumenkränze bereits zu entsprechen.

Der Bezug auf den antiken Motivkreis von Faunen ist bei Pellar eher unklassisch und gehört in die Welt der Träume und auch der Erotik. Beate Dry von Zezschwitz beschreibt seine Faunsgestalten folgendermaßen: „Die durchweg keck-kindlich

167 Zitiert nach Fuhr, Michael P. (2008), S. 187.

168 Ostiniana 9 (1909), o. S.

169 Dry von Zezschwitz, Beate (1988), S. 3061.

dargestellten, niemals bedrohlichen, eher scheuen Blütenduft-umwobenen Faune werden zu Sinnbildern der erotischen Gefühle ihrer reizvollen Begleiterinnen.¹⁷⁰ Der Faun als althergebrachte mystische Figur symbolisiert von jeher die sexuelle Triebhaftigkeit. Pellars Szenerien sind zuweilen, wie noch andere Beispiele zeigen werden, durchaus auch der Halbwelt entlehnt. Sie finden jedoch alle im Rahmen von Festgesellschaften statt und sind keine anstößigen Werke, die der strengen Zensur der Zeit auffällig werden würden. Bei dem Gemälde des musizierenden Paares klingt eine unschuldige Form von Gefühlen an. Und auch das Motiv der musizierenden Faunsfigur hat eine lange Tradition, denn seine Mutter soll eine Nymphe gewesen sein. Diese hatte ihn wegen seines ungewöhnlichen Äußeren verstoßen, weshalb er von anderen Nymphen aufgezogen wurde. Seine große Liebe war die Nymphe Syrinx, die sich in ein Schilfrohr verwandelte, um dem ungestümen Werben des Fruchtbarkeitsgottes Pan zu entgehen. Die Flöte mit ihren ungleich langen, nebeneinander angeordneten Rohren ist noch heute nach ihr benannt. Im Werk Hanns Pellars findet man dieses Sujet noch in weiteren Gemälden wie *Junge Liebe*. Hier handelt es sich ebenfalls um einen Flöte spielenden Faun als Begleiter einer spazierenden Schönen. Franz von Stuck malt im Jahre 1908 den Kopf eines Fauns mit einer Syrinx, der mit seiner Flöte hinter einem antiken Fries ebenfalls musizierender Gestalten sichtbar zu werden scheint. Ein Motiv, welches an Pellars Rokokofigurenfries erinnert, der den Kopf der spanischen Tänzerin hinterfängt. Die Syrinx oder auch Panflöte spielt ein Faun auf einem Gemälde Pellars von 1914, welches wiederum mit einem Gemälde seines Lehrers aus derselben Zeit zu korrespondieren scheint: *Syrinxblasender Faun am Meer*, um 1914 (Abb. 45). Doch auch hier kann ein großer Unterschied in der Art der Bearbeitung eines solchen Themas ausgemacht werden. Der auf dem Rücken auf einem Meeresfelsen liegende Faun bei Stuck ist deutlich an das Böcklinsche Vorbild angelehnt und ist mit Pellars Paar unter einem Baum nicht in Verbindung zu bringen. Eine fast das gesamte Gemälde ausfüllende, lachende Faunsfigur mit einer Laute und einer Rokokogesellschaft im Reigen im Hintergrund stellt Pellar 1912 dar. Zu dieser Arbeit haben sich zudem ein paar Studien in Abbildung erhalten, die Pellars männliches Modell zeigen, mit welchem er die Arbeit vorbereitet hat.

Der Erfolg, welcher Pellar mit diesen Arbeiten beschieden war, zeugt davon, dass die Zeitgenossen der Jahrhundertwende sich nach einer harmonischen bis heiter-verschmitzten Welt jenseits des Alltags sehnten. Schon lange vor dem

170 Dry von Zezschwitz, Beate (1988), S. 3061.

einschneidenden Erlebnis des ersten weltumspannenden Vernichtungskrieges gab es neben dem Abbild der eigenen Zeit und der betonten Lebenslust zunehmend ein Bedürfnis nach Fluchtpunkten, nach Traum- und Gegenwelten außerhalb der Realität. Die durch die Umbrüche in Technik und Gesellschaft bedingte „Umwertung aller Werte“ (F. Nietzsche) stiftete womöglich auch Verwirrung und Verunsicherung und ließ weite Bevölkerungskreise nach „heilen“ Gegenwelten verlangen.¹⁷¹ Die Vielzahl der Gemälde in Pellars Werk, die dieses Thema aufgreifen, legen Zeugnis davon ab.

3.5 Gemälde aus der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg

Die drei Gemälde *Weißer Pfau*, *Spanierin* und *Duo* waren Gegenstand der Eröffnungsausstellung von 1909, die für den Künstler überaus erfolgreich war, da es bis auf eine Ausnahme gelang, alle ausgestellten Werke zu veräußern. Durch diesen Erfolg befördert, wird Heinrich Thannhauser Pellars Werk in mehreren Gemeinschaftsausstellungen und ein Jahr später in einer Einzelausstellung präsentieren. 1911 wird Pellar nach Darmstadt umziehen, doch Heinrich Thannhauser bleibt nachweislich bis zum Ersten Weltkrieg sein wichtigster Händler.¹⁷²

Anlässlich der Einzelausstellung von Werken Hanns Pellars erscheint ein gesonderter Katalog mit vierzehn Schwarz-Weiß-Abbildungen. Die einleitenden Worte hat Fritz von Ostini verfasst und die abgebildeten Werke geben einen umfassenden Überblick über des Künstlers Schaffen in dieser Zeit. Pellar hatte sich sowohl aufgrund seines besonderen Stils als auch seiner dem Rokoko zugewandten Themen ein kauffreudiges Publikum erschlossen, welches er von nun an selbstbewusst zu bedienen wusste. Es scheint, als habe der Künstler sich in seiner Nische des Neurokoko schon fest etabliert und durchwandere nun in seinen Arbeiten mit immer neuen Details diejenigen Motive, die ihm weiterhin Erfolg sichern. Insbesondere die Faun-Darstellungen haben nunmehr einen festen Platz in seinem Repertoire; die Hälfte der abgebildeten Werke weist diese Figur auf. Die Titel der Gemälde aus der Einzelausstellung lauten: *Duo*, *Liebesgedanke*, *Junge Liebe*, *Liebesbotschaft*, *Gang zum Liebestempel*

171 Zöller-Stock, Bettina (1998), S. 36.

172 Ausstellungen seiner Werke in Dresden (Kunstsalon Emil Richter) und anderen Städten sind aufgrund fehlender Belege in Form von Katalogen wenig fassbar.

(*Nächtliche Mysterien I*), *Der Reigen (Nächtliche Mysterien II)*, *Nachtfalter*, *Der Kuppler*, *Märchen*, *Libelle*, *Spaziergang*, *Parkfest* (1907/08), *Solo*, *Prinzesschen*.¹⁷³

Im Folgenden soll die Darstellung von Festgesellschaften in Parklandschaften genauer untersucht werden, die ein weiterer wichtiger Topos im Werk des Künstlers sind. Pellar selber nennt diese Reihe *Nächtliche Mysterien*. Der Erfolg der Serie ist durch eine Vielzahl von Varianten belegt und scheint aufgrund seines Festcharakters eine große Resonanz beim Publikum gefunden zu haben. Eine weitere wichtige Gruppe sind die Werke aus der exotisch-orientalischen Welt, die ebenfalls Gegenstand dieses Kapitels sein werden. Abschließend werden Gemälde, die im weitesten Sinne das Thema des Theaters berühren, vorgestellt. Hierzu zählen Bilder wie das ganzfigurige Porträt *Ninon* (WVZ Nr. 63) sowie das Werk *In der Loge* (WVZ Nr. 83) von 1912.

3.5.1 Nächtliche Mysterien

Die Zeitgenossen haben die „vergnügte, vollsaftige Sinnlichkeit“ der Pellarschen Werke zu schätzen gewusst, so Fritz von Ostini 1912. Am deutlichsten wird der Reiz dieser Art von Gemälden in der Folge der sogenannten *Nächtlichen Mysterien*, die ganze Festgesellschaften unter Sternenhimmel im Park zeigen (WVZ Nr. 37, 39). Ostini berichtet: „Pellar selbst hat eine Reihe dieser geheimnisvollen Rendezvouszenen als *Nächtliche Mysterien* bezeichnet. Da drehen sich in seltsamen Nachtfesten auf dem Parkrasen Hofleute und ziegenfüßige Elementargeister bunt durcheinander im Reigen, dort führt ein Satyr ein paar lüsterne Dämchen samt ihren alten Gardedrachern zum Liebestempel [...] Märchenblumen blühen, Märchenvögel flattern, Märchengewänder bauschen sich um die Schönen. Es ist nur Spuk des Rokoko, nicht wirkliche Rokokowelt, in die Pellar uns führt.“¹⁷⁴

Der *Gang zum Liebestempel* (WVZ Nr. 37) ist eines der Gemälde aus dieser Serie, und die nächtliche Szene zeigt eine von rechts kommende Gruppe von zwei festlich gekleideten Damen, die einen blumenbekränzten alten Faun in ihrer Mitte

¹⁷³ Vier Titel der Ausstellung sind identisch mit den Bezeichnungen in der Eröffnungsausstellung.

Es handelt sich wahrscheinlich um Varianten, die gefertigt wurden, weil sie dem Künstler einen guten Erfolg auf der ersten Kunstaussstellung beschert haben.

¹⁷⁴ Ostini, Fritz von (1913), S. 117.

führen und ebenso lebhaft wie zielstrebig auf einen Tempel am Rand der linken Bildhälfte zusteuern. Das Rot der Kleidung der vorderen Dame sowie das orangebraun schimmernde Fell der bocksfüßigen Gestalt in der Mitte kontrastieren auf eindrucksvolle Weise den tiefblauen, von Sternen überzogenen Nachthimmel. Pellar verwendete dieses tiefe Blau bereits in der *Nächtlichen Fahrt in der Kutsche* wie auch im Gemälde *Nachtfalter*. Und so ist es die vorderste Dame mit ihrem roten stoffreichen Schal, der in langen abschließenden Fransen die Erscheinung der Figur beherrscht. Unwillkürlich wird der Blick des Betrachters hierher gelenkt.¹⁷⁵ Ein Paradiesvogel von schillernder Farbigeit hat sich der Gruppe angeschlossen, während eine weitere weibliche Teilnehmerin der Festgesellschaft der Gruppe folgt. Vor den Stufen am Aufgang zum Tempel steht auf einem blockhaften Sockel ein von einem Figurenfries umgebenes Gefäß mit einer großblättrigen Pflanze. Die Mitte des Sockels ziert eine bärtige Maske mit grinsendem, breiten Mund und schielenden Augen, die häufiger in dieser Zeit auf seinen Bildern zu sehen war (*Prinzesschen*, 1909; *Im Kabarett*, 1910; *Solo*, 1910). Unter dem nächtlichen Sternenhimmel – eine Szenerie, die Pellar ebenfalls oft für seine Bilder wählt – bilden die Kostüme der weiblichen Figuren einen kräftigen Farbenkontrast, der zur besonderen Wirkung der Werke beiträgt. Und auch der strichelnde Farbauftrag in Verbindung mit den sorgsam nebeneinander angeordneten klaren Farben ist typisch für die Münchner Arbeiten um 1910. Zu diesem Werk ist eine Studie überliefert, die mit *Liebestempel* bezeichnet ist. Hier zeigt sich, dass der Künstler die große, ursprünglich auf sieben Figuren von Damen und Faunen angelegte Gruppe in der Endfassung auf vier Personen reduziert hat. Eine weibliche Figur, die die Gruppe im Tempel empfängt, ist ebenfalls aufgegeben worden. Das Konzept ist dichter und farbintensiver, der gewählte Landschaftsausschnitt deutlich kleiner.

Sowohl die Bezeichnung *Nächtliches Mysterium* als auch der Untertitel *Gang zum Liebestempel* lassen der Fantasie des Betrachters viel Raum. Nicht nur Fritz von Ostini betonte immer wieder des Künstlers „unbegrenzte Lust am Fabulieren; er gibt zu raten, schildert den phantastischen Ausschnitt aus einer Geschichte, zu dem der Beschauer sich Anfang und Ende selber erfinden mag, erfindet Örtlichkeiten und Lebewesen, Architekturen, Gerätschaften und Gewänder mit einer oft staunenswerten Vorstellungskraft.“¹⁷⁶ Der Liebestempel und die Festgesellschaft rücken Pellars Werk in die Nähe der im Rokoko üblichen Szenen der „Fêtes Galantes“, wo der Tempel oft der Darstellung eines antiken Gebäudes oder auch einer Ruine entsprach. Pellars von Säulen getragener Eingang scheint keine Ruine

175 „Die Figuren charakterisiere ich durch Farbe“, so Pellar. *Ostiniana* 9 (1909), o. S.

176 Ostini, Fritz von (1913), S. 116.

zu sein, sondern ein intaktes tempelartiges Gebäude, dessen Portikus links im Bild sichtbar wird. Zweifelsohne unterliegt dieser Festgesellschaft ein erotischer Unterton. Der französische Ausdruck für Liebestempel lautet „Le Temple d'Amour“ und die Anspielung auf erotische Inhalte ist oft auch die Intention der französischen Maler des 18. Jahrhunderts. Francois Boucher beispielsweise malte im Auftrag Ludwig XV für das Boudoir der Marquise de Pompadour *Fêtes Galantes*, die ebenfalls solcher Natur waren.

In dieser Darstellung ist das Motiv der Maske, die zu einem lebendigen Teil der Festgesellschaft wird, besonders deutlich hervorgehoben. Die lachende, die Gruppe fixierende Maske verleiht einem eigentlich architektonischen Detail eine frappierende physische Präsenz. Es wird ihr im Rahmen dieser mystisch-nächtlichen Szene die Rolle des Empfangs im Tempel übertragen. Die Verwendung von Masken ist ebenfalls ein deutlicher Verweis auf die Kunst der Jahrhundertwende und ein von vielen Künstlern der Zeit verwendetes Motiv. In Pellars Gemälden tritt die Maske am häufigsten im Funktionszusammenhang des Wasserspeiers (*Adoptiert, Susanna*) auf, wie es auch für die angewandte Kunst um 1900 nachweisbar ist. Im Spektrum von Pellars Bildsprache spielt das Motiv der Maske zuweilen eine humoristische Rolle. Im *Gang zum Liebestempel* begrüßt der Kopf die fröhliche Gesellschaft mit einem breiten Lachen. Die „lebendige“ Maske scheint das Geheimnis und die Freuden des Tempels zu kennen, dem die Gesellschaft fröhlich und ohne Umschweife entgegenstrebt. Hier wird also das klassische Maskenmotiv zusätzlich mit einer erotischen Implikation aufgeladen. Für Ostini steht fest: „Eine grinsende Satyrmaske auf einem Sockel der Treppenwand des Tempels läßt keinen Zweifel über die Natur dieses Parkheiligtums aufkommen.“¹⁷⁷

Die Maske als solche ist ein althergebrachtes Motiv aus dem Griechischen und fand bei Festen zu Ehren des Gottes Bacchus, aber auch vielfach im Theater Verwendung. Die Masken der Schauspieler waren oft mit großen Mundöffnungen versehen, wie hier in Pellars Bild, um so die Lautstärke, aber auch den Ausdruck der Sprache zu verstärken. Um 1900 kamen Faune/Satyrn oft ins Spiel, wenn es darum ging, private ausgelassene Heiterkeit und die Bejahung sonstiger weltlicher Genüsse darzustellen. Pellar hat dieses Motiv vielfach auf seinen Bildern verwendet. Der lebendige Eindruck, den die Maske hier vermittelt, wird in späteren Gemälden oft zugunsten des Dekorativen abgemildert und findet sich als Ornament beispielsweise auf Theaterbrüstungen. Aber bereits in den Darstellungen des *Kleinen*

177 Ostini, Fritz von (1920), S. 670.

Königs tun sich hinter einem brodelnden Hexenkessel eine Reihe von Masken im Hintergrund auf, und auch bei Theaterdarstellungen wie *Solo* hinterfängt eine einzelne überdimensionierte Maske den etwas verloren wirkenden Lautenspieler auf der Bühne. Hier scheinen die Masken eher in einer Reihe zu stehen mit den dämonenhaften Fratzen des Symbolismus oder auch des Jugendstils.¹⁷⁸

Das zweite Bild aus der Serie der *Nächtlichen Mysterien* ist der *Reigen* (WVZ Nr. 39). Dieses Motiv der im Kreis tanzenden Festgesellschaft aus Damen und Herren sowie Faunen wird Pellar mit wenigen Veränderungen und großem Erfolg in einem anderen Zusammenhang im Jahr 1911 erneut aufgreifen.¹⁷⁹ Während bei dem Gemälde *Der Weiße Pfau* das Motiv des Reigens lediglich als zusätzliches dekoratives Element im Hintergrund anklang, ist es in diesem Werk zum Hauptgegenstand des Bildes erhoben. Eine Festgesellschaft von Damen und Faunen tanzt den Kreis inmitten eines Parks. Die Gruppe wird symmetrisch von zwei auf Podesten stehenden Skulpturen gesäumt, die jeweils von hoch aufragenden Bäumen hinterfangen werden. Die Tanzformation bedingt, dass der vordere Teil der Gruppe dem Betrachter den Rücken zuwendet und auch den Blick auf die ihnen gegenüber und seitlich stehenden Tänzer weitgehend verwehrt.

Das Thema des Reigens ist bekanntlich bei Franz von Stuck überaus präsent. Es handelt sich jedoch bei diesen Gemälden nicht um den Tanz im Rahmen von Festgesellschaften, sondern um symbolistische *Frühlingsreigen* (Abb. 35). Diese sind bedeutend dynamischer, ausgelassener und auf starke Drehung der Körper ausgerichtet, die die Figuren bei Pellar mit ihren Rokokogewändern nicht leisten können. So hält man sich bei Pellar auch nicht an den Händen, sondern hakt sich bei seinem Nachbarn ein, um nicht nur in der tanzenden Bewegung, sondern auch überhaupt bei jedem Schritt genügend Halt in den wenig bewegungsfreundlichen Ausstaffierungen zu haben. Die Bewegungen der Pellarschen Figuren sind grundsätzlich eher statischer Natur und der Schwung, der dem Tanz naturgemäß innewohnt, ist in Pellars Gemälde nicht Gegenstand der Darstellung. Die Tanzenden scheinen nicht nur aufgrund ihrer Aufmachung, sondern auch ob der sehr dekorativen Wirkung und Anordnung im Bild der Wirklichkeit leicht entrückt.

178 Pellar besaß nachweislich in seiner Handbibliothek ein Buch von Wilhelm Michel, *Das Teuflische und Grotteske in der Kunst mit hundert Bildern* aus dem Piper Verlag in München aus dem Jahre 1911. Privatbesitz.

179 Leider ist sowohl die erste Fassung verschollen und nur in einer Abbildung erhalten, wie auch deren Variation im Rahmen eines Wandbildes für eine Musikzimmerausstattung in Essen, die dem Krieg zum Opfer gefallen ist.

Der Künstler stellt seine Gruppe hier in seinen beliebtesten Schauplatz, den fantastischen und mysteriösen Park. Die von Menschenhand geformte Natur ist das Sinnbild der Exklusivität, aber auch der Abgeschlossenheit; mit seinen symmetrisch angeordneten Skulpturen und den hochaufragenden Bäumen steht der formale Garten hier als Synonym für die überfeinerte Kultur des Hofes. Des Weiteren finden sich häufig beschnittene Hecken, Boskette, Blumenarrangements und architektonische Versatzstücke. Die künstliche Gestaltung nimmt Pellar oft zum Anlass, seine Figuren in symmetrisch angelegte Gärten zu platzieren (*Versailles* oder *Spaziergang*), die oftmals eine ausgewogene und fast schematische Komposition evozieren. Die Natur, und hier insbesondere die vom Menschen gestaltete Natur in einem Park, muss sich der Bildkomposition unterwerfen.¹⁸⁰

3.5.2 Theater

Der Künstler offeriert dem Betrachter eine Kostümpracht und Maskerade, die die Atmosphäre einer Theateraufführung oder auch einer untergegangenen Gesellschaft hervorruft. Für Hanns Pellar, so scheint es, erlebt die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts auf der Bühne seiner Kunst eine erneute Blüte. Theater gilt gemeinhin als ein bedeutendes gesellschaftliches Ereignis, ein Spiel wie auch ein Fest. Die Arbeit der Akteure auf der Bühne gilt dem Publikum, doch das Publikum scheint sich auch selbst zu inszenieren. Eine Auffassung vom Theater, die wiederum dem 18. Jahrhundert zu entsprechen scheint, denn in der Zeit des Rokoko galt das Leben gemeinhin als Spiel und das Spiel wiederum als Leben. Eine geschlossene höfische Gesellschaft war im 20. Jahrhundert nicht mehr existent, doch innerhalb der Wände des Theaters war es möglich, sie durch Fantasie heraufzubeschwören. Das Thema Theater spiegelt sich in unterschiedlichen Darstellungen Pellars wie der Vorstellung einzelner, nicht näher benannter Künstler auf der Bühne (*Solo*, *Im Kabarett*), in Titeln von Idealporträts mit Anklängen an berühmte Stücke wie *Ninon (de Lenclos)*, *Marion (Delorme)*, *Mephisto* oder auch der Darstellung von Besucherinnen von Theatervorstellungen. Die Titel dieser Darstellungen von Logenbesuchern lauten *Prinzesschen* oder *In der Loge*.

¹⁸⁰ Kompositionelle Prinzipien jedoch wurden Pellar nachweislich nicht vermittelt, vgl. Ostiniana 9 (1919), S. 11. Vielleicht war die fehlende Anleitung zur Bildkomposition der Grund für den starken Drang zur unbedingten Symmetrie, der sich in vielen seiner Bilder nachweisen lässt.

3.5.2.1 Ninon (de Lenclos), 1911

Mit den im vorangegangenen Kapitel besprochenen Werken des *Weißten Pfaus* und der *Spanischen Tänzerin* haben sich bereits Bezüge zu Bühne und Theater gezeigt. An dieser Stelle soll nunmehr ein Gemälde (WVZ Nr. 63) untersucht werden, welches nicht nur auf ein konkretes Theaterstück in München verweist, sondern zugleich auch auf die Literatur und die Rokokomode der Zeit Bezug nimmt. Wie so oft gibt es mehrere Versionen dieses Themas: Pellar erwähnt ein Gemälde mit diesem Titel bereits 1909 als verkauft und 1911 malt er erneut eine Version der *Ninon*, die seinerzeit Gegenstand von Ausstellungen sowohl bei Thannhauser in München als auch im Kunstsalon Emil Richter in Dresden war.¹⁸¹

In der Darstellung der *Ninon* entschied sich Pellar für ein Dreiviertel-Porträt. Die Figur steht aufrecht, die Hände unter einem Muff verborgen, und sie wendet ihren Blick mit einem leichten Lächeln dem Betrachter zu. Das Gesicht wird dominiert von den stark geschminkten Augen sowie dichten Augenbrauen, die in ihrem dunklen Farbton ihren Ausdruck bestimmen. Ihre nicht näher zu definierende Kopfbedeckung über der weißhaarigen Hochsteckfrisur wird eher summarisch behandelt. Sie trägt ein in seinem Umfang das Bild beherrschendes Rokokokleid, dessen voluminöser Stoff in Falten herabfließt. Darüber liegt ein grün-goldenes Ball-Entrée mit einer breiten in goldenen Wellen endenden Rahmung. Sie wird von einem großflächigen quadratischen Schwarz-Weiß-Ornament hinterfangen. Dieses an die Wiener Werkstätte erinnernde Muster belegt Pellars Vorliebe für klare Symmetrie. Die großflächigen Quadrate lassen sich noch in weiteren Werken wie beispielsweise *Scharrkan* (1911; WVZ Nr. 74) nachweisen, wo die Figur ebenfalls mithilfe des Hintergrundes scheinbar in der Bildmitte verankert wird. Zudem wirkt diese Komposition der Kulisse wie ein Fragment aus einem größeren tektonischen Zusammenhang im Sinne der „Raumkunst“ der Zeit. In den zwei weißen Quadraten zeigen sich mosaikartige Einfügungen, die einen Klimtschen Effekt hervorrufen. Die Mosaik sind durch Farbgebung und Stellung ebenso ein Teil der Komposition wie auch die stilisierte Bezeichnung des Bildes, inklusive Signatur und Datum. Es ist ein stark dekorativer Zug, etwas „Kunstgewerbliches“ im Bilde, was auf die Wiener Moderne verweist. Dort präsentieren sich insbesondere die Klimtschen Damen oft vor einer flächigen, aus dem Zusammenspiel von geometrischen Groß- und Kleinformen gebildeten Kulisse. Hier sind insbesondere die frühen Porträts der „Goldenen Zeit“ von Gustav Klimt wie

¹⁸¹ Ostiniana 9 (1909), o. S.

das Bildnis Margarethe Stonborough-Wittgenstein (1905) oder das Bildnis Fritza Riedler (1906) anzuführen.

Das Reifrockkleid und die auffällige Hochsteckfrisur sind Entwürfe des Künstlers, haben einen eher ornamentalen Anschein und bilden eine abstrakt körperlose Hülle. Die Flächenbindung der Figur an den Hintergrund wird verstärkt durch die ebenfalls schwarz-weiße Farbgebung in Reifrock und Muff. Das farbliche Hauptaugenmerk liegt auf dem grünen Entrée sowie dem schwarz-weißen Muff mit floralem Motiv. Die psychologische Charakterisierung des Modells ist wieder zugunsten der Betonung der Kleidung in den Hintergrund gerückt, doch auffallend ist ihr stark geschminktes Gesicht, welches in seiner fast unheimlichen Wirkung aufgrund des dunklen Blickes die Figur in die Nähe einer „Fleur du Mal“ rückt.

Ninon war eine literarische Gestalt aus dem 17. Jahrhundert und galt neben der französischen Königin Anna von Bourbon als die schönste Frau in Frankreich. Am 30. November 1907 wurde am Königlichen Residenztheater in München das Stück mit dem Titel „Barock (Ninon de l'Enclos)“ von Friedrich Freska uraufgeführt. Das Drama spielt in Paris im Jahr 1660 und die Schöne gibt eines ihrer vielgerühmten Feste. Eingeladen ist ein ihr bisher noch wenig bekannter Jüngling, der ihre Aufmerksamkeit erst kürzlich erregt hat. Es ist der Vicomte von Villiers, der ihr auf diesem Fest seine Lebensgeschichte erzählt und in diesem Gespräch ihr zugleich seine leidenschaftliche Liebe offenbart. Ninon erkennt in ihm jedoch sogleich ihren eigenen Sohn, der fern von ihr erzogen wurde. Verzweifelt stürzt Villiers davon und ersticht sich.

Die Kurtisane Ninon de Lenclos lebte zur Zeit Ludwigs XIV., verkörperte also nicht das Rokoko im eigentlichen Sinne. Dennoch zielten die Texte zu ihrer Figur um 1900 genau auf das, wofür das Rokoko an der Jahrhundertwende stand: Dekadenz und Erotik. Ninons Bild wird entscheidend durch die Verehrung ihrer Person während des 18. Jahrhunderts geprägt. Voltaire etwa rühmte sich, der achtzigjährigen Ninon in seiner Jugend noch begegnet zu sein; zahlreiche Publikationen der Jahre um 1750–1780 nutzten den Namen und die Lebensgeschichte der berühmten Ninon für ihre eigenen Zwecke. So wurde 1750 durch Louis Damours eine selbstverfasste Sammlung fiktiver Briefe Ninons an den Marquis de Sévigné veröffentlicht, die ein großer Erfolg wurde. Bis 1782 erlebte die Sammlung fünfzehn Neuauflagen. In der gleichen Zeit, 1751, entstanden auch die Memoiren der Ninon. Sie stammen nicht von Ninon selbst, sondern sind vielmehr ein Mythos

des französischen Rokoko, als ihre Person ein wichtiger Bestandteil der Nationalkultur ist.¹⁸²

In Deutschland hingegen taucht Ninon erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts vereinzelt wieder auf. Hier jedoch nur als verachtenswerte Gestalt; Verwirrung und Lächerlichkeit werden mit ihr assoziiert. In Paul Heyses gleichnamiger Novelle von 1900 etwa dient der Name Ninon als Warnung vor Unvernunft. Ein Mitherausgeber der *Jugend*, der ebenfalls aus Wien stammende Franz Blei (1871–1942) gilt als eine der Persönlichkeiten Schwabings, die sich am umfassendsten mit dem Thema Rokoko in Kunst, Literatur und Kultur befasst hat. Blei kann als eine Art Verbindungsmann zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert verstanden werden. In seinem 1901 in der *Insel* erschienenen Essay zu Ninon berichtet er vom Lebensweg des historischen Vorbilds, wobei er ihre vernünftigen und freundlichen Seiten besonders zu betonen versucht und sich bemüht, die Liebesaffären in ein unscheinbares Licht zu rücken. Blei lehnt sich hier besonders eng an den Text von Antoine Brets an, *Der Ninon von Lenclos Leben und Briefe* aus dem Jahre 1755. Bleis Bemühungen um die Figur der Ninon zeigen recht bald Wirkung und so erscheint 1904 Ernst Hardts Einakter *Ninon de Lenclos*. Hardt präsentiert seinem Publikum eine zarte Ninon in einem weichen Jugendstil-Ambiente. Das Stück wird ein großer Theatererfolg, da es dem Zeitgeschmack entspricht. Und so nimmt sich Eduard Stucken des Themas an und dramatisiert Ninons Schicksal 1905, es folgen Bearbeitungen von Friedrich Freska 1907 und Paul Ernst 1911. Ergänzend zu den Theateraufführungen entstanden eine ganze Reihe von Memoiren und Bildbänden Ninons, oft mit Neurokokoillustrationen.¹⁸³ 1906 erschienen im Bruno Cassirer Verlag die *Briefe der Ninon de Lenclos* mit verspielten Illustrationen von Karl Walser und erlebten schnell mehrere Auflagen.

Am Königlichen Residenztheater in München war das Stück *Ninon* fast vier Jahre bis September 1911 auf dem Spielplan. Die Hauptfigur des Stücks wurde von der königlichen Hofschauspielerin Hertha von Hagen gespielt. Zugleich figurierte diese in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts als Salondame in München. Vier Jahre nach der Premiere hatte Hertha von Hagen gewiss die notwendige Popularität erreicht, um auch Zugang zu den Salons der Münchner Malerfürsten zu erlangen. Doch es handelt sich bei Pellar bekanntlich nicht um Rollenporträts, sondern um eine fiktive Figur, der das Modell der Ehefrau zugrunde liegt.

¹⁸² Schönemann, Martin (2004), S. 201.

¹⁸³ Schönemann, Martin (2004), S. 202.

Die Entstehung des Gemäldes von Hanns Pellar fällt also in eine regelrechte Welle der Ninon-Begeisterung, die Blei und Hardt in den Jahren nach 1900 ausgelöst haben. Für die historische Person interessiert sich das Publikum allerdings weniger als für die Anekdoten und Liebeslegenden, die sich um ihre Person ranken. So sind die pittoresken Motive und galanten Eigenschaften, die das 18. Jahrhundert mit Ninon verband, wichtiger als eine historisch exakte Verortung der Figur. Dazu gehörten ihr Frausein, ihre Herkunft aus dem französischen Adel, ihre zahlreichen Liebhaber und ihre Nähe zum Hof des französischen Königs. Die Summe dieser Eigenschaften prädestiniert Ninon dazu, in der deutschen Literatur die Rolle eines irrationalen Triebwesens einzunehmen, die „Femme fatale“, wie sie durch ihr stark geschminktes Gesicht auch bei Pellar sichtbar wird. Der Künstler, so scheint es, möchte den Betrachter vor der geheimnisvollen erotischen Anziehungskraft der Dargestellten warnen und zugleich auch einen Reiz auf das prüde Bürgertum der Zeit ausüben. Die im Titel implizierte Verknüpfung des Werks mit dem aktuellen Theaterleben Münchens rechtfertigt letztlich jede Form der Darstellung. Doch Pellars Frauen waren selten als Akt dargestellt und sind auch nicht darauf ausgerichtet, Anstoß zu erregen. In ihrer dekorativen und eleganten Wirkung fanden sie Einlass in viele großbürgerliche Villen der Zeit. „Auf Pellars Bildern spielen die Frauen die erste Rolle. Die Grazie des Rokoko hat es ihm angetan, wenn auch sein Rokoko mehr ins Modern-Phantastische übersetzt ist [...] Fast alle Frauen sind ein wenig als fleurs du mal aufgefaßt“, so Ostini.¹⁸⁴ Die Darstellung der Frau als erotisches Wesen, wie wir sie auch in der Darstellung der Ninon wahrnehmen, erhebt Pellar in der Tat frühzeitig zu seinem Leitmotiv. Die „Femme fatale“ ist ein Lieblingsmotiv des Jugendstils und Pellars so vielfach dargestellte *Kokotten* oder *Nachtfalter* scheinen alle diesem Frauentypus zu entsprechen. Das berühmteste Bildmotiv seines Lehrers ist *Die Sünde*, die 1893 in zahlreichen Repliken und Varianten vorgeführt wurde. Stucks Werk *Die Sünde* gilt als eines der frühen und herausragenden Beispiele für dieses Thema. Die Faszination, die um 1900 von der Figur der Ninon ausging, hing zweifelsohne mit einem verstärkten Interesse an der „Femme fatale“ in dieser Zeit zusammen. Das Publikum war fasziniert von der schillernden Liebhaberin aus dem galanten Zeitalter mit einer vermeintlich freieren Kultur. Dazu passt nicht nur Pellars Bild, sondern auch die lange Auführungsdauer des Theaterstücks.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Ostini, Franz von (1910a), S. 10.

¹⁸⁵ Der Nachweis eines Zusammenhangs zwischen einem aktuellen kulturellen Ereignis der Zeit und der Darstellung bzw. dem Titel eines Werks von Pellar ist oft nur schwer zu erbringen und der Versuch nicht immer von Erfolg gekrönt. Eine Ausnahme bildet ein ebenfalls im Jahre 1911 entstandenes Werk mit dem Titel *Tortola Valencia* (WVZ Nr. 99). Hier handelt es sich um die

3.5.2.2 In der Loge (1912)

Pellar hat nicht nur die Rolle der Schauspielerin zum Gegenstand seiner Bilder erhoben, sondern gelegentlich auch die Rolle der Zuschauerin. Ein noch heute in der Hessischen Hausstiftung befindliches Gemälde (WVZ Nr. 83) ist eines der prominentesten Beispiele dieser Bildnisse von besonders sorgsam für ihren Theaterbesuch ausstaffierten Damen, die der Künstler in ihrer Loge präsentierte. Bei dem 1912 entstandenen Gemälde *In der Loge* ist anzunehmen, dass der Großherzog das Bild unmittelbar nach seiner Entstehung erworben hat.

Im Mittelpunkt des Bildes steht eine weibliche Theaterbesucherin in einem festlichen schulterfreien Kleid und mit einem enormen Kopfschmuck, der aus stark gepudertem Haar und einem weiteren turbanartigen Tuch zu bestehen scheint. Sie richtet lächelnd ihren Blick nach rechts oben. Ihr Kleid ist aus weißem Stoff und auch ihre blasse ebenfalls gepuderte Haut bietet wenig Kontrast zu den weißen Haaren. Sie trägt weiße Handschuhe und ihre Hände liegen auf der Brüstung der Loge auf. Die Loge ist mit zwei Löwen vor blauem Grund versehen, deren Köpfe durch ein Ornament verbunden sind. Links auf der Brüstung sitzt ein Äffchen, vor ihr liegen ein Veilchenstrauß sowie eine goldene Puderdose. Links und rechts befindet sich ein blauer faltenreicher Vorhang. Die Dame wird hinterfangen von einer leeren dunklen Fläche. Stilistisch folgt das in Tempera ausgeführte Gemälde der schon mehrfach beschriebenen Strichelmanier. Der Rahmen des Bildes entspricht dem Typus „Plattenrahmen“, der auf seinen glatten Flächen die Linien des Ornaments zwischen den Löwen aufnimmt.

Einer Atelieraufnahme, die in Darmstadt um 1912 entstand, ist es zu verdanken, dass dieses Gemälde im Prozess seiner Entstehung festgehalten wurde. In einer Vorzeichnung ist zunächst ein links neben der Besucherin stehender, männlicher

vielgepriesene spanische Tänzerin Carmen Tórtola Valencia (1882–1955) und ihren so genannten „Rauchtanz“. Pellar äußerte sich zu dieser Darstellung folgendermaßen: „Farbig am brilliantesten war [...] das große Bild der spanischen Tänzerin Tortola Valencia, die damals gerade Darmstadt entzückte.“ *Ostiniana* 9 (1919), S. 3.

Auch im Fall des Gemäldes *Yvette* (WVZ 84) ist anzunehmen, dass es auf einen Auftritt der berühmten Sängerin Yvette Guilbert (1865–1944) zurückzuführen ist. Von diesem Gemälde existieren diverse Studien, die zu belegen vermögen, dass Stefanie Pellar dem Maler Modell stand. Pellar hat jedoch die Bühne oder das Kabarett ohne weitere Bezüge zu bestimmten Stücken nachempfunden, wie durch Werke wie *Solo* oder *Im Kabarett* belegt ist. Hier wird jeweils eine einzelne Person auf der Bühne dargestellt, und der Betrachter scheint die Position eines Zuschauers aus den oberen Reihen einzunehmen.

Begleiter vorgesehen. Bekanntlich zeigt die Endfassung diese Rokokofigur nicht mehr. Hier ist dieser Platz leer, stattdessen findet sich – einem humoristischen Einfall des Künstlers folgend – ein Affe auf der Brüstung.

Des Großherzogs enge Verbundenheit mit dem Theater hat sicherlich eine weitere Ebene der Gemeinsamkeiten für Hanns Pellar und seinen Mäzen eröffnet, wie sich anhand einer Vielzahl von Verbindungen zum Hoftheater Darmstadt belegen lässt. Kurz nach Pellars Eintritt in die Künstlerkolonie wurde der Österreicher Dr. Paul Eger im Jahre 1912 (bis 1918) zum Theaterdirektor ernannt. Mit dem 31-jährigen Eger begann zweifelsohne ein neues Kapitel in der bisher eher traditionellen Theatergeschichte der Stadt. Seine Person beförderte das besonders engagierte Mitgestalten des Großherzogs bei der Arbeit des Hoftheaters. Moderne Regieführung und neuzeitliche Bühnenausstattung sah Eger als vordringlich an, und insbesondere die Kostüme involvierten auch immer wieder die Mitwirkung des Großherzogs. Eger stammte aus der Wiener Schule, was wiederum Pellar sehr entgegengekommen sein musste. Unter der Leitung von Eger wurden in Darmstadt Hermann Bahrs (1863–1934) *Das Prinzip* (1912) und *Das Phantom* (1913) aufgeführt. Aber auch Hugo von Hoffmannsthal's *Jedermann* (1912) stand auf dem Spielplan. Hoffmannsthal ist nicht nur ein Landsmann des Künstlers, sondern dieser hatte sich in seinem Stück *Der Rosenkavalier* ebenfalls der Zeit Maria Theresias gewidmet. Die Uraufführung des berühmten, im 18. Jahrhundert spielenden Verwechslungsstücks fand 1911 in Dresden statt. Ein Stück, welches in besonderem Maße die Mode des Rokoko in dieser Zeit belegt, sodass bisweilen sogar die Überlegung bestand, diese Kunstrichtung mit dem Begriff „Rosenkavalierstil“ zu belegen.¹⁸⁶

In Darmstadt war Pellar als künstlerischer Berater des Hoftheaters tätig.¹⁸⁷ Aufgrund fehlender Unterlagen bleibt diese Tätigkeit leider kaum greifbar: Pellar wirkte an den szenischen Gegebenheiten für eine Aufführung von Glucks *Iphigenie in Aulis* (1912) mit. Im gleichen Jahr schuf er für die Erstaufführung der komischen Oper *Wenn ich König wär* von A. Charles Adam besonders prunkvolle Bühnenbilder. Der Großherzog stellte für dieses Stück orientalische Kostüme aus seinem Privatbesitz zur Verfügung.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ein Aufsatz aus dem Jahr 1991 lautet: „Der Rosenkavalier-Stil. Anmerkungen zu einer neuen Stilbezeichnung“. Siehe Mayr, Vincent (1991), S.133 ff.

¹⁸⁷ Im Archiv des Nachlasses der Galerie R. Schmidt (Österreichische Galerie Belvedere, Wien) findet sich der Hinweis, dass Pellar „künstlerischer Berater des Hoftheaters in Darmstadt“ gewesen sei.

¹⁸⁸ Kaiser, Hermann (1955), S. 27 f.

3.5.3 Die orientalische Welt

Während Pellars erstem Jahr in Darmstadt fällt dann auch eine Reihe von Gemälden auf, die sich ausschließlich dem Thema des Orients zu widmen scheinen und die gewohnten Rokokobezüge seiner Kunst in den Hintergrund treten lassen. Durch Stockhausen ist überliefert, dass Pellar 1911 an Entwürfen für indische Märchen arbeitete, die der Großherzog bei Pellar in Auftrag geben hatte: „Bekannt ist, daß indische Vorbilder ihn (Pellar, A. d. V) außerordentlich anziehen. Und man wird von den Illustrationen zu den indischen Märchen des Großherzogs von Hessen, an denen Pellar zurzeit arbeitet, eine Höchstleistung seiner Kunst erwarten dürfen.“¹⁸⁹ Der Großherzog hatte bereits fast ein Jahrzehnt zuvor eine langersehnte Indienreise angetreten, die ihn sehr nachhaltig beeindruckt hat. In des Großherzogs Reisetagebuch findet sich auf seiner Hinreise im Dezember 1902 folgender Eintrag: „Glücklich bin ich, übergücklich, endlich den Traum, der seit meiner Jugend in mir lebte, erfüllt zu sehen.“¹⁹⁰ Die Aufzeichnungen vermitteln ein anschauliches Bild seines Aufenthaltes in Indien. Als Enkel Queen Victorias, die seit 1877 Kaiserin von Indien war, erwarteten den Großherzog Empfänge, Paraden, aber vor allem ausgiebige Jagden, deren Ausrichtung mit großem Aufwand vorbereitet wurde und die Jagd auf Elefanten, Kamele und Antilopen einschloss. Doch auch Besichtigungen des Landes und seiner Kultur standen für Ernst Ludwig auf dem Programm seiner zweimonatigen Reise. Auf seiner Rückreise notiert er: „Seit 15 Jahren war es die erste, alles vergessende glückliche Zeit, die ich verlebt habe [...] niemand wird verstehen, was ich dort Wunderbares, das Herz Vertiefendes, den Geist Vergrößerndes erkennen gelernt habe.“¹⁹¹ Auch Jahre später noch sprach er über die Mystik indischer Legenden, den überwältigenden Farbenreichtum dieses Märchenlandes, und versuchte auch seine Eindrücke musikalisch festzuhalten.

Die Illustrationen zu den indischen Märchen, mit denen der Großherzog Hanns Pellar beauftragt hatte, sind soweit bekannt nie in Buchform erschienen, doch es lässt sich aus dem Jahr 1911 eine Vielzahl von Themen aus der Welt des Orients im Werk des Künstlers nachweisen, die darauf hindeuten, dass ihn dieses Sujet in größerem Umfang beschäftigt hat. „Es entstanden [...] verschiedene kleinere Gemälde und Skizzen zu indischen Märchen“,¹⁹² so Pellar, die dem Vernehmen des Künstlers nach erst im Anschluss an die Essener Aufträge geschaffen wurden.

189 Stockhausen, Otto von (1912), o. S.

190 Zitiert nach Knodt, Manfred (1978), S. 153

191 Zitiert nach Knodt, Manfred (1978), S.155.

192 Ostiniana 9 (1919), S. 3.

Doch es ist anzunehmen, dass die indischen Märchenillustrationen vor der Ausstattung der Essener Villen durch Ernst Ludwig in Auftrag gegeben wurden und aufgrund der Arbeiten an den Wandgemälden der Musikzimmer in den Hintergrund gerieten.

Der Orient ist ein weiteres bevorzugtes Themengebiet der Kunst, aber auch der Literatur und des Tanztheaters um die Jahrhundertwende. Man schwelgte nicht nur in Darmstadt in exotischen, bevorzugt orientalischen und indischen Motiven. Pellar beschäftigte sich mit diesen exotischen Fantasien nachweislich und verstärkte seit 1911 auf Anregung des Großherzogs. Seine Gemälde dieser Zeit zeigen jetzt muntere Mohrenknaben mit Affen oder auf Elefanten reitend. Ein lächelnder *Scharrkan* scheint zügellosen Übermut gepaart mit Fröhlichkeit zu symbolisieren. Fünfzehn Jahre später gelingt es Pellar, das Thema erneut zu bearbeiten, als ihm der Auftrag erteilt wurde, eine Reclam-Ausgabe von *1001 Nacht* mit acht Werken zu illustrieren (siehe Kapitel Buchillustration).

3.5.3.1 Susanna im Bade

Das Thema der Susanna wird sowohl bei Stuck als auch bei Pellar gleich mehrfach aufgegriffen. Es mag nach den vielen Sujets, die sich so stark im Werk seines Lehrers Franz von Stuck spiegeln (Faun, Reigen, Spanien), nicht verwundern, dass auch diese alttestamentarische Begebenheit dem Umfeld seines Münchner Lehrers entstammt. Grundsätzlich spielen im Werk Hanns Pellars religiöse Themen keine Rolle, und so ist seine *Susanna* (WVZ Nr. 68), wie schon die Zeitgenossen bemerkten, auch eher aus Interesse am Orient entstanden als aus dem Bemühen um Bearbeitung biblischer Stoffe.

Mit dem Gemälde *Susanna* ist der früheste Rückenakt im Werk des Künstlers überliefert, dicht gefolgt von dem Gemälde *Favoritin* (WVZ Nr. 91) – ebenfalls aus der Welt des Orients – aus dem Jahr 1912. Seine Münchner Arbeiten widmen sich der Darstellung von aufwendigen Kostümen, und selbst wenn sie mit dem Titel *Kokotten* bezeichnet waren, lief Pellar keine Gefahr, sich mit dem Sittlichkeitsgesetz in Konflikt zu bringen. Die sogenannte Lex Heinze war bereits am 25. Juni 1900 in Kraft getreten und hatte beträchtliche Auswirkungen auf Kunst, Kultur und Künstler der Zeit. Trotz aller Proteste von Malern, aber auch Intellektuellen wie beispielsweise Alfred Lichtwark wurde eine scharfe Zensur vollzogen.

Skandalträchtige Geschichten rankten sich um die Zensur wie beispielsweise im Fall des Gemäldes *Bacchanal* von Putz, das 1908 von den offiziellen Behörden aus dem Glaspalast entfernt wurde. Pellars Kunst schien solcherlei Konflikten mit dem Gesetz enthoben. Wenn dann aber schließlich doch unbekleidete Damen zur Darstellung kommen, dann unter dem Deckmantel orientalischer Märchen oder traditioneller Sujets wie der alttestamentarischen Geschichte von Susanna und den beiden Alten.

Das 1911 von Hanns Pellar ausgeführte Gemälde *Susanna* hat aufgrund von diversen Abbildungen in den einschlägigen Zeitschriften der Zeit einen größeren Bekanntheitsgrad erreicht und damit das Interesse diverser Käufer auf sich gezogen. Die Bildrechte hatte offenbar die Zeitschrift *Jugend* erworben. Es sind mehrere Versionen inklusive diverser Skizzen dieses Themas in Pellars Werk nachweisbar. Der Reiz für die potenziellen Käufer und Sammler ist in der Atmosphäre des Orientalischen zu sehen, welche die Darstellung ausstrahlt.

Bei Pellar fand das biblische Thema seinen Niederschlag auf einer rein dekorativen Ebene. Das Gemälde zeigt die unbekleidete Susanna auf einem dunkelroten Tuch vor einem Wasserbecken. Sie lächelt in einer dem Betrachter zugewandten Pose kokett aus dem Bild heraus. Die Hautfarbe der von hinten gesehenen opulenten Schönen bildet einen starken Farbkontrast zum tiefen Bordeauxrot des Tuches. Zwei Kakadus schaukeln aufgeregt in einem goldenen Ring und versuchen auf die beiden Alten mit Turban im oberen linken Bildrand aufmerksam machen, was Susanna wissend zu ignorieren scheint. Der Boden des Raumes ist durch das bekannte Schachbrett gegliedert, die Wände des Brunnens weisen die geometrischen Flächenmuster mit ornamentalen Einschüben auf, die Pellar oft verwendet. Beginnend mit den Köpfen der beiden Alten, über die Kakadus bis hin zu Susanna und ihren Accessoires in der unteren rechten Ecke scheint sich eine Diagonale herauszubilden – eine Art erzählerische Achse, die in der Gestalt der Susanna mit ihren Accessoires kulminiert. Susanna ist durch ihren auffallenden türkis- und goldfarbenen Kopfschmuck, ihre Armreifen sowie die abgelegte Perlenkette als reiche Orientalin gegeben.

Fritz von Ostini bezeichnet Pellars Gemälde der *Susanna* ausdrücklich als „orientalische Szene“ und fährt dann folgendermaßen fort: „...die üppige Susanna mit den beiden Alten, die so gar nichts von der traditionellen Keuschheit ihres biblischen Urbilds hat – eines der stärksten und farbig reichsten

Bilder des Malers“.¹⁹³ Vordergründig betrachtet verwendet der Künstler das seit der Renaissance beliebte Thema zur Darstellung eines sitzenden weiblichen Rückenaktes. Sowohl der Maler oder Betrachter als auch die beiden Alten kommen auf diese Weise in den Genuss von üppigen, elegant vorgetragenen Körperformen auf rotem Tuch. Pellar verstand das Thema im mythologischen Sinne als eine Szene, in der sich der Betrachter am Anblick einer schönen Frau ergötzen darf. Nicht nur die beiden Alten, sondern auch Susannas Beigaben rufen die Atmosphäre des Orientalischen hervor.

Obleich keusch und tugendhaft, wird Susanna durch ihren auffordernden Blick und durch ihre vielen Accessoires wie Kopfschmuck, Armreifen und Schuhe wie auch durch ihre pure Schönheit zur „Femme fatale“, zum Ziel männlicher Begierde und Ursache für Laster und Sünde. Aufgrund der Polarisierung des männlichen und weiblichen Geschlechts in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war diese Interpretation zur Entstehungszeit des Gemäldes jedem Betrachter bekannt. Sie ist der im Fin de Siècle favorisierte Frauentyp und verkörpert das Bild einer Sexualität, die zwar im Widerspruch zur Prüderie der Zeit steht und entsprechende Zurückweisung erfährt, zugleich aber auch als Zeichen der allmählichen Lockerung des moralischen Korsetts gedeutet werden kann. Bekannt ist dieser weibliche Typus vor allem durch das Musiktheater der Jahrhundertwende wie die *Königin von Saba* (Karl Goldmarks, Uraufführung 1875), *Salomé* (1905) nach der gleichnamigen Tragödie von Oscar Wilde, Alban Bergs *Lulu* nach Frank Wedekinds Dramen *Erdegeist* (1898) und *Die Büchse der Pandora* (1904).¹⁹⁴

Besonders präsent war für Pellar vor allem die schlangenhafte Salondame *Die Sünde* seines Lehrers Stuck. Auch die Konfrontation von Ödipus und Sphinx ist ein Stuck-Thema, welches das eher alpträumhafte Bild der Femme fatale als unberechenbares Zwitterwesen zwischen Tier und Frau darstellt. Stuck hat zwei Versionen der Susanna im Bade gemalt, die erste im Jahre 1896 und eine weitere 1904 (Abb. 47, 48). Letztere scheint zweifelsohne Quelle der Inspiration für Hanns Pellar gewesen zu sein. *Stucks Susanna* wiederum ist in Auseinandersetzung mit einem Werk *Susanna im Bade* von Arnold Böcklin entstanden. Stuck malt im Jahr 1904 die weißhäutige stehende Schöne in Ganzfigur von hinten. Sie hat die beiden Alten soeben erblickt und sucht sich hinter einem dunklen tiefblauen

¹⁹³ Ostini, Fritz von (1920), S. 671. Ebendort ist zudem ein Gemälde *Odaliske* erwähnt, das offenbar verschollen ist: „die *Odaliske* mit ihrem Herrn und Gebieter, die eben die letzten Hüllen sinken läßt und ganz das üppige Lächeln der *Susanna* lächelt“.

¹⁹⁴ Haupt, Sabine; Würffel, Stefan Bodo (2008), S. 145.

Tuch zu verbergen, während sie dem Bade entsteigt. Hier findet sich nicht nur die Pellar'sche schwarz-weiße geometrische Gestaltung des Bades wieder, sondern auch die Quelle, die das Wasser aus einem weit aufgerissenen Fischmaul sprudeln lässt. Die Accessoires, mit denen Stuck die Dargestellte schmückt, sind deutlich dezenter. Er beschränkt sich auf einen größeren schlangenförmigen goldenen Reif am Oberarm und durch ihr schwarzes Haar nahezu verdeckte goldene Ohringe. Weniger dienlich im Sinne einer Inspirationsquelle war die erste Version, die Stuck zu diesem Thema schuf. Hier nimmt der Betrachter eine Vogelperspektive ein, gemeinsam mit den beiden Alten, deren Gestalten auf einer breiten Mauer lehnen und die gesamte linke Bildhälfte dominieren. Susanna sitzt im Bad und schaut empört, ihre Brust mit den Händen bedeckend, zu den beiden Alten auf. Pellar, so scheint es, hat die Figur der im Bade sitzenden Susanna als Bildidee übernommen. Doch wie so oft bei seinen weiblichen Frauengestalten ist sie dem Betrachter zugewandt und in kokettierendem Blickkontakt mit demselben. Die räumliche Situation scheint eher der Version von 1904 entnommen, wie auch die Position der Alten und der eindrucksvolle Farbkontrast von Haut und Tuch.

3.5.3.2 Figuren aus „1001 Nacht“

Es gibt viele Zeugnisse für das lebendige Verhältnis zu den Märchen in der Zeit um 1900. Neben Grimms Hausmärchen gehörten auch die Geschichten von *1001 Nacht* zu den Standardwerken der Weltliteratur, die eine beherrschende Stellung im geistigen Leben der Epoche einnahmen. Die damit verbundene intensive Sagen- und Märchenforschung beflügelte die Künstler des Jugendstils auf verschiedene Weise in ihren Werken. Im berühmten Kunstverlag Bruno Cassirer (1872–1914) beispielsweise sind 1908 *Ali Baba und die vierzig Räuber* sowie *Sindbad und die Seefahrer* mit Illustrationen von Max Slevogt erschienen.¹⁹⁵ Pellar sollte 1926 eine Reclam Ausgabe von *1001 Nacht* illustrieren, doch das Thema hat ihn nachweislich schon früher beschäftigt. Pellar verwies explizit auf „indische Märchen“, die ihn zu inspirieren pflegten.¹⁹⁶ *1001 Nacht* vereinigt bekanntlich Erzählstoffe vieler Länder und Zeiten: Indisches und Persisches hat einen wesentlichen Anteil, doch auch Mesopotamien, Syrien und Ägypten haben vieles beige-steuert. Der Grund, dass diese Stoffe auch Pellar angesprochen haben, ist der höfischen Kultur des Orients zu verdanken. Jemand, der die französische Kunst des 18. Jahrhunderts als

¹⁹⁵ Scholz, Piotr O. (2001), S. 178.

¹⁹⁶ Ostiniana 9 (1919), S 3.

Inspiration empfindet, wird sich auch von den oft am Hof des Orients spielenden Geschichten angesprochen fühlen.

Scharrkan

„Scharrkan“ ist der Sohn des Königs Omar, also eine Figur aus dem höfisch-orientalischen Umfeld. Ebenso assoziativ, wie es bei den weiblichen Figuren des europäischen 18. Jahrhunderts der Fall ist, wird auch hier eine Figur der *Scheherazade* als Titel herangezogen. Pellar entwarf für seine Figuren Kostüme mit Motiven aus dem Formenschatz unterschiedlicher Kulturen zu luxuriösen, goldschimmernden und sehr farbenfrohen, doch keineswegs authentischen exotischen Ensembles, die zudem oft um Tiergestalten aus fernen Ländern erweitert wurden.

Im Gemälde *Scharrkan* (WVZ Nr. 74) zeigt die Figur eines orientalisch anmutenden Männleins in Pluderhosen, Pantoffeln sowie einem großen Turban. Der Dargestellte tritt dem Betrachter lachend in seiner vollen Gestalt entgegen. Vier große schwarz-weiße Quadrate bilden den ansonsten leeren Hintergrund. Ebenfalls 1911 – vielleicht als Vorbereitung zu den von Stockhausen erwähnten indischen Märchen für den Großherzog – entstehen mindestens drei weitere Bilder, die in der Tat als Folge anmuten: Auf einem Gemälde reitet eine dem Scharrkan sehr ähnliche orientalische Gestalt auf einem Elefanten. Humoristisch aufgefasst ist ein weiteres Bild, welches einen Pavian zusammen mit einer Zwergengestalt darstellt. Der Affe sitzt links im Bild und lässt sein Fell von dem mit einer Pluderhose bekleideten Männlein mit der Lupe untersuchen. Ein letztes Gemälde zeigt einen Orientalen auf einer Bühne. In seiner Hand hält er einen goldenen schwertartigen Gegenstand.

Mardschanah

Im Ensemble der Künste der Zeit nahm der Tanz eine Sonderstellung ein. Er wurde zu einem Symbol der Moderne und zu einem Schlüsselmedium, welches alle Bereiche der Kunst zu durchdringen schien. Zudem bietet er ein facettenreiches Bild, das ein Nebeneinander von alten Tanztraditionen und neuen Tanzstilen zeigt. Die Welt des Variétés wie auch des Kabarets war voll von möglichen Anregungen aus diesem Bereich, sodass hier nur punktuell Ereignisse oder Namen von Tänzerinnen herausgegriffen werden, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können. Pellars Fantasie ist zudem sicher durch die Tänzer einer epochemachenden Ballett-Truppe aus St. Petersburg befördert worden, die um 1910 Gastspiele in ganz Europa gaben. Sie hatten triumphale Erfolge mit ihren Aufführungen, die Namen trugen wie: *Scheherazade*, *Kleopatra*, *Petruschka*,

Les Orientales, *Thamar* und *Der Blaue Gott*. In diesen Choreographien fanden sich Kostümentwürfe von überquellender exotischer Fülle, die u. a. von Leon Bakst entworfen wurden. Das Ziel war stets, mit kräftigen Farben, plakativen Ornamenten und weich fallenden Stoffen eine besondere Stimmung hervorzu-rufen, die die erotische Komponente des Tanzes betonte und die Vorstellungskraft des Publikums animierte.¹⁹⁷ Die bis dahin vorbildlose Mischung von klassischer Ballettpräzision und moderner, spielerischer und erotischer Körpersprache machte den Erfolg dieser „Ballets Russes“ aus, die sich unter dem Impresario Sergei Diaghilev vom Kaiserlich Russischen Ballett getrennt und 1908 ihren Siegeszug durch Europa mit eigenen Choreographien zu zeitgenössischer Musik angetreten hatten. Die Solisten der Truppe wurden bald zu Stars, wie Anna Pawlowa, der legendäre „Sterbende Schwan“, und Vaclav Nijinski, der für seine Sprungkraft und Sinnlichkeit bekannt war. Nicht nur die Avantgarde, sondern auch bildende Künstler trugen mit Kostümentwürfen und Bühnenbildern zum Gesamtkunstwerk der „Ballets Russes“ bei.¹⁹⁸

Ganz konkret schuf Hanns Pellar im Jahr 1911 eine exotische Tänzerin von erotischer Wirkung, die der Künstler mit *Mardschanah* (WVZ Nr. 100) betitelt und die einen Schlangentanz vorzuführen scheint. *Mardschanah* ist wie *Scharrkan* eine Gestalt aus *1001 Nacht*, doch eine Abbildung des Gemäldes in der Zeitschrift *Die Kunst unserer Heimat* bildet es auch mit dem Titel *Indische Tänzerin* ab. Es handelt sich um ein Ganzfigurenporträt einer dunkelhäutigen Künstlerin, die nur mit einem langen faltenreichen Rock bekleidet ist, den ein kreisrundes orientalisches Ornament ziert. Die rechte Hand der Tänzerin hält den Stoff senkrecht in die Höhe, um das persisch anmutende Schriftzeichen bzw. Ornament freizugeben; die linke Hand führt sie an den Kopf. Um ihren Hals windet sich eine Schlange, deren unteres Ende in dekorativer Gestalt über den nackten Oberkörper bis an das Ornament des Gewandes reicht. Ein auffälliger Kopfschmuck dominiert das Gesicht und zahlreiche Bänder zieren ihre Arme. Der nahezu leere Hintergrund betont die exotische Gestalt und das kunstvolle rockartige Gewand.

197 Zöller-Stock, Bettina (1998), S. 34.

198 Zöller-Stock, Bettina (1998), S. 26.

Bekanntlich ist dieses Thema auch noch nach dem Ersten Weltkrieg aktuell und erfährt in den zwanziger Jahren eine besondere Belebung. Pellar beschäftigt sich mit der Geschichte des Tanzes beispielsweise in einer Wohltätigkeitsveranstaltung im Jahr 1920 für die Darmstädter Gesellschaft. In der Ankündigung liest man von der Darbietung verschiedener moderner und historischer Tänze in Zusammenarbeit mit dem Theaterintendanten und Nachfolger von Paul Eger, Hans Hartung.

Pellar erfasste die Tänzerin in einem Augenblick verharrender Spannung statt heftiger raumgreifender Dynamik, fast statisch zeigt er sie mit gespreizten Händen und komplizierten Bewegungen. Der exzentrische Tanz scheint jedoch, auf die Bildfläche gebannt, nicht aus der Reihe der Skandalaufführungen zu kommen, auch wenn beispielsweise die Schlangenkünstlerin *Mardschanah* nur mit einem faltenreichen langen Rock bekleidet ist. Inhaltlich sehr nahe ist diesem Gemälde Pellars Darstellung der spanischen Tänzerin *Tortola Valencia* (WVZ Nr. 99) von 1912, deren Bewegungen ebenfalls langsam bis erstarrt wirken und mehr orientalisches als spanisches anmuten. *Tortola Valencia* wird als eine barfüßig schreitende Dame in Profil gegeben. Sie bewegt sich unter einem nächtlichen Sternenhimmel mit geschlossenen Augen und verrenkten Armen auf kariertem Grund nach links. Ihre Bekleidung besteht aus einem Rock aus fließendem Stoff; Kopf und Oberkörper werden von einem langen Schleier halb verdeckt. Ihr reicher Schmuck an den nackten Armen und Füßen ist in Gold modelliert. Ein Schleier bedeckt Kopf und Oberkörper. Pellar malt sie im Augenblick einer Tanzbewegung. Diese Darstellung scheint sich an Formen des aktuellen Kunsttanzes anzuschließen. Eine Art schreitender und schleichender Ausdruckstanz, der sich oftmals in der Kunst des Jugendstils finden lässt.

Bei Pellar wird das Vorbild seines Lehrers sicher einen besonderen Einfluss ausgeübt haben, doch auch der Stuck-Schüler Eugen Spiro, der gebürtige Darmstädter Ludwig von Hofmann oder das Mitglied der Mathildenhöhe, Bernhard Hoetger, beschäftigten sich ausgiebig mit diesem Thema. Die Vielfalt der Entwicklungen des Tanzes um 1900 ist im Wesentlichen mit drei Namen verbunden, die in allen kulturellen Zentren der Zeit immer wieder auftauchen: Loie Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis. Fuller und Duncan brachen mit den festgelegten Techniken des traditionellen Balletts. So entwickelte Loie Fuller eine Tanzsprache, bei der die Bewegung des Gewandes eine zentrale Rolle einnimmt. Isadora Duncan hingegen nimmt die natürliche Bewegung des Körpers als Ausgangspunkt ihres Tanzes. Ihre fließenden Bewegungen – sie trat ohne Korsett auf – schienen natürliche Weiblichkeit zu verkörpern. Die dritte Tänzerin ist die Amerikanerin Ruth St. Denis (1879–1968). Ihr Repertoire fand sie in exotischen Tanzformen, Erzählungen und Motiven. St. Denis bereicherte diese Kunstform um erotische, exotische und religiöse Motive. Besonders ihre indischen Tempeltänze wie *Rhoda* oder *Dance of the Five Senses* gehörten zu den bekanntesten Vorführungen. Ob Pellar die Aufführungen kannte, ist nicht überliefert, doch anzunehmen. Franz von Stuck besaß nachweislich einige Fotos der Tänzerin, die im Sommer 1906 ihre dreijährige Europa-Tournee begann. Im März 1908 trat sie

in München im Theater am Gärtnerplatz auf. Sie kam in Begleitung von „fünf echten Hindus“, hieß es in einer Vorankündigung. Das Programm bestand aus fünf Tänzen: *The Incense* (eine Weihrauch-Zeremonie), *Cobra* (Schlangentanz), *The Nautch*, *The Yogi* und *Radha*.¹⁹⁹

Zweifelsohne setzt die Darstellung von *Mardschanah* die Kenntnis von Stucks Tänzerinnen voraus, die der Künstler 1906 geschaffen hat. Stuck zeigt die Salomé in Dreiviertel-Figur vor nächtlichem Himmel. Sie ist nur mit einem Gazerock bekleidet und reich geschmückt. Der Kopfschmuck ist dem Pellarschen ähnlich und dient auch hier als dekoratives Element. Eine selbstvergessene Tanzbewegung ist eingefangen, der linke Handrücken ist in die Hüfte gestützt. Oberkörper und Kopf sind leicht nach hinten gebeugt. Dem von einem merkwürdig anmutenden Diener im Hintergrund gereichten Kopf des Johannes auf dem Tablett schenkt die Stucksche Tänzerin keine Aufmerksamkeit. Dieses Bild entstand auf dem Höhepunkt der Salomé-Rezeption in Malerei, Musik, Tanz und Theater und es gibt verschiedene Versionen desselben Themas in Stucks Œuvre. Stuck wie Pellar treffen den Zeitgeist und schaffen Werke von großer erotischer Wirkung. Ein vergleichbar sensationeller Erfolg wie mit Stucks Darstellung der *Sünde* gelang jedoch nicht mehr, dennoch sorgte das Bild *Salomé* für viel Aufsehen.

3.6 Malerische Raumausstattungen

In Darstellungen zur Interieurkunst der Zeit – erwähnt man den Namen Hanns Pellar überhaupt – wird lediglich die malerische Ausstattung zweier Musikzimmer in Essen berücksichtigt. Dennoch hat Pellar auch auf diesem Gebiet ein umfangreicheres Werk geschaffen, zu dessen Höhepunkt die beiden Räume in den Villen Waldhausen und Herzberg gehören.²⁰⁰ Leider sind die Häuser samt Ausstattung den Bomben des Zweiten Weltkrieges zum Opfer gefallen. Aufgrund der viel beachteten malerischen Ausstattung haben unmittelbar nach der Fertigstellung Schwarz-Weiß-Abbildungen der Wandgemälde Eingang in die Kunstzeitschriften der Zeit

199 Ochaim, Brygida (2000), S. 49.

200 Die geringe Aufmerksamkeit gegenüber seinen malerischen Raumausstattungen ist auf den Umstand zurückzuführen, dass Pellar selbst ebenfalls nur auf die Essener Aufträge Bezug nimmt. Der Lebenslauf von 1919 geht auf die Essener Villen näher ein, während der frühe Fragebogen von 1909 nur „Wandgemälde (Fresken etc.)“ als Aufträge benennt, ohne weitere Details zu geben. Ostniana 9 (1909), o. S.

gefunden, die einen Eindruck von den Räumen vermitteln. Diese monumentalen Gemälde zählen innerhalb des Gesamtwerks Pellars zu den bekanntesten Arbeiten. „Das Zierliche, Gefällige, Galante, das so bestechend aus seinen Märchenbildern spricht, zeichnet selbst seine dekorativen Gemälde größten Umfanges aus.“ So schreibt Otto von Stockhausen im Jahr 1912, und er fährt fort: „Ich denke hier an die Wandbilder, die in München und Essen die Musik- und Empfangsräume moderner Eigenhäuser schmücken.“²⁰¹

Pellar blieb bei der Gestaltung von Innenräumen seinem persönlichen Stil treu. Seine künstlerischen Bezüge auf die Zeit des Rokoko sowie die dekorative Eleganz seiner Gemälde entsprachen dem Zeitgeschmack eines aufklärten deutschen Bürgertums. Dieses bevorzugte einen repräsentativen und modernen

201 Stockhausen, Otto von (1912), o. S.

Die übrigen Hinweise auf andere Aufträge und Arbeiten zur Raumausstattung wie hier bei Stockhausen bleiben sehr vage und soweit bisher zu ermitteln war, haben sich nur zwei weitere Arbeiten zu einer Villenausstattung 1910 erhalten, wobei die Kenntnis des baulichen Zusammenhangs bedauerlicherweise verloren ist. Aus München haben sich weder konkrete Werke noch Namen von Auftraggebern aufspüren lassen. Es soll jedoch eine Reihe von Wandbildern in verschiedenen Städten zur Ausführung gekommen sein. Das *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler* von Ulrich Thieme und Felix Becker (1932) benennt auf Seite 357 in Band 26 folgende Auftraggeber, die zum Teil zumindest näher einzugrenzen sind:

Geheimrat Bayer, Elberfeld, (nicht näher zu ermitteln).

Hugo Schmeil, Dresden: Hugo Schmeil (1852–1923) war ein vermögender Unternehmer und Kunstsammler in Dresden; seine Sammlung wurde im Oktober 1916 bei Paul Cassierer in Berlin versteigert. Im Mittelpunkt der Sammlung Schmeil standen Arbeiten von Malern wie Carl Spitzweg, Wilhelm Leibl und seinem Kreis bis hin zu Corinth, Gotthard Kuehl, Max Liebermann, Fritz von Uhde und Gustave Courbet. Von 1880 bis 1915 wohnte Hugo Schmeil in der Bendemannstraße 5 in Dresden. 1917 zog er nach Feldafing bei München, wo er die Villa Waldberta erwarb. Vgl. Biedermann, Heike u. a. (Hrsg.) (2007), S. 297.

Schmeil hat, laut Fritz von Ostini, das Gemälde *Liebeslied* von Pellar erworben, welches jedoch nicht Gegenstand der Versteigerung bei Cassierer war.

Engelbrecht-Hamburg, (nicht näher zu ermitteln)

Dr. Max Emden, Hamburg: Max Emdens Haus wurde 1906 von Wilhem Fränkel erbaut und erfuhr eine Besprechung in der *Deutschen Kunst und Dekoration*. Die Innenausstattung des heute als Schule genutzten Hauses hat sich nicht erhalten. Vgl. E.R.H. (1909). **Strupp, Meiningen:** Gustav Strupp (1851–1918) entstammte einer wohlhabenden jüdischen Familie; sein Lebenswerk war die „Bank für Thüringen“. Strupp ließ sich 1910 in der Bernhardstraße nahe dem Meiningener Theater ein prächtiges Palais von dem Architekten Karl Behlert als Firmen- und Wohnsitz errichten. Es steht heute unter Denkmalschutz und ist im Besitz seiner Erben.

Posselt, Riga: Ernst Carl Louis Posselt (1838–1907) entstammte einer alten Heidelberger Familie. 1883 überließ er seine Firma seinen Mitarbeitern und siedelte nach Russland über. Die von ihm in Zgierz und Riga gegründeten Textilunternehmen wurden nach seinem Tod von seinen Söhnen weiterbetrieben. Die letzten Lebensjahre verbrachte der Sammler von Gemälden alter Meister in Berlin.

Eklektizismus, der fest in der Kunst der Moderne verankert war. Man wollte sich keinesfalls mehr den „trivialen Zitaten eines kopierenden Historismus“ ausliefern.²⁰²

3.6.1 Raumausstattungen aus Görlitz, 1910

In Anbetracht des kaum überlieferten Materials zur Innenraumgestaltung ist es sehr erfreulich, dass sich zwei Wandbilder im Kulturhistorischen Museum in Görlitz erhalten haben, die bezeugen, dass Pellar sich bereits in seiner Zeit in München mit dem Thema Raumausstattung bzw. Wandbild beschäftigt hat.

1910 fertigte Pellar für eine nicht näher spezifizierbare Raumausstattung²⁰³ zwei Bilder mystisch-sinnlichen Inhalts. Er war auf der Höhe seiner künstlerischen Karriere angelangt. Die Darstellung schöner Damen in Begleitung von Faunfiguren vor einer Parkkulisse entsprach der Vorliebe eines begüterten Kunstpublikums für rokokohafte und sinnliche Motive.

So zeigt das Wandgemälde *Der Erste Kuß* (WVZ Nr. 51) eine Frau in einem hellen türkisfarbenen Kleid und mit weißer Haarpracht auf einer Parkbank, die einen neben ihr sitzenden kleinen Faun küsst. Das ungleiche Paar wird von einer großen Taxushecke hinterfangen, die ihm zugleich Sichtschutz gewährt vor den hinter ihnen befindlichen ebenfalls festlich ausgestaffierten Figuren. Das Gemälde zeichnet eine symmetrische Komposition aus, die für das Schaffen Pellars in dieser Zeit charakteristisch ist und sich hier im ausgewogenen Arrangement des Hintergrundes und seiner Figuren manifestiert. Die zarte, pastellige Farbgebung der Ausstattung der Dame kontrastiert mit dem dunklen, in flimmernden Pinselstrichen sich auflösenden Blätterwerk der Hecke. Ein Gebilde aus Himmel und Wolken füllt den zu beiden Seiten der Hecke verbleibenden Hintergrund. Es handelt sich hier um den oft in seinen Werken wiederkehrenden, ästhetischen hellen Sommerhimmel. Das Werk ist in der für Pellar typischen Tempera gemalt und wurde auf Holz ausgeführt. Trotz des ehemals räumlichen Zusammenhanges handelt es sich um ein mittleres Format (85 x 79 cm) und unterscheidet sich damit

202 Ottomeyer, Hans (1992), S. 105.

203 Es haben sich im Görlitzer Inventar nicht näher zu präzisierende Hinweise sowohl auf den Abriss einer Villa als auch auf die Möglichkeit einer Theaterausstattung erhalten. Ersteres erscheint wahrscheinlicher.

deutlich von den großen Formaten, wie sie in den Arbeiten in Essen im folgenden Jahr zur Anwendung kommen sollen.

Das zweite Bild mit dem Titel *Adoptiert* (79 x 85 cm; WVZ Nr. 26) ist in vielerlei Hinsicht als Pendant konzipiert und zeigt ein im Vergleich zur Faunszene in Höhe und Breite umgekehrtes Format. Hier steht ein mit Blumengirlanden geschmücktes Faunkind zwischen einem Herren und einer Dame in Rokokokleidung. Die drei Figuren halten einander lachend an den Händen und sind als Gruppe in Mimik und Gestik aufeinander bezogen. Während die Kleidung der weiblichen Figur in gedeckten Rosatönen gehalten ist – sie trägt einen Reifrock mit Jacke und hält links einen Fächer – bildet der türkisgrüne Justaucorps des Herren, unter dessen breiten Ärmelaufschlägen die weißen Rüschen hervortreten, den stärksten Ton dieser Komposition. Die Figuren stehen vor einem Wasserbecken, welches den unteren Rand des Bildes beschließt. Im Hintergrund erhebt sich der Park. Sie sind soeben einige Stufen heruntergestiegen, die links von einer Brüstung begrenzt werden und am Wasserbecken in einer breitmäuligen grotesken Steinmaske enden. Auch hier ist das obere linke Drittel des Bildes von einem von Wolken durchzogenen Himmel dominiert.

Die zwei Bilder sind in Tempera auf Holz ausgeführt und aufgrund ihrer Größe wohl Atelierarbeiten, die nachträglich ihren vorgesehenen Platz in der Raumbildgestaltung einnahmen. So waren für den Künstler zumindest bei der Görlitzer Raumausstattung keine besonderen Anpassungen im Vergleich zu seinen Staffeleibildern auf Leinwand notwendig. Ganz im Gegenteil stellt sich der Eindruck ein, dass kein erkennbarer Unterschied in Technik und Format von Gemälden und Wandmalereien zu erkennen ist. Dies wird sicherlich nicht unwesentlich durch den Umstand befördert, dass die offenbar starke Nachfrage nach diesen Werken auch in diesem Fall Varianten oder vielmehr Kopien hervorbrachte. So ist das Gemälde *Der Erste Kuß* in einer weiteren kleineren Version (58 x 52 cm) im Jahr 1911 vom Künstler erneut gemalt worden und wurde in der Ausstellung auf der Mathildenhöhe 1976 in Darmstadt gezeigt. Als Gemälde konzipiert, lässt es in der Komposition keine Unterschiede zum Wandbild erkennen.

Pellars Werke erzeugen durch die Mittel der Koloristik und der pointilistischen Manier im Farbauftrag eine besondere Stimmung und Atmosphäre. Die Stilqualitäten prädestinieren sein Werk der Traum- und Märchenwelt zur Ausstattung der Villen des Großbürgertums. In Bezug auf seine gewählten Kostüme und Frisuren ist es die historische Ungenauigkeit und nicht die Präzision, die seine Gemälde

interessant macht. Der ästhetische Eigenwert der Kostümschöpfungen hat zudem Vorrang vor der Charakterisierung der Person. Das für seinen Stil charakteristische Elegante, Theatralische, Höfische, Schmuckhafte und Dekorative, aber auch Heitere und Leichte fand in seinen Werken aus der Zeit um 1910 seinen unmittelbarsten Ausdruck. Mit diesen beiden Arbeiten aus Görlitz zeigt sich der Künstler zweifelsohne auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung.

3.6.2 Zwei Musikzimmer in Essen, 1911

Es sollte ein Jahr vergehen, bis Pellar nach Fertigstellung der beiden Arbeiten für den Görlitzer Auftraggeber mit Ausführungen von Wandbildern für Häuser in Essen betraut wurde. Hier hatte der Architekt und Kollege der Künstlerkolonie Edmund Körner zwei Villen großbürgerlichen Zuschnitts erbaut und war auch mit der Innengestaltung der Räume betraut worden. Pellar berichtet: „Beide Häuser waren von Edmund Körner, dem genialen Schöpfer der Essener Synagoge erbaut. Mit diesem ausgezeichneten Architekten und klugen verständigen Künstler zusammen zu arbeiten, war für mich Anregung, Ansporn und Freude zugleich.“²⁰⁴

Pellar war im Jahre 1911 dem Ruf des Großherzogs an der Künstlerkolonie Mathildenhöhe gefolgt, als ihm im selben Jahr dieser Auftrag zuteil wurde. Als mittlerweile vollwertiges Mitglied der Künstlerkolonie mag es nicht überraschen, dass Pellar weitere Aufträge zur Raumkunst erhielt. Auf der Mathildenhöhe wurde im Rahmen der umfassenden ästhetischen Reform aller Lebensbereiche die stilistisch einheitliche Gestaltung des Innenraumes als eine der Hauptaufgaben des Künstlers betrachtet und der Großherzog selbst war einer der wichtigsten Auftraggeber. Die Mitglieder gestalteten somit eine Vielzahl von Einrichtungen in Gebäuden, die auf der Mathildenhöhe oder andernorts entstanden waren. Dies entsprach nicht nur den Zielen der Bewegung im Allgemeinen, sondern auch den besonderen wirtschaftlichen Interessen des Landes Hessen, die neben einer großzügigen mäzenatischen Tätigkeit eine wichtige Intention des Großherzogs spiegelten. Die Ausstattung von Musikzimmern beispielsweise hatte der Großherzog bereits in einem persönlichen Auftrag sowohl an Joseph Maria Olbrich als auch Albin Müller vergeben.²⁰⁵

204 Ostiniana 9 (1919), S. 2.

205 Olbrich entwarf einen Musiksaal für das Neue Palais, welcher im November 1902, zum Geburtstag des Großherzogs, vollendet sein sollte. Die kostbaren Materialien – Mosaik und farbiger

Für den dem Rokoko verpflichteten und doch der Moderne zugehörigen Pellar bedeutete die Ausstattung der Musikzimmer in Zusammenarbeit mit Edmund Körner den größten und umfangreichsten Auftrag in seiner Karriere. Die Essener Wandbilder unterscheiden sich besonders im Format deutlich von den Görlitzer Werken. Hier sind es keine idyllischen Stelldicheins, sondern tanzende Festgesellschaften, die auf großen Leinwänden den Raum beherrschen. Bis heute gelten die dekorativen und eleganten Wandbilder, die in seinem Atelier in Darmstadt gefertigt wurden, als Höhepunkte im Werk Pellars. Hier scheint sich das elegante Wesen des Künstlers am deutlichsten zu spiegeln.

Bei Pellars Raumgestaltungen im Rahmen eines großbürgerlich-repräsentativen Zuschnittes sieht man noch einmal deutlich das Stucksche Vorbild, aber auch das Vorbild des reichen Wiener Dekorationsstils. Die luxuriösen Musikzimmer der beiden Villen mit ihrer wohlproportionierten Innenausstattung, den vielfach gegliederten Wandflächen, deren Mittelpunkt die Wandbilder des Künstlers bilden, stehen den Raumschöpfungen der Wiener Architekten in nichts nach.²⁰⁶ Die Essener Musikzimmer reihen sich mühelos in die opulenten Raumausstattungsbeispiele vor dem Ersten Weltkrieg ein, denen auch weitere Mitglieder der Mathildenhöhe wie beispielsweise Pellars Freund und Landsmann Emanuel Josef Margold folgen sollten.

3.6.2.1 Villa Eugen von Waldthausen

Edmund Körner hatte sich soeben als freier Architekt in Essen niedergelassen und sehr viel öffentliche Anerkennung für seinen berühmten Bau der Essener Synagoge erhalten, als er im unmittelbaren Anschluss daran den Auftrag erhielt, eine private

Marmor als Wandverkleidung –, die Vielfalt der dekorativen Details sowie die vorherrschenden blauen Farbtöne entfalteten imperiale Pracht. Zu den prächtigsten Ausstattungsstücken des Musiksaals gehörte ein in Seidenstickerei ausgeführter Wandteppich nach Entwürfen Olbrichs. Angesichts der Kostbarkeit und seiner formalen Finesse ist es erstaunlich, dass der Großherzog bereits 10 Jahre später Albin Müller, den Nachfolger Olbrichs innerhalb der Künstlerkolonie, mit der Neugestaltung dieses Raumes beauftragte. Ulmer, Renate (1997), S. 131.

²⁰⁶ Das Bildprogramm des Musiksalons der Villa Stuck ist ausschließlich dem Thema Musik und Tanz gewidmet. In einem System von Rahmen finden sich Bildfelder nach früheren Gemälden Stucks, wie sie auch Pellar vielfach inspiriert haben: *Die Wippe* (um 1898; Voss 185/118), *Tanz* (1894; Voss 101/217) und das oft verwendete Motiv des Ringeltanzes (Voss 370/222: 371/113 und 372/108).

Villa für den vermögenden Essener Kaufmann Baron Eugen von Waldthausen zu entwerfen. Die Familie des Bauherrn gehörte neben der Familie Krupp zu den wichtigsten und vermögendsten Familien in Essen.

Waldthausens herrschaftliche Villa entstand in den Jahren 1911/12 am Moltkeplatz 29 (Abb. 50, 51). Der samt seiner Ausstattung im Zweiten Weltkrieg zerstörte Bau knüpfte mit seinem neoklassizistischen Formenrepertoire an zeitgenössische Tendenzen an, die die Vorbilder des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wiederbelebten. Ein freier Rückgriff auf Formen des Barock und Rokoko sowie des Frühklassizismus und des Biedermeier schien dem Repräsentationsbedürfnis des großbürgerlichen Bauherrn zu entsprechen.²⁰⁷ Pellars Wandbilder im Stil der galanten Zeit reihen sich also mühelos in diese Form der Moderne mit Rückbezügen auf traditionelle Stile in das Architektur- und Ausstattungsprogramm des herrschaftlichen Hauses ein. Dieser erste große Auftrag wurde dem Künstler ohne inhaltliche Einschränkungen erteilt; ihm war nur die Fläche für die Wandbilder vorgegeben. Pellar betonte in Waldthausen einen „liebenswürdigen und verständisvollen Förderer“²⁰⁸ seiner Kunst gefunden zu haben. Offenbar war Waldthausen auch ein Freund des formalen Parks, denn die achsiale Ausrichtung von Grund- und Aufriss der Villa fand ihre Entsprechung in einem Garten nach französischem Vorbild.²⁰⁹ Den formalen Garten hatte Pellar schon vor längerer Zeit als bevorzugte Szenerie in sein Repertoire aufgenommen und so gelang es ihm scheinbar mühelos, den Park der Villa Waldthausen fantasievoll im Innenraum fortzusetzen.

Was unter dem Eindruck der Veröffentlichungen, die lediglich das Mittelstück des Raumes abbildeten, bisher verborgen geblieben war, ist die Tatsache, dass der Umfang der Waldmalereien für die Villa Waldthausen bedeutend umfangreicher war als bisher angenommen.²¹⁰ Neben dem in Abbildung überlieferten Mittelstück (WVZ Nr. 79) gab es zudem eine Reihe von sieben Seitenteilen, deren Themen leider nicht überliefert sind. Pellar berichtet: „Es waren 8 Bilder im ganzen, die ich hier fertigzustellen hatte: 1 großes Mittelstück (Grösse 260/320) und 7 Seitenteile (Gr. 120/160), die so berechnet waren, dass das Auge des Beschauers unbedingt nach dem Mittelstück gezwungen wurde [...] Die Seitenteile waren in großem

207 Pankoke, Barbara (1996), S. 57, und Werkverzeichnis Körner ebendort Nr. 18, S. 168.

208 Ostiniana 9 (1919), S. 2.

209 Pankoke, Barbara (1996), S. 58.

210 Pankoke, Barbara (1996), S. 59 f. Die dortige Beschreibung der Ausstattung des Musikzimmers geht von nur einem großen Mittelstück Hanns Pellars aus.

Ton grau gehalten. Der ganze Raum war mit Makassarholz verkleidet. Die Decke schwarz mit Goldornamenten. Es war die erste große Aufgabe, vor die ich gestellt war.“²¹¹

Edmund Körner war die eigentliche Raumausstattung zu verdanken, der sich Pellars Malerei so mühelos einpasste. Körners Wahl der Materialien und Formen für die Raumausstattung der Essener Villen bildete eine Synthese verschiedener Einflüsse und Stile und erzeugte im Zusammenspiel mit Pellars Malereien, die wie Panele die Zwischenräume der architektonischen Wandgliederungen füllten, eine eindrucksvolle und elegante Atmosphäre. Sie erhalten dadurch den Rang eines Panneaus, wie es sich im Rokoko oft finden lässt und wie es auch Catharina Behrents für die rokokohaften Innenraumgestaltungen der zwanziger Jahre beschreibt.²¹² Es galt ein dekoratives Ensemble mit einem zentralen Wandbild als Kulminationspunkt für dieses imposante Musikzimmer zu schaffen. Körner verlieh dem Musikzimmer in der Villa Waldthausen einen mystischen und dunklen Charakter. Die schwarz lackierte Decke war mit goldfarbenen Medaillons bemalt, von denen Leuchter in Form von blau-violetten Glasreifen herabhingen. Die Möbel waren in schwarzem Makassarholz gefertigt und die Sitzgelegenheiten purpurrot bezogen. „Und in diese wohl stimmungsvollen, aber doch ernsten schweren Farben galt es für den Künstler Lebensfreudigkeit und jene Harmonien hineinzubringen, die ein der Musik geweihter Raum wohl haben muß [...] Seine Malerei umgibt in einzelnen Gemälden, die doch ein Ganzes bilden, den ganzen Raum.“²¹³ Diese Raumausstattung wurde allenthalben als wichtiger Beitrag zur Kunst der Zeit beachtet und das obige Zitat entstammte der Feder des renommierten Kritikers Max Streese. Ausführlich äußerte dieser in der Darmstädter Tagespresse in mitunter schwülstigen Formulierungen die Begeisterung für Pellars Arbeiten in Essen. Hier werden zum Teil wichtige Teilaspekte geliefert, die bisher unbekannt waren und erstmals berücksichtigt werden.²¹⁴

Im Mittelpunkt des Bildes steht eine leicht unteransichtige, von fünf lebensgroßen Figuren gebildete festliche Gruppe. Die Figuren und ihr kokettes Agieren – sie fassen sich an den Händen oder haken sich unter und bewegen

211 Ostiniana 9 (1919), S. 2. Die Maßangaben sind in Pellars Aufzeichnungen nicht wie üblich Höhe vor Breite gegeben; es handelt sich bei dem Mittelstück jedoch nachweislich um ein Hochformat (320 x 260 cm).

212 Behrents, Catharina (1998), S. 64.

213 Streese, Max (1911b), S. 5.

214 Streese, Max (1911b), S. 5.

sich im Kreis – beleben und bestimmen das Wandbild. Deutlich als Dreiergruppe herausgestellt sind die in Rückenansicht gegebenen Figuren zweier ausgelassen lachender Damen in Reifrockkleidern und hoher Haartracht, die einen Faun in ihre Mitte genommen haben. Ein üppiger Blumenkranz hält die Dreiergruppe zusätzlich zusammen: „Eine Rosengirlande, mit vielen, saftig-blauen Kornblumen darin, umschlingt malerisch die Tanzenden und pflanzt den schönen Rhythmus ihrer Bewegungen fort auf die Umgebung und auf den Beschauer. Lebensfreude, Lebenslust!“²¹⁵ Die sehr viel später erfolgte Umsetzung dieser repräsentativen Rückengruppe in Porzellan machte diese Komposition schließlich auch in Vorderansicht für den Betrachter zugänglich. Zu ihren beiden Seiten befinden sich jeweils ein Herr in Lockenperücke und ein weiterer, glatzköpfiger Mann, der mit seinem glänzenden Kopf die Puderperücken der Gesellschaft zu kontrastieren scheint.

Die Reigengruppe nimmt die untere Bildhälfte ein, während die leere Bildmitte einen fast manieristischen Effekt hinterlässt. Sie zeigt den typischen Pellarschen Himmel über einem tief angesetzten Horizont, der ihm mehr als ein Drittel der gesamten Bildfläche gewährt. Die wesentlich kontrastreicher ausgeführten Figuren haben sich klar von der blassen Folie des Himmels ab und beherrschen die fiktive Raumbühne. Die linke der beiden Damen wendet sich, ihren Kopf leicht über die Schulter drehend, lachend dem Betrachter zu und einer der Herren zu ihrer Rechten winkt aus dem Bilde heraus. Die Rahmung der „Bühne“ wird von zwei mächtigen auf Sockeln stehenden antiken Vasen mit umlaufenden Reliefs gestellt, die von hochaufragenden Baumkronen hinterfangen werden. Die symmetrische Komposition unterstreicht den Eindruck der Theaterkulisse.

Das soeben beschriebene Mittelstück, welches nur in Schwarz-Weiß-Abbildungen überliefert ist, galt als das farbig lebhafteste des gesamten Raumes. Pellar selbst notiert: „Es gab die leuchtende Farbe. Grün und Gelb!“²¹⁶ Insbesondere die Fähigkeit der Gestaltung des Raumes durch den Einsatz von Farbe scheint die beiden Künstler Pellar und Körner verbunden zu haben. Max Streese schreibt: „[...] und vor allem aber in den Sinfonien des feinen Kolorits, in dem die Stärke und Größe des Künstlers liegt, das die ganze freiheitsdürstende Lebensfreude widerstrahlt, mit dem warmen, leicht-sinnlichen Unterton, der Pellars Kunst das Charakteristikum gibt.“²¹⁷ Doch auch Edmund Körners Farbgestaltung hat zur Gesamtwirkung des Raumes beigetragen. Hierzu resümiert Klapheck 1914

215 Streese, Max (1911b), S. 5.

216 Ostiniana 9 (1919), S. 2.

217 Streese, Max (1911b), S. 5

in Bezug auf die Arbeiten des Architekten: „Ich halte überhaupt die Fähigkeit, farbig zu komponieren, für die stärkste künstlerische Seite Edmund Körners [...]. Edmund Körner schwelgt in seinem Haus Waldthausen geradezu in Farbe [...]“²¹⁸

Das Wandgemälde befindet sich an der Stirnseite des langgestreckten Raumes und ist direkt oberhalb des Flügels angebracht. „Das ist das große, den Mittelpunkt bildende Gemälde an der Stirnwand, für dessen Figurengröße ein Ausblick durch die gegenüberliegende Tür, die zu einem Verbindungsgang mit der Halle führt, mitbestimmend war.“ So Max Streese in besagtem Aufsatz. Es scheint ohne erkennbaren rahmenden Abschluss bis an die Decke des Musikzimmers zu reichen. Seitlich ist das Wandbild von zwei gleichmäßigen Paneelen gerahmt. Die Gäste des Musikzimmers sehen sich also einer gemalten Bühne gegenüber, andererseits scheint das Bild als realer französischer Garten in Form eines Gartentheaters am Kopf des Zimmers nachzuwirken.

Vorausgegangen war dieser großen Komposition ein Werk, welches im Januar 1910 in der Einzelausstellung bei Heinrich Thannhauser zu sehen gewesen war. Unter dem Titel *Nächtliche Mysterien, Reigen*²¹⁹ hatte Pellar bereits eine im Kreis vereinte Festgesellschaft dem Publikum vorgestellt. Die Gruppe des Wandbildes in Essen ist um eine weibliche Figur reduziert worden, sodass kein eigentlicher Kreis der Figuren zustande kommt, sondern nur angedeutet wird. Insbesondere die drei Darsteller im Vordergrund scheinen ohne bedeutende Veränderungen in das Wandbild übernommen worden zu sein. Die Münchner Komposition ist aufgrund ihrer nächtlichen Szenerie deutlich dunkler. Da sie jedoch ebenfalls nur in einer schwarz-weißen Abbildung aus dem Begleitkatalog zur Ausstellung erhalten ist, kann die Farbigkeit nicht abschließend geklärt werden. Die Rahmung dieser Tanzszene erfolgt durch Skulpturen auf Sockeln und Pappeln. Ebenso ist der Himmel wieder zu erkennen, der jedoch aufgrund des geschlossenen Kreises und der durchziehenden Wolken weniger eine leere Mitte evoziert.

Die insgesamt acht dekorativen Wandbilder waren auf Leinwand gemalt und sind nachweislich in Pellars Darmstädter Atelier²²⁰ entstanden. Ein weiteres ebenfalls von Max Streese erwähntes Gemälde der Villa Waldthausen soll an dieser

218 Zitiert nach Pankoke, Barbara (1996), S. 59.

219 Gebhard, Wilhelm, (1910/1911), S. 200.

220 „Die neuesten Arbeiten Pellars sind Gemälde für ein Musikzimmer im Schlosse des bekannten Magnaten Baron v. Waldhausen in Essen, die wir in dem Atelier zu sehen Gelegenheit hatten. [...]“, Streese, Max (1911b), S. 5.

Stelle zur Sprache kommen. Es handelt sich dem Format nach um eine Supraporte, welche in der *Deutschen Kunst und Dekoration* abgebildet wurde und die Bildunterschrift „Gemälde im Musikzimmer Waldthausen“ trägt (WVZ Nr. 80). Zudem ist es Gegenstand im Bericht zum Atelierbesuch: „Ein zweites, ein kleines Wandfeld füllendes Gemälde setzt den Reigentanz fort. Hier ist's nur ein Paar, ein Pan, der ein übermütiges, leben- und freudesprühendes Mädchen im Kreise schwingt. Ein fliegender Fasan spreizt sein farbenfrohes Gefieder und ein phantastischer Papagei füllt die gegenüberliegende Ecke harmonisch aus.“²²¹ Erst kürzlich ist eine vorbereitende Studie über den Kunsthandel zu Tage gefördert worden, deren Format der von Max Streese angedeuteten Größe (37 x 73 cm; WVZ Nr. 81) nahe kommt und zudem zeigt, dass der Künstler bei der Darstellung der Vögel und anderer Details verschiedene Variationen ins Auge gefasst hatte. Zur Ausführung gelangt schließlich eine den Betrachter anlachende Frau, deren Perlenkette im Haar während des Tanzes etwas zur Seite gefallen ist. Die statisch-steife Wirkung des tanzenden Paares kann auch der hüpfende Paradiesvogel rechts im Bild nicht ausgleichen; dieser ist als einer von Pellars humoristischen Einschüben zu werten. Pellar scheint diesem Wandbild bei seinen Beschreibungen aus dem Jahre 1919 keine Bedeutung beizumessen. Dabei findet es sich im folgenden als Motiv noch häufiger im Werk des Künstlers. Genau diese beiden Figuren sind es, die mehr als 10 Jahre später durch Albert Caasmann für die Firma Rosenthal in Selb in Porzellan ausgeführt werden sollten. Alle Details des Waldthausen-Bildes – wie die leicht zur Seite gefallene Perlenkette im Haar der Dame und die Physiognomie des Fauns sowie der Blumenschmuck beider Figuren – scheinen in dieser prachtvollen Gruppe übernommen, die noch in den zwanziger Jahren das Publikum zu begeistern vermochte.

Die Vorstellungen von großbürgerlicher Eleganz und Repräsentationswillen haben Hanns Pellar und Edmund Körner in diesem Gemeinschaftswerk der Inneneinrichtungen voll und ganz erfüllt. Den Bewohnern dieser herrschaftlichen Häuser, die immer auch eine ausgesuchte Öffentlichkeit zuließen und Wert auf repräsentative Räumlichkeiten legten, hat man in Bezug auf Eleganz und Qualität bei der Wahl der Materialien besonders Rechnung getragen. Sowohl die Motive als auch die künstlerische Ausarbeitung erfuhren viel Aufmerksamkeit. Ein der Musik geweihter Raum strahlte hier moderne Eleganz gepaart mit einem gepflegten Traditionsbewusstsein aus. Pellars Aufgabe war es, eine heitere Empfindung durch seine Wandbilder zu erzeugen, die den dunklen Farben ihre Schwere nahmen. Für

221 Streese, Max (1911b), S. 5.

Pellar spielten die Ausstattungen der Zimmer eine besondere Rolle, da er hier seine Kunst in einer monumentalen Komposition zum Einsatz bringen konnte. Der Rückgriff auf die höfisch-festliche Atmosphäre des 18. Jahrhunderts erzeugt nun die gewünschte Unbeschwertheit, Heiterkeit und Harmlosigkeit, die die Zeitgenossen mit der Zeit des Rokoko verbanden. Es scheint, als ob diese Versatzstücke historischer Stilzitate der Türöffner zu einer eher konservativen Kundschaft waren, die sozusagen durch den Hintereingang die Moderne ins Haus ließen. Behrents hält diese durchaus auch unkritische Haltung der Kundschaft gegenüber historischen Stilen für eine notwendige Voraussetzung hinsichtlich einer Öffnung für die modernen Tendenzen der Gegenwartskunst.²²²

3.6.2.2 Villa Carl Herzberg

Die Aussicht auf dekorative Malereien in einem großen Raumzusammenhang hat die Schaffenskraft des Künstlers enorm angespornt. Unmittelbar im Anschluss an den Auftrag für die Villa Waldthausen erteilte auch der jüdische Kaufmann Carl Herzberg, Mitinhaber der Essener Getreidegroßhandlung Carl & Gustav Herzberg, Edmund Körner den Auftrag für den Bau einer Villa (Abb. 52, 53). Der Neubau sollte im Villenviertel Haumannshof, am Haumannplatz 4 errichtet werden.²²³ Pellar wurde erneut mit der Ausstattung des Musikzimmers betraut, doch bei Herzbergs waren die Arbeiten weniger umfangreich (WVZ Nr. 82): „Nur ein Bild diesmal (240/280) im großen Ton grau gehalten als Ausdrucksfarbe ein rötliches Gelb, Ultramarinblau und Braun. Dieser Raum war in der Hauptsache weiß gehalten, die Möbel dunkel mit dunkelblauem Seidenbezug. Auch hier freudigste Arbeit, denn auch hier verständnisvolles Entgegenkommen für die Arbeit von Seiten des Arbeitgebers.“²²⁴

Die Darstellung in der Villa Herzberg zeigt einen Faun und eine Frauengestalt beim Tanz. Der Faun greift mit seiner linken Hand die ebenfalls linke Hand der Dame, während sie mit ihrer freien Hand in eine Blumengirlande vor ihrem Dekolleté greift. In dieser Position neigen sie ihre Köpfe zueinander, während die Reigenfiguren bei Waldthausen ihre Oberkörper jeweils nach hinten neigen und mit ihren weit ausgestreckten Armen eine stärkere Körperspannung vermitteln.

222 Behrents, Catharina (1998), S. 70.

223 Pankoke, Barbara (1996), S. 60 und Werkverzeichnis Körner ebendort Nr. 19. S. 169.

224 Ostiniana 9 (1919), S. 3.

Das tanzende Paar wird von einem Pflanzenbogen hinterfangen, der das Bild nach oben begrenzt. In diesem Bogen sitzen links und rechts zwei Paradiesvögel mit kleinen Körpern und langen dekorativen Schwänzen. Des Weiteren stehen links und rechts im Vordergrund der bühnenartigen Szene jeweils zwei kunstvoll beschnittene Hecken, deren scheibenförmig gestutztes Dekor im oberen Drittel zusammen mit den Gesichtern des Paares eine horizontale Gliederung zu geben scheint. Links unten sitzt ein Vogel zu Füßen der Dame, während rechts hinter dem Faun ein weiteres Faunkind hervorschaut, welches eine Syrinx bläst.

Im Falle des Wandbildes in der Villa Herzberg ist ein deutlicher Verweis auf die Musik in Form des tanzenden Paares, aber auch des musizierenden Faunkindes hergestellt. Die Darstellung des Tanzes lässt an einen Entwurf des Lehrers Heinrich Lefler in Wien denken, der für ein Theaterplakat (Abb. 54) ebenfalls eine Dame und einen Faun im Reigen darstellt.²²⁵ Leflers Darstellung zeigt eine Dame mit weit ausschwingenden blau-orangefarbenen schulterfreien Kleid, die ihren federgeschmückten Kopf lachend einem Faun entgegenneigt, während sie ihre Hände in die Hüften stützt. Die besondere Farbigkeit des Paares wird durch den goldenen Hintergrund hervorgehoben. Ist Pellars Paar auch weniger beschwingt und vor eine parkartige Szene gestellt, ist die Nähe der beiden Werke doch unverkennbar. Wie auch Hanns Pellar galt Lefler als ein gemäßigter Künstler, der die neuen Tendenzen der Moderne in sich aufnahm und sie auf seine Art künstlerisch weiterverarbeitete. Lefler arbeitet Zeit seines Lebens sehr eng mit der Bühne zusammen und zählt zu den Avantgardisten in der Geschichte des Bühnenbildes.²²⁶ Lefler bearbeitete also all jene Gebiete, die auch Pellar entweder von Kindesbeinen an vertraut waren oder denen er aufgrund seiner zeichnerischen Ausbildung in Wien bei Hörwarter und auch ein Semester bei Lefler selber sehr zugeneigt war.

Wie so oft bedient sich Pellar auch hier Stuckscher Figuren, um sie jedoch den eigenen Bildideen anzupassen und umzudeuten. Der Syrinx blasende Faun, der bei Stuck als Personifikation der Dissonanz auftritt, wird bei Pellar zu einer Figur, deren Musik die Tanzenden zu inspirieren und beflügeln scheint. In der Zeit um 1910 beschäftigt Franz von Stuck sich sowohl mit dem Reigen als auch mit dem Syrinx blasenden Faun recht ausführlich, wie eine Vielzahl von Werken

²²⁵ Die Räume im Untergeschoss des Theater an der Wien, „Die Hölle“, wurden von Heinrich Lefler und Joseph Urban ausgestattet und mit den Stars Mela Mars und ihrem Ehemann Béla Laszky gelang es die „Hölle“ zu den langlebigen Kabarettgründungen der Vorkriegszeit zu machen. Buhrs, Michael (Hrsg.) (2008), S. 37.

²²⁶ Pott, Gertrud (1975), S. 87.

belegt. Pellars kleiner Faun, der rechts im Bilde die Syrinx bläst, scheint mit seiner Musik die Tanzenden eher im positiven Sinne zu betören. Die gleichen Kinder auf den Stuckschen Bildern bewirken das Gegenteil, und das Faunskind auf dem berühmten Gemälde von 1910 bringt seinen Vater zur Verzweiflung. Dieser hält sich mit schmerzverzerrtem Gesicht die Ohren zu, während der Kleine unbekümmert weiterbläst (Abb. 46). Pellars kleiner Faun, der die Syrinx bläst, scheint geradezu einem Stuckschen Bild entstiegen.²²⁷ Es zeigt sich jedoch, dass Pellar den Zeitgeist in einer ihm adäquat erscheinenden Weise rezipiert hat. Es handelt sich um die spielerisch-sinnliche Variante des Motivs, die auch humorvolle Züge durchblitzen lässt. Dies unterscheidet ihn ganz wesentlich von seinem Lehrer Stuck.

3.7 Porträts

Pellars Entwicklung zum gefeierten Porträtmaler von Damen und Herren der Darmstädter Gesellschaft nahm im Jahr 1913 ihren Anfang. Seine Werke bezeugen sofort die Gaben eines handwerklich hervorragend ausgebildeten Künstlers, und so konnte die umfassende Porträtkunst, wie sie 1914 zur Ausstellung gelangt, schon den „fertigen“ Bildniskünstler Hanns Pellar zeigen. Das Porträt als Gattung war zu der Zeit, als Pellar sich dieser Aufgabe in so starkem Maße annahm, am Vorabend des Ersten Weltkrieges, eigentlich im Begriff, verdrängt zu werden. Doch es wurde nicht an den Rand der Marginalität, sondern der Exklusivität verdrängt. Mit großer Souveränität wandte sich Pellar seinen neuen Aufgaben zu. Zunächst scheinbar unbeschwert und mühelos fertigte er eine Vielzahl von Porträts. Als Porträtist untersagte sich Pellar jede Form der früheren Einbildungskraft, die sich der Wirklichkeit beschönigend nähert oder ihr gar Erfundenes hinzufügt. Das führte unweigerlich dazu, dass Pellar mit der Zeit das Verlangen verspürte, sich den so zahlreichen Bildnisaufträgen, die an ihn herangetragen wurden, zu entziehen. Ohne Erfolg, wie es scheint, denn diese Tätigkeit beschäftigte ihn bis in die Zwanziger Jahre hinein immer wieder und sicherte ihm in den wirtschaftlich schwierigen Zeiten sein Auskommen.

Als Pellar 1913 die Porträtkunst in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte, malte er vornehmlich die Großherzogliche Familie und ihr gesellschaftliches Umfeld. Daneben erteilten heute meist völlig unbekannte Geheim- und

²²⁷ Faundarstellungen bei Stuck: *Syrinxblasender Faun mit zwei Faunskindern* (Voss 366/29); *Musikstunde* (Voss 367/28); *Dissonanz* (Voss 368/25); dto. (Voss 369/27).

Kommerzienräte sowie Bankdirektoren und deren Gattinnen dem Künstler Dutzende von Aufträgen. Die Porträtierten lassen sich heute – wenn überhaupt – nur mit Mühe identifizieren; insbesondere dann, wenn sie, aus dem Verbund der auftraggebenden Familien gerissen, im Kunsthandel auftauchen. Eine wichtige Stütze bei der Zuordnung der Dargestellten ist Pellars Rückblick auf seine Zeit in Darmstadt. Seine Aufzeichnungen dokumentieren zu großen Teilen die Porträtaufträge von Angehörigen des Adels und des Großbürgertums, die er in der Zeit von 1913 bis 1919 erhielt. Die wenigsten Werke dieser Auflistung sind in Abbildung nachweislich. Die Zeit der späten Bildnisse um 1920 ist durch Pellars Monografie aus dem Jahre 1924 besser dokumentiert, zumal eine Vielzahl von vornehmlich weiblichen Porträts namentlich und in Abbildung vorgestellt werden.

Dieses Kapitel konzentriert sich auf die erste große öffentliche Ausstellung der Pellarschen Porträtkunst auf der Darmstädter Mathildenhöhe im Jahr 1914. An ausgewählten Beispielen sollen hier die Werke für die Großherzogliche Familie vorgestellt werden sowie Damen- und Kinderporträts aus dem Kreise der Darmstädter Gesellschaft. Zu den Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die Pellar porträtierte, zählten 1929 Wilhelm von Opel, einer der Söhne des Firmengründers Adam Opel, sowie 1934 Emil Fey (1886–1938) und 1936 der Mediziner Anton Freiherr von Eiselsberg (1860–1939), um die wichtigsten zu nennen. Alle diese und weitere Herrenbildnisse sind gediegen, zweifellos ähnlich und repräsentativ im traditionellen Sinne, bieten aber künstlerisch kaum neue Aspekte. Mit Rahmen und Inschrift im bekannten Pellar-Schriftzug setzte er eine durch seinen Lehrer Franz von Stuck begründete Form der altmeisterlichen Anhebung der Porträts fort. Beide Künstler konzentrieren sich bei Bildnisaufträgen weniger auf die psychologische Charakterisierung des Modells, sondern der Hauptakzent liegt auf der dekorativen Wirkung der Bildnisse.²²⁸

Geschätzt wurden Pellars Arbeiten insbesondere wegen ihrer zarten Farbgebung und eleganten Wirkung. Diese wurde vor allem durch die Pastellmalerei erzielt, die der Künstler oft bei seinen Bildnissen anwandte. In seinen späten Frauenporträts, zumeist Kniestücke vor leerem Grund, betonte er vor allem die Augenpartie. Zudem galt seine ganze Aufmerksamkeit immer wieder den Accessoires: Hüte, Juwelen, Federn, Fächer. Technisch sind seine Bildnisse bis ins Detail durchgearbeitet, oft verlieren sie sich in ihren opulenten Zugaben, hinter denen die Charakterisierung der Person zurücktritt. Vor allem die späteren

228 Voss, Heinrich (1973), S. 31.

Bildnisse sind sich in der Gesamtwirkung sehr ähnlich. Es waren Repräsentationsgemälde, auf denen die Damen der Gesellschaft in eleganter Pose abgebildet wurden.

Der Überblick über das Porträtschaffen Pellars lässt einerseits die Kontinuität erkennen, mit der er diese Aufgabe immer wieder gelöst hat; andererseits aber auch eine allmähliche Veränderung und Wandlung von repräsentativen weiblichen Gesellschaftsporträts zu duftigen Frauendarstellungen. Im Gegensatz zu seinen frühen Gesellschaftsporträts, deren Hauptaugenmerk immer noch auf die Wiedergabe der Garderobe der Dargestellten gerichtet war, konzentrierte sich Pellar in der späteren Bildniskunst mehr auf den zarten weiblichen Gesichtsausdruck. Die Männergestalten sind in der Regel von einer ruhigen, feierlichen Haltung, den Frauen gibt der Künstler gern Bewegung, die sich in dem leichten Wenden, Heben oder Senken des Kopfes ausdrückt. Diese graziösen Bewegungen werden in malerischer Hinsicht dadurch hervorgehoben, dass die Figuren aus dem leeren Hintergrund plastisch herausgearbeitet werden.

Wie wir aus der in Abbildung überlieferten Studie eines alten Mannes von 1903 wissen, hatte sich der Künstler bereits früh im Porträtfach geübt. Doch zwischen diesem eindrucksvollen Studienkopf und den ersten Darmstädter Porträts, die er von seinem Freund Otto von Stockhausen und dem Künstlerkollegen Edmund Körner (WVZ Nr. 107 und 108) fertigte, vergingen zehn Jahre, in denen Pellar nicht nur seine Ausbildung in Wien und München absolvierte, sondern auch bereits einige Jahre als freier Künstler tätig war. Der Künstler zeigte sich erneut als routinierten Zeichner, der mit sicherem Strich eindrucksvolle Charakterstudien aufs Papier bannte, die das Publikum beeindruckten. Pellar bezeichnete die beiden Gefälligkeitsarbeiten als „die ersten eigentlichen Portraits,“ die er ausführte. „Sie fanden solchen Beifall, dass ihnen sofort die ersten Aufträge folgten.“²²⁹

3.7.1 Bildnisse auf der Künstlerkoloniausstellung Darmstadt 1914

Auf der im Mai 1914 auf der Mathildenhöhe eröffneten Ausstellung der Künstlerkolonie war Hanns Pellar mit seiner erst kürzlich aufgenommen Tätigkeit als

²²⁹ Ostiniana 9 (1919), S. 4 f. Nach bisheriger Kenntnis hat sich nur das Portrait Stockhausens erhalten.

Porträtmaler bereits mit mehr als 20 Bildnissen (Zeichnungen, Ölgemälden und Pastellen) vertreten. Die Porträtaufträge, so konstatierte Pellar schon für das Jahr 1913, „beherrschten mich nunmehr ganz.“²³⁰

Im sogenannten „Raum der freien Kunst“ wurde der Großteil der Pellarschen Arbeiten gezeigt. Es fallen nur drei Arbeiten in Form von Ideal- oder Rollenporträts aus der klassischen Gattung der Bildnismalerei heraus: *Tortola Valencia*; *In der Loge* und *Yvette*. Zudem zeigte Pellar eine Zeichnung mit dem Titel *Yvette* (Modell seiner Gattin). Die zwei lebensgroßen Dreiviertelporträts des Großherzogs und seiner Frau waren in dem von Körner gestalteten Ehrensaal zu sehen (Abb. 14).

3.7.1.1 Die Porträts der großherzoglichen Familie

Bekanntlich hat Pellar bis 1913 als Maler gewirkt, dessen Werke sich mühelos veräußern ließen.²³¹ Er hatte mit seinem Wechsel nach Darmstadt 1911 mit großem Erfolg die zwei Raumausstattungen in Essen bewerkstelligt und wurde nun durch eine überraschende Wende zu einem gefragten Bildnismaler. Trotz der Unterstützung in Form von zahlreichen Aufträgen seit 1913 durch den Großherzog vermisste der Künstler in der Residenzstadt die Beachtung durch den Mäzen. Pellar war offenbar sehr versucht, Darmstadt bereits 1913 wieder zu verlassen, um in seine Wahlheimat München zurückzukehren. Doch der Großherzog vermittelte dem Künstler eine Reihe von vielversprechenden Aufgaben, die Pellar zum Bleiben bewegten, und nahm seither regen Anteil an seinem Schaffen. „Da hielt mich der Großherzog“, so Pellar. „Im Frühjahr 1914 sollte eine große Ausstellung seiner Künstlerkolonie stattfinden. Ich solle kollektiv in einem der schönsten Räume vertreten sein und in dem von Prof. Koerner gebauten Repräsentationssaal der Ausstellung die lebensgroßen Bilder von Großherzog und Großherzogin zur Ausführung bekommen.“²³² Im November 1914 erfolgte dann seine Ernennung zum Professor.

Für allerlei Anlässe und festliche Gelegenheiten waren Pellars Arbeiten in der Zeit zwischen 1913 und 1917 stark gefragt. Er fertigte sorgsam ausgeführte Zeichnungen von den Köpfen der Söhne des Großherzogs vor leerem Hintergrund, aber

230 Ostiniana 9 (1919), S. 5.

231 Ostini, Fritz von (1913), S. 118.

232 Ostiniana 9 (1919), S. 6.

auch Porträts mit Studiencharakter wie den Kopf des Großherzogs im Profil. Zudem schuf er Bildnisse in Miniatur ebenso wie lebensgroße Leinwanddarstellungen.

Erbgroßherzog Georg Donatus von Hessen und Ludwig Prinz von Hessen

Zwei persönliche Bildnisse, die sich ganz auf die kindlichen Gesichter der beiden Söhne des Großherzogs konzentrieren, zeigen eine Form von Privatheit, die sich ab diesem Zeitpunkt zur engeren Familie des Großherzogs entwickeln sollte (WVZ Nr. 125, 126). „Das Portrait war es das von neuem den Großherzog in mein Atelier zog. Ich erhielt zunächst den Auftrag, die beiden Großherzogl. Söhne, den damals 8 jährigen Erbgroßherzog Georg und den um 1 Jahr jüngeren Prinzen Ludwig zu malen.“²³³

Zwei weitere sehr persönliche Arbeiten des Künstlers, die er den Söhnen des Großherzogs 1916 widmete und die sich beide in der Hessischen Hausstiftung bewahrt haben, deuten zudem darauf hin, dass er engeren Kontakt besonders auch zu den Kindern unterhielt. Eines der beiden Gemälde ist mit einer Entschuldigung bezüglich einer Verspätung annotiert und könnte darauf hindeuten, dass er die Söhne im Zeichnen unterrichtet hat.²³⁴

Großherzog Ernst Ludwig und Großherzogin Eleonore zu Solms-Hohensolms-Lich

„Ich darf wohl sagen, unter seiner persönlichen Assistenz entstanden seiner und seiner Gattin Bilder,“²³⁵ so der Künstler. Dieses bedauerlicherweise nicht erhaltene imposante Gemäldepaar des Großherzogs und seiner zweiten Gattin waren an sehr prominenter Stelle, im sogenannten „Ehrensaal“, ausgestellt (WVZ Nr. 109, 110).²³⁶

Zeitgenössische Schwarz-Weiß-Abbildungen zeigen die Gestalt des Großherzogs, dessen Dreiviertelfigur vom unteren bis fast hinauf an den oberen Bildrand aufragt und in Herrscherpose gezeigt wird. Den Hintergrund bildet eine

²³³ Ostiniana 9 (1919), S. 5 f.

²³⁴ Diesen Hinweis verdanke ich einem Gespräch mit Dr. Lothar Schmitt, Zürich.

²³⁵ Ostiniana 9 (1919), S. 6.

²³⁶ Sie sind nicht die einzigen Gemälde, welche entweder anderweitig verkauft wurden oder verschollen sind. Pellar benennt zum Beispiel einen weiteren Auftrag aus dem Jahr 1918, doch diese beiden Porträts des Großherzogs und seiner Gattin, die ursprünglich für das Ministerium und das Provinzialgebäude in Mainz bestimmt waren, „konnten naturgemäß nach Ausbruch der Revolution ihrem Zweck nicht mehr zugeführt werden und sind heute im Besitz des Herrn Geh.-Rat Feine in Mainz“. Ostiniana 9 (1919), S. 13 f. Die Sammlung Feine ist bisher nicht weiter nachweisbar; die Portraits gelten heute als verschollen.

leere Folie, die die Aufmerksamkeit auf die volle Ausstattung in Uniform lenkt. Auch das als Pendant konzipierte Bildnis seiner Gattin ist von eindrucksvoller Wirkung. Die Großherzogin Eleonore von Hessen und bei Rhein, geb. Prinzessin von Solms-Hohensolms-Lich war die zweite Frau des Großherzogs nach dessen Scheidung von seiner ersten Frau Victoria Melita von Sachsen-Coburg und Gotha. Den Hochzeitsturm schenkten die Bürger dem Paar zur Vermählung (2. Februar 1905). Der Künstler zeigt die Großherzogin in einem pelzbesetzten Mantel mit einem Diadem in ihrem Haar. Es handelt sich bei diesem Schmuck um „Firmamentstein“, ein Weihnachtsgeschenk ihres Gatten aus dem Jahr 1905.²³⁷ Ihre Hände sind leicht gefaltet; das Gesicht ist dem Betrachter zugewandt.

Pellar hat zudem Profilbildnisse²³⁸ des Großherzogs auf der Ausstellung gezeigt. Eines von ihnen ist ein fein gezeichnetes Gesicht. Wenige Glanzlichter liegen auf dem dunklen glatten Haar, das über der hohen Stirn zurückgekämmt ist. Der Künstler gestaltet den offenen Hemdkragen in einer leichten Flüchtigkeit, die geschickt das eigentliche Porträt betont. Die zwei Studien zum Profil des Großherzogs weisen zudem eine große Ähnlichkeit zu einer Medaille auf, die Heinrich Jobst gefertigt hat.²³⁹ Es ist nicht bekannt, ob Pellars Porträts hierfür als Vorlage dienten.

Miniaturen der Großherzoglichen Familie

In Hanns Pellar fanden der Darmstädter Hof und der Adel noch einmal einen Künstler, dem es in seinen Porträts gelang, Schönheit, Grazie und Eleganz mit technischer Qualität zu verbinden. Es verwundert nicht, dass der Künstler, versehen mit Rang und Titel eines Hofmalers²⁴⁰, zudem auch mit der Anfertigung von Miniaturen beauftragt wurde. Pellar berichtet: „Ständig blieb die Verbindung und die Anteilnahme des Großherzogs an meiner Arbeit. Er war es, der mir den Weg zur Miniatur wies. Die Bilder zu dem Märchenbuch *Der kleine König* mögen ihm Anlass dazu gegeben haben.“²⁴¹ Die Miniaturmalerei spielte jedoch eine untergeordnete Rolle im Rahmen seines Gesamtwerks. Auch wenn sich Pellar diesem Metier nur in einem begrenzten Umfang widmete, weisen ihn die wenigen Bildnisse als einen vorzüglichen Aquarellmaler aus. Pellar übertrug Elemente

237 Eine Abbildung des Schmuckstückes befindet sich im Hessischen Staatsarchiv in Darmstadt (R4 Nr. 29.391).

238 Großherzog Profil, Kat. 14 oder 15 (WVZ Nr.129).

239 Abb. auf S. 86 in: Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, Leipzig 1917.

240 Eine Visitenkarte aus der Nachkriegszeit verweist auf den Titel des „Grossherzoglich Hessischen Hofmalers“.

241 Ostiniana 9 (1919), S. 8.

der Pastellmalerei in die Miniatur, brachte Schattenwirkung in die Gesichtszüge, übernahm ebenso den aufgehellten Hintergrund, und in der Zeichnung der Garderobe befeißigte sich Pellar nicht mehr der Exaktheit seiner ganzfigurigen Damenporträts der Zeit um 1910.

1915 fertigte er eine Miniatur des Großherzogs als Halbfigur (Abb. 55). Er steht nach links gewandt in feldgrauer Generals-Uniform mit dem Eisernen Kreuz vor einem grünen Grund. Der linke Bildrand wird von einem blauen schalartigen Vorhang begrenzt. Die Gestaltung des Hintergrundes erinnert an die Stucksche Vorlage (Abb. 7), von der auch die leicht verklärte Haltung des Großherzogs zu stammen scheint, dessen Blick am Betrachter vorbei nach links oben gerichtet ist. Pellar äußert sich zur Miniaturmalerei in seinen Lebenserinnerungen 1919: „Allein die Technik war unendlich mühsam. Nicht breitflüssig durften die Farben auf das glatte Elfenbein aufgetragen werden, sondern pointelliert. Aber nicht mit der Farbe pointelliert, sondern mit dem ganz feinen Pinsel wusch ich die Farbe aus der Fläche. Durch dieses Herauswaschen bleiben ganz feine Ränder zurück, die dann dem Bildchen seinen ganz besonderen Reiz gaben. Ich vermied durch diese Technik das Süßliche und Spielerische, das immer einer Miniatur anhaftet, indem ich die Farben herb, beinahe streng setzte.“²⁴²

Die Großherzogin beauftragte den Künstler im selben Jahr mit der Anfertigung weiterer Miniaturen.²⁴³ So erhielt Pellar den Auftrag, zum Geburtstag des Großherzogs Miniaturen der Großherzogin und der beiden Söhne zu fertigen (Abb. 56).²⁴⁴ Auch hier handelt es sich um Bildchen in gedeckten Farben. Die hellen Gesichter werden durch den grünlichen Grund besonders hervorgehoben. Die weißen offenen Hemdkragen der Jungen, aber auch die legere weiße Bluse der Großherzogin entsprechen dem privaten Anlass, aus dem die Bilder entstanden sind. Eine schlichte Perlenkette und passende Ohrringe zieren die Großherzogin. Die drei Miniaturen sind in einem einzigen Rahmen gefasst (Abb. 56).

„Am 25. März 1917 beging der Großherzog sein 25-jähriges Regierungsjubiläum. Ich malte diesmal von ihm, für die Großherzogin bestimmt, eine

242 Ostiniana 9 (1919), S. 12.

243 Die „Großherzogin, die ebenfalls ein häufiger und stets überaus freundlicher Gast meines Ateliers war und deren feines Kunstverständnis ich oft zu bewundern Gelegenheit hatte“, so Pellar. Ostiniana 9 (1919), S. 8.

244 Diese Miniaturen sind abgebildet in der Publikation von Georg Biermann und Museumsdirektor Dr. Brinckmann zu den Miniaturen (die die „Bearbeitung besorgten im Allerhöchsten Auftrage“). Es sind die Katalognummern 428, 429 und 430. Siehe Biermann, Georg (1917).

Miniatur auf Elfenbein, der Hintergrund ist in plattiertem Gold²⁴⁵ Bei dieser Miniatur handelt es sich um ein Bildnis in Ganzfigur en face und zeigt den Großherzog in Uniform.²⁴⁶ Anlässlich des Regierungsjubiläums des Großherzogs erschienen zudem zwei Publikationen, in denen Pellars Arbeiten zum Teil veröffentlicht wurden: *Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein* und *Die Miniaturensammlung seiner königlichen Hoheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*.²⁴⁷

3.7.1.2 Die Bildnisse der Darmstädter Gesellschaft

Der Künstler weist des Öfteren darauf hin, dass der nicht abreißen wollende Betrieb in seinem Atelier aufgrund der zahlreichen Porträtaufträge zeitweise das Maß des Erträglichen überstieg. Viele der Künstlerkollegen arbeiteten mit Fotografien als Hilfsmittel für die Porträtmalerei, wie beispielsweise sein Lehrer Franz von Stuck. Pellar scheint die Darzustellenden allerdings in seinem Atelier empfangen zu haben, um sie zu porträtieren, ohne sie fotografisch abzulichten. Oder erlaubte ihm seine Vorstellung vom originär schöpferischen Künstler nicht, dass es öffentlich bekannt wurde, dass er mit dem Hilfsmittel Fotografie arbeitete? Geäußert hat sich Pellar dazu nicht, und seine Beschreibungen lassen eher vermuten, dass er wohl zeitlich zügig am lebenden Modell zu arbeiten pflegte.

Er zeigt sich in seinen Bildnissen stets als hervorragender Zeichner und wacher Beobachter, der auch kleinere Details und vielerlei Accessoires nicht vernachlässigt. Sein Anspruch an die Eleganz der Erscheinung der Dargestellten verband sich zumeist nicht mit einer Innerlichkeit des Ausdrucks, sondern der oberflächliche Schein des Dekorativen dominierte die Darstellung. Zumeist handelt es sich bei den Bildnissen aus der frühen Zeit um Ganz- oder Dreiviertelfiguren, die weiterhin

245 Zudem erwähnt Pellar: „[...] und fertigte, auf Bitten der Großherzogin hin, in Gemeinschaft mit ihr, den Entwurf für ein Zigaretten-Etui an, das von Juwelier Koch in Frankfurt a. M. in edelstem Metall ganz glänzend hergestellt wurde.“ *Ostiniana* 9 (1919), S.9 f.

246 Die Miniatur ist bezeichnet mit: „25 J.Reg.Anodom. 13.MART.1982 et 13 Mart 1917“. Das Objekt befindet sich heute im Besitz der Hessischen Hausstiftung (Inv.Nr. 8709).

247 Nr. 427: *Großherzog in feldgrauer Generals-Uniform mit dem Eisernen Kreuz I. Klasse*, Miniatur auf Elfenbein, Miniatur 1915; 428: *Eleonore*, Miniatur 1915; 429: *Prinz Ludwig*, Miniatur; 430: *Erbgroßherzog Georg*, Miniatur 1915; die letzten drei Miniaturen sind in einem Rahmen von Gold und Elfenbein vereint.

durch die Kleidung wie auch die sorgsam ausgewählte Kulisse eine bestimmte Atmosphäre erzielen. An dieser Stelle sollen die Arbeiten, die seine Karriere als Porträtist ab 1913 beförderten und die öffentlich ausgestellt waren, an Beispielen zur Sprache kommen.

Kinderbildnisse

Die beiden Kinderporträts von Gerty Klönne und Edith Kleinschmidt sind im Jahr 1913 entstanden und zählen damit zu den ersten Porträtaufträgen überhaupt.²⁴⁸ Sie sind zudem die ersten Kinderporträts, die der Künstler fertigte, und es mag zunächst nicht erstaunen, dass Pellars hier sein künstlerisches Leitmotiv der aufwendigen Kostüme in Parkszenerie anschlug.

Ein erst kürzlich auf dem Kunstmarkt als anonym angebotenes Pastell zeigt Gerty Klönne (geb. 1908); sie wird als erstes Kind einer begüterten Industriellenfamilie geboren. Die Mutter ist Änne Klönne, eine Tochter des bekannten Möbelfabrikanten Glückert in Darmstadt. Der Vater, Matthias Moritz Klönne (1878–1962), war Inhaber der Stahl- und Brückenbaufabrik Aug. Klönne in Duisburg. Pellars Porträt der Mutter, welches samt seiner Vorzeichnung ebenfalls 1914 auf der Mathildenhöhe ausgestellt war, ist leider verschollen.²⁴⁹

Gerty Klönne erscheint in Dreiviertelfigur vor einem kaum differenzierten, sommerlichen, von Wolken durchzogenen Himmel. Das untere Drittel des Hintergrunds bildet ein weitläufiger formaler Garten mit Spaziergängern in Rokoko-kleidern unter Pflanzenbögen. Der helle Hintergrund betont die Farbigkeit des Kleids und dessen weiße und goldene Rüschen. Auf diesen Stoffmengen ruht die rechte Hand des Mädchens; die linke hält einen geschlossenen Fächer. Zu ihrem sommerlichen kurzärmeligen Kleid passt das farblich abgestimmte Haarband mit Schleife, welches die blonden Locken zu bändigen scheint. Die Kleine schaut den Betrachter geradeheraus an. Die stille, doch durchaus selbstbewusste Haltung des Kindes wird durch ihren ernsten Gesichtsausdruck unterstrichen. Der Repräsentationsanspruch des jungen, erst fünfjährigen Mädchens wird unterstrichen durch die stilisierende Ordnung der Komposition, die Sorgfalt, mit der die Figur vor der Kulisse platziert wird, und die Accessoires, die zur Hebung ihrer Bedeutung oder

248 Ostiniana 9 (1919), S. 5.

249 Frau Klönne, Zeichnung (WVZ Nr. 116) und Öl (WVZ Nr. 117).

An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund ein 1906 von dem Künstlerkolonienmitglied Hans Christiansen gefertigtes Porträt von Änne Klönne erhalten hat. Es zeigt eine junge, zarte Frau in einem gelben Kleid vor dunklem leeren Grund. Auch Christiansen verwandte im Jahr 1906 die dem Stil Hanns Pellars verwandte Strichtchnik.

auch Schönheit beigegeben werden. Diese qualitätvolle Pastellarbeit besteht in der Malweise durch eine überaus präzise und saubere Strichführung.

Bei einem weiteren Kinderbildnis möchte man annehmen, dass es sich um ein Geschwisterkind der vorhergehenden jungen Dame handelt. Die Bildnisse ähneln sich in Aufbau, Darstellung und dem Medium (Pastell). Zudem sind sie beide in der Ausstellung im Jahr 1914 zu sehen und folgen im Katalogeintrag direkt aufeinander. Es handelt sich um Edith Kleinschmidt, die Tochter des Darmstädter Verlagsbuchhändlers Wilhelm Kleinschmidt und dessen Frau (WVZ Nr. 114). Pellar berichtet von seinem Verhältnis zur Familie Kleinschmidt Folgendes: „In dem Verlagsbuchhändler Kleinschmidt fand ich einen plötzlichen Freund und Förderer meiner Kunst.“²⁵⁰ Und in der Tat ist für die Familie mehr als nur ein Bildnis nachweisbar.²⁵¹

Das Kind ist in einem orange-gelben Kleid mit Blütenornamenten und weißem Rüscheinsatz vor eine Parkkulisse gestellt, die mit einer Bogenarchitektur im fernen Hintergrund abschließt. Mit einem unbewegten bis ernsten Gesichtsausdruck schaut sie in ihrer repräsentativen Ausstattung aus dem Bild heraus, schräg am Betrachter vorbei. Das Bildnis scheint in dem Ornamentreichtum und den Farben des die Darstellung dominierenden Kleids zu kulminieren. Pellar hat alle Sorgfalt in die Rüschen und Muster des Stoffes gelegt und einmal mehr sein Können als Meister des Kostüms unter Beweis gestellt. Das Kind als kleine Persönlichkeit und auch als Charakter scheint hinter diesen Äußerlichkeiten – auch das Gesicht wird von einer großen dunkelgrauen Schleife im Haar beherrscht – verloren zu gehen.

Die beiden Kinderporträts standen in besonderem Maße unter dem Eindruck der Idealporträts (*Der weiße Pfau; Ninon*). Sie sind Zeitdokumente für das Selbstverständnis der Mitglieder einer Gesellschaft in einer ausklingenden Epoche bürgerlich-aristokratischer Lebenshaltung.

250 Ostiniana 9 (1919), S. 5.

251 „Das Porträt seiner Gattin [Frau von Will Kleinschmidt, A. d. V.]“, so Pellar, „ist mein erster, und ich darf heute noch sagen, glücklicher Versuch auf dem neuen Gebiete meines Schaffens. Es ist ein Pastellbild, das sehr einfach in den Ausdrucksmitteln gehalten ist und eigentlich nur eine Aufteilung der Fläche ohne Tiefenwirkung gibt [...]. Erst bei den Kinderbildern von Gerti Klönne, Ernes v. Bieberstein, bei den Porträts von Dr. Sior, die rasch nach einander mein Atelier füllten ist der Übergang zur Raumentiefe und das Loslösen vom Reindekorativen bemerkbar.“

Ostiniana 9 (1919), S. 5; siehe WVZ Nr. 112–114.

Damenbildnisse

Kasimir Edschmid fasst Pellars außergewöhnliche Karriere als Porträtist folgendermaßen zusammen: „Der Wiener Hanns Pellar schloß sich schon in seiner Lebenskurve den Vorbildern an, welche die Tradition der Portraitisten ihm stellte. Dieser ungewöhnlich charmante, auch als Mensch mit großen Gaben der Grazie und der Harmonie begabte Maler wurde blutjung an den hessischen Hof gerufen, wo er begann, die europäischen Dynastien zu malen, denen das Haus Brabant seine Prinzessinnen vermählt hatte.“²⁵² Und in der Tat war mehr als ein Drittel der Arbeiten, die Pellar 1914 auf der Ausstellung in Darmstadt zeigte, der Großherzoglichen Familie gewidmet. Zählt man des Großherzogs Umkreis hinzu, dann stellen sie sogar die Hälfte der Arbeiten. Auch hier fehlte es an Fürsprache des Großherzogs für den Künstler nicht. Hanns Pellar berichtet, dass sowohl das Pastell der Prinzessin Maria Luise Isenburg-Birstein (WVZ Nr. 132), das ganzfigurige Bildnis der Margrit Gräfin zu Limburg-Stirum (WVZ Nr. 130, 131) wie auch das Portrait der Prinzessin Viktor (sic!) von Erbach Schönberg (WVZ Nr. 121) Aufträge waren, die durch „das persönliche Eintreten des Großherzogs“²⁵³ zustande gekommen sind.

Vor allem schöne Frauen scheinen es Pellar angetan zu haben. Insbesondere das repräsentative ganzfigurige Profilporträt der Gräfin Limburg Stirum (WVZ Nr. 130), die in einem eleganten Interieur auf einem neoklassizistischen Armlehnstuhl inszeniert wurde, erregte nicht nur in Darmstadt, sondern auch noch zwei Jahre später in Berlin viel Aufmerksamkeit. Sie sitzt aufrecht, ihre Hände im Schoß leicht gefaltet, in einem schmalen türkisfarbenen Seidenkleid mit einem durchsichtigen Schal vor einer Wand mit einer Tapisserie in gedämpften Farbtönen. Oben links das Familienwappen und das Datum der Entstehung in römischen Ziffern. Diesem Porträt ging eine Studie in Form eines Kniestücks voraus, die ebenfalls 1914 zu sehen war.

Das repräsentative Porträt der Gattin von Gustav Karl Alexander Römheld (geb. 1861), dem Vorstand des Großherzoglichen Kabinetts, ist bedauerlicherweise nur in einer Schwarz-Weiß-Abbildung erhalten, das Original gilt als verschollen (WVZ Nr. 118). Die in Dreiviertelfigur gegebene aufrecht stehende Frau des Geheimrats Römheld steht seitlich zum Betrachter. Auf die Wiedergabe des Stofflichen verwendet Pellar auch hier große Sorgfalt. Aufmerksamkeit erheischt vor allem die opulente helle Pelzstola, die sich in erheblicher Länge um Arm, Hals

²⁵² Edschmid, Kasimir (1923), o. S.

²⁵³ Ostiniana 9 (1919), S. 6.

und Rücken legt. Anfang und Ende des auffälligen Accessoires werden jeweils vom Bildrand angeschnitten.

Insbesondere bei seinen frühen Bildnissen schien Pellar seine Vorliebe für die Inszenierung der weiblichen Figur ohne große stilistische Veränderungen in das neue Arbeitsgebiet der Bildnisse mit hinüberzunehmen. Seine sehr individuell gearbeiteten Porträts aus der Zeit um 1914, wie sie hier vorgestellt wurden, sind zugleich die herausragendsten Arbeiten, die Pellar auf diesem Gebiet geschaffen hat.

3.7.2 Die späten Bildnisse der zwanziger Jahre

Pellar porträtierte auch nach dem Ersten Weltkrieg weiterhin Damen und Herren des gehobenen Bürgertums, d. h. Gattinnen und Töchter vermögender Darmstädter. Vergleicht man die Frauenbildnisse, so sind sie von wenigen Ausnahmen abgesehen alle wenig individuell. Dazu trägt sicherlich auch alsbald eine gewisse Überarbeitung hinsichtlich der vielen Aufträge bei, die all die vornehmen, reichen und schönen Damen, die ihn umdrängten und durchaus von ihm gemalt sein wollten, an ihn herantrugen. Ein rapide Vermehrung an weiblichen Bildnissen war die Folge. Im Grunde war es ein recht einfaches Vorgehen, das den Erfolg beförderte, und sein Freund Kasimir Edschmid hat es 1923 in treffende Worte gefasst: „Pellar ist in der Tat ein Maler schöner Frauen, ein nichts als liebenswürdiger, ein graziöser, ein durch und durch weltläufiger Maler, der nicht nur die Ähnlichkeiten verblüffend gibt, sondern auch die Anmut und den Reiz der Frauen. Er schmeichelt ihnen, aber er verankert sie dabei nicht, sondern er hebt sie ein wenig zu ihren besten Minuten.“²⁵⁴

So scheint es, dass die Verquickung seines Wienerischen Wesens mit der Eleganz seiner Bildnisse Pellars Stellung als Frauenmaler festigte. Bei den männlichen Porträts galt ihm als Maxime, den Charakter herauszuarbeiten (Wilhelm von Opel), bei den weiblichen hingegen, die Schönheit festzuhalten. Die damalige Situation der Frauen, die meist ohne umfassende Schulbildung vor allem für Haus und Familie erzogen wurden, dürfte zu dieser Auffassung in der Malerei Pellars beigetragen haben; ebenso jedoch auch Pellars eigene Vorstellung von der Schönheit

²⁵⁴ Edschmid, Kasimir (1923), o. S.

und Verehrungswürdigkeit des weiblichen Geschlechts. Kasimir Edschmid weiß Folgendes zu berichten: „Pellar (ist) der leidenschaftslose, unehrgierige Mann [...], der eine Tradition liebenswürdig pflegt, die zwar nicht aktuell, aber wie jedes Suchen nach Anmut zeitlos ist.“²⁵⁵

Pellar arrangierte sich bis in die zwanziger Jahre mit der Bildniskunst, die wohl seinem Talent, nicht aber immer seinen Neigungen entgegenkam. Nur wenige Male ist Pellar in dieser Zeit aus dieser Beengung ausgebrochen. Der finanzielle und gesellschaftliche Erfolg – Pellar als „der Liebling verschiedener angesehener Darmstädter Familien“²⁵⁶ – führte im Resultat dazu, dass fast die Hälfte seines bis heute bekannten Œvures aus Bildnissen besteht. Die Frauenbildnisse brachten ihm nicht nur zu Zeiten des Ersten Weltkrieges, sondern auch deutlich darüber hinaus gute Honorare ein, die ihm auch sein Auskommen in den Zeiten der Inflation zu sichern schienen.²⁵⁷ Durch seinen finanziellen Erfolg fühlte sich Pellar trotz aller Entwicklungen, die seine Künstlerkollegen durchliefen, in seinem Schaffen bestätigt.

Künstlerporträts, Bildnisse der Gattin und Selbstporträts

Das Werk Hanns Pellars war von Jugend an stetig mit dem Theater und der Musik verbunden. Sein Verhältnis zum Theater war durch seine beiden Schwestern geprägt. Man möchte also annehmen, dass ein Mann der Gesellschaft und vor allem des Theaters auch viele Beziehungen zu Künstlern des Metiers pflegte. Doch Pellar ist kein Chronist der Bühne, sondern entnimmt ihr Anregungen, die er unter der Regie seiner eigenen Fantasie verarbeitet. Nur vereinzelt finden sich Künstlerporträts: Leo Slezak (1873–1983), einer der bedeutendsten Heldenentöre seiner Zeit, ist durch einen Gastauftritt ins Visier des Künstlers geraten; der Pianist Backhaus (1884–1969) hingegen war von 1911 bis 1915 in Darmstadt wohnhaft. Tilli Wedekind (1886–1970) widmet der Künstler 1922 ein Porträt. Sie ist die Jugendfreundin des Darmstädter Theaterintendanten Paul Eger und ihr Bildnis ist ein typisches Beispiel für jene Arbeiten, die alles vermeiden, was die Wirkung beeinträchtigen könnte. Die Gesichtszüge treten plastisch aus der Bildmitte hervor, die Frisur und der hutartige Kopfschmuck umrahmen das Haupt. Die übrige Garderobe weist eine gewollte Flüchtigkeit in Form von Strichzeichnung auf. Der Hintergrund bleibt im Allgemeinen leer und hell.

²⁵⁵ Edschmid, Kasimir (1923), o. S.

²⁵⁶ N. N. (1917a), o. S.

²⁵⁷ Dies ist in den wirtschaftlich schwierigen Zeiten auch von dem Künstler Karl Schmoll von Eisenwerth bekannt, der ähnlich wie Pellar um die 1.500 M für seine Bilder erhielt. Schack von Wittenau, Clementine (1995), S. 111.

Pellar galt als unermüdlicher Darsteller seiner Frau. Ihre Schönheit regte ihn zu immer neuen Bildnissen an, in denen sie unterschiedlichste Kostümrollen zu übernehmen hatte. Die Verkleidung in historisch anmutenden Gewändern sowie die zum Teil stark geschminkten Gesichtszüge haben die Gestalt seiner Frau oftmals bis zur Unkenntlichkeit verändert. Ein nicht überliefertes Bildnis Stefanie Pellars ist in der Ausstellung im Jahr 1914 zu sehen. Ein weiteres Porträt von 1917 zeigt sie als attraktives Modell, welches herausfordernd und selbstbewusst lächelnd dem Schönheits- und Dekorationsanspruch des Malers dient.

Es sind keine Arbeiten überliefert, die seine beiden Kinder zeigen würden.²⁵⁸ Auch zur eigenen Erscheinung scheint Pellar kein ausgeglichenes Verhältnis gefunden zu haben. Die Spärlichkeit der Selbstbildnisse ist nicht nur im Verhältnis zum Umfang seines Werks erstaunlich, sie wird es ganz besonders, wenn man die Vielzahl von Bildnissen berücksichtigt, die der Künstler seit 1913 gefertigt hat. Für ihn schien seine Frau das einzige immer verfügbare Modell, der eigenen Person ist Pellar anscheinend eher ausgewichen. Unter den Selbstporträts, die dennoch entstanden sind, ist ein deutlich karikaturistisches Bildnis als Rokokofigur. Hier handelt es sich um eine humoristische, karikierende Darstellung aus dem Jahre 1916, welche einem der Söhne des Großherzogs gewidmet ist und Pellar in üppiger Rokokoausstattung mit Allongeperücke zeigt.

Des Weiteren findet sich ein ovales halbfiguriges Porträt mit Pinsel und Palette, das seiner Biografie von 1924 vorangestellt wird. Es ist anzunehmen, dass die Verwendung in der Publikation von vornherein vorgesehen war. Das Bild ist ein gefälliges, glattes und im Format ovales Porträt ohne besonderen Ausdruck. Der Kopf ist auffallend sorgfältig mit dichten Schraffuren und Kreuzlagen modelliert und erst in der Brustpartie und den malerischen Accessoires wie Palette und Pinsel wird der zeichnerische Ausdruck deutlich zwangloser.

Wilhelm von Opel

Eines seiner letzten nachweisbaren Porträts ist das halbfigurige Bildnis des Gründers des deutschen Automobilkonzerns, Wilhelm von Opel (1871–1948), dem Pellar in den zwanziger Jahren als „künstlerischer Berater“ vertraglich verbunden war. Der Großherzog ernannte Wilhelm von Opel im März 1917 zum Geheimrat und hat ihn gleichzeitig in den großherzoglich hessischen Adelsstand erhoben. Das Bild entstand 1929, dem Jahr, in dem Wilhelm von Opel zusammen

²⁵⁸ Im Lebenslauf von 1919 benennt der Künstler in Form eines handschriftlichen Nachtrages ein Porträt seines Sohnes Hans aus dem Jahr 1917, welches jedoch ebenfalls nicht überliefert ist.

mit seinem Bruder Fritz die Adam Opel AG an General Motors verkaufte. Pellar selbst erwähnt ein Porträt, das er bereits 1918 von der Gattin des Wilhelm von Opel anfertigte, welches jedoch nicht in Abbildung überliefert ist.²⁵⁹

Wilhelm von Opel ist vor einem leeren grauen Hintergrund gegeben. Er sitzt in einem schwarzen Anzug in einem braunen Armlehnsessel; auf seinen Knien hält er eine dunkle Schirmmütze. In Weiß werden der Hemdkragen, sein Einstecktuch und die Manschetten des Hemdes zu Lichtpunkten in dem sonst dunklen Bildnis. Lediglich das freundlich-verschmitzte Gesicht des Industriellen scheint Aufmerksamkeit und Helligkeit zu erzeugen. Seine Augen blitzen lustig hinter der braunen Nickelbrille. Entgegen seinen sonstigen „zu ihren besten Minuten“ gehobenen Damendarstellungen in Halbfigur haben wir es hier mit einer charaktervollen, sympathischen männlichen Figur zu tun, die in ihrem schwarzen Anzug vom Hintergrund absorbiert zu werden scheint. Mit diesem Einsatz von überwiegend dunklen Farben wird das wenige Licht in geschickter Regie auf dem Antlitz des Industriellen gebündelt.

259 *Ostiniana* 9 (1919), S. 13.

4 Porzellan, Illustration und Gebrauchsgrafik der zwanziger Jahre

Die Porzellankunst des Jugendstils ist ein weites Feld, Pellars Anteil daran eher gering. Seine Reifrockdamen wie auch die Faunsfiguren in seiner Malerei weisen eine große Nähe zu den aktuellen Themen der Porzellankunst der Zeit auf. Die Blütezeit der Porzellankunst ist bekanntlich das 18. Jahrhundert; so verwundert es nicht, dass die graziösen, eleganten und theatralisch-höfischen Begegnungen von Reifrockdamen, mit denen Pellar die Atmosphäre des Rokoko heraufzubeschwören pflegte, die Aufmerksamkeit der Werkstattleiter der Porzellanmanufakturen jener Jahre erregten. Diese versuchten, die gedankenlose Wiederholung alter Formen und Ausdrucksweisen in der Porzellankunst dadurch zu vermeiden, dass sie bewusst aktuelle Kunstwerke in Porzellan umsetzten.²⁶⁰ Bereits frühzeitig hatte man, zunächst ohne Erfolg, auch Pellar für eine Umsetzung seiner Figuren ins Porzellan zu gewinnen versucht.

Im Kapitel Malerei kam des Öfteren zur Sprache, dass Pellars bevorzugte Themen gewissermaßen zu dieser Zeit in der Luft lagen und ganz im Sinne des Gesamtkunstwerks über alle Bereiche der Kunst hinweg nachzuweisen sind. Pellars Fantasie kreiste immer wieder um die Welt der Maskerade, eine Traumwelt, in der das Weibliche verherrlicht wird und das Männliche meist lächerlich wirkt. Insbesondere die sogenannten Traumwelten der Jahrhundertwende spiegeln sich sehr anschaulich ebenso in der Porzellankunst der Zeit. Herausragende Künstler, die wie Pellar das Thema Rokoko im weitesten Sinne aufgriffen, waren Paul Scheurich und Joseph Wackerle. Insbesondere Wackerles frühe Figuren (vor 1910) waren moderne Damen, Tänzerinnen und Schauspielerinnen, die sowohl im Ausdruck wie in den Details Anklänge an Biedermeier und Rokoko gleichermaßen aufwiesen.²⁶¹ Die Gruppe *Pierrot und Pierrette* ist ein schönes Beispiel einer Reifrockdame mit venezianischer Maske und einem ihr zur Seite stehendem Pierrot in Streifenanzug und Schnallenschuhen (Abb. 62). Insbesondere die Dame weist viel Ähnlichkeit zu Pellars frühen Figuren der Festgesellschaften auf. Aber auch das *Russische Ballett* von Paul Scheurich aus dem Jahr 1912 (Abb. 61) reflektiert populäre Motive der Zeit. Es handelt sich um eine Ballett-Pantomine

²⁶⁰ Zölller-Stock, Bettina (1998), S. 15. August Gaul, Bernhard Hoetger, Ernst Barlach und Gerhard Marcks beispielsweise sandten Formen ein.

²⁶¹ Zölller-Stock, Bettina (1998), S. 16.

nach Robert Schumanns Stück *Le Carneval*, wenn auch die zum Teil fast biedermeierlichen Züge eher die Unschuld der verliebten Figuren unterstreichen. Die süffisante Haltung der *Kokotten* Pellars oder auch das mokante Lächeln seiner Damen entsprechen jedoch eher den Figurinen Wackerles.

Obwohl die Figuren, die Pellar in seinen Gemälden darstellte, offenbar frühzeitig das Interesse der Porzellanmanufakturen weckten, war die Umsetzung ins Porzellan möglicherweise zunächst auch ein Hindernis, denn Pellar war kein Bildhauer und seine Figuren bedurften einer Ausformung durch einen anderen Künstlerkollegen. Pellar selber schien bis 1919 keine Übersetzung seiner Figuren in ein anderes Medium in Betracht gezogen zu haben: „Von einigen Porzellan-Manufakturen wurde ich schon des öfteren aufgefordert, die in meinen Bildern vorkommenden Figuren zu modellieren. Es wird für mich eine interessante Abwechslung werden – nun hoffe ich, bald daran gehen zu können.“²⁶²

Es werden jedoch noch vier weitere Jahre vergehen, bis Modelle Hanns Pellars zur Ausführung kommen. Es ist nicht auszuschließen, dass die Ausformungen der Pellarschen Modelle auch ohne sein Einverständnis zur Ausführung gelangten.²⁶³ Eine solche Übernahme war urheberrechtlich erlaubt, da eine Übersetzung in ein anderes Material vorlag. Gemäldemotive – in Pellars Fall waren sie öffentlich publiziert worden – konnten ohne Weiteres von fremder Hand in Porzellanmodelle transferiert werden (Abb. 64–67).²⁶⁴

4.1 Rosenthal Selb Porzellan 1923

Die Porzellanmanufaktur Rosenthal war eine der zahlreichen Gründungen aus dem 19. Jahrhundert. Philipp Rosenthal (1855–1937) eröffnete im Jahr 1879 seine Werkstatt in Erkersreuth bei Selb zur Dekoration von Weißporzellan und konnte 1891 auch die Produktion in einer neu erbauten Porzellanfabrik in Selb aufnehmen. Die Rosenthal AG in Selb zählte zu den kleineren Porzellanfabriken, die sich bereits frühzeitig den neuen Gestaltungsweisen im Sinne des Jugendstils

262 Ostiniana 9 (1919), S. 18 f.

263 Niecol, Emmy (2001), Band 3, S. 88: „Inwieweit Pellar sein Einverständnis gegeben oder finanziell partizipiert hatte, ist nicht bekannt.“ Es haben sich keine Firmenunterlagen zu diesem Vorgang erhalten.

264 Niecol, Emmy (2001), Band 1, S. 102.

angeschlossen hatten und ein erstaunlich hohes Niveau in dieser Zeit erreichten. Die Porzellanfiguren der Firma entstanden seit 1910 in der eigens dafür eingerichteten Kunstabteilung, Das Figurenprogramm Rosenthals wurde in den Jahren zwischen 1910 und 1913 wesentlich durch den Münchner Bildhauer Ferdinand Liebermann (1883–1941) bestimmt (Abb. 68). Es umfasste kleinformatige Märchengestalten und Tänzerinnen, vorwiegend aber Gruppen von faunsartigen Wesen in Kombination mit Tieren.

Pellars Rokokomalerei hatte um 1920 eine Wandlung ins mehr Historistische genommen, die mit einer lockeren Pinselhandschrift einherging.²⁶⁵ Dies verdankt sich der Tatsache, dass Hanns Pellar während des Krieges in Darmstadt verblieben war und nicht wie viele seiner Künstlerkollegen zum Kriegsdienst einberufen wurde. So befand er sich zum einen in der glücklichen Position, von den Kriegserlebnissen verschont geblieben zu sein. Zum anderen hatte er sein Auskommen in der Porträtkunst gefunden. Diese beschäftigte ihn bis in die zwanziger Jahre hinein. Auch sah er sich nicht zu einer extremen Stiländerung gezwungen, wie sie bei vielen Künstlern zu beobachten war, die vom Krieg nach Hause zurückkehrten und sich zum Beispiel dem Expressionismus zuwandten. Inhalte von Leid, Angst, Trauer und Schmerz sind nie Inhalt seiner Arbeiten geworden. Ganz im Gegenteil: Pellar sprach sich ausdrücklich gegen den Expressionismus aus und behielt seine Rokokomotive bei.

Es irritiert zunächst einmal, dass zu einem vergleichsweise späten Zeitpunkt (1923) bei Rosenthal in Selb zum einen zwei Modelle zur Ausführung gelangen, die von dem Versuch der Überwindung des Historismus zeugen (*Reigen* und *Faungruppe* von 1911), und zum anderen zwei Gruppen (*Schäfergruppe* und *Werbung*, um 1920), die genau jene historistischen Züge zeigen, denen man damals so entschieden entgegenzuwirken versuchte. Während bei zweien noch die Wiener Moderne im Vordergrund steht, haben die beiden anderen Gruppen, mit den Themen der charmanten Liebelei, einen viel deutlicheren Bezug zu Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts.²⁶⁶

²⁶⁵ Die prominentesten dieser späten Phantasien Pellars sind beispielsweise von der Photographischen Gesellschaft (Kunstverlag Berlin Charlottenburg) reproduziert worden (WVZ Nr. 103, 150, 158, 179). Dieser Hinweis durch einen nicht näher bestimmbar Zeitungsausschnitt findet sich in der Künstlermappe des Zentralarchivs in Berlin.

²⁶⁶ In Emmy Nicols Publikation zur Porzellanmanufaktur Rosenthal sind die Gruppen unter folgenden Nummern verzeichnet: *Reigen*, Nr. 3.0084 (Modell Nr. S 688); *Faungruppe*, Nr. 3.0085 (Modell Nr. S 694); *Schäferstunde* Nr. 3.0086 (Modell Nr. S 695); *Werbung*, Nr. 3.0454 (Modell Nr. S 691). Der Autorin danke ich zudem den Hinweis auf eine Werbeschrift der Firma Rosenthal aus

Der Berliner Bildhauer und Porzellankünstler Albert Caasmann (1886–1968) hat insgesamt drei Gruppen aus Pellars Malerei für Rosenthal in Porzellan übersetzt: *Reigen*, *Faungruppe* und *Schäferstunde* (Abb. 64–66). Karl Himmelstoß (1878–1967) formte die Gruppe *Werbung* (Abb. 67) nach Hanns Pellar aus, die im Original bisher nicht nachgewiesen werden konnte. Während der *Reigen* und die *Faungruppe* aus dem Zusammenhang der Essener Villa Waldhausen stammen und damit 1911 für die Ausstattung eines Musikzimmers entworfen wurden, gehören die beiden anderen eklektizistisch anmutenden Modelle (*Schäferstunde* und *Werbung*) wie gesagt in Pellars späte Malerei der zwanziger Jahre. Caasmann war als freier Mitarbeiter für die Firma tätig, bewegte sich mit seinen eigenen Entwürfen ebenfalls in einem frei interpretierbaren mythologischen Themenkreis von eleganten Damen und Faunen und kam aus diesem Grunde besonders für die Ausformung der Figuren in Frage. Karl Himmelstoß gehörte neben Ferdinand Liebermann zu den meistbeschäftigten Entwerfern in der Anfangszeit der Kunstabteilung und war von 1912 bis 1938 für Rosenthal tätig. Zu seinen Kunden gehörten auch Hutschenreuther, KPM und Nymphenburg. Für Rosenthal schuf er Arbeiten wie *Faun mit Schmetterling* (Abb. 69).

Dem Anspruch Philipp Rosenthals und der fabrikmäßigen Fertigung entsprechend, waren die Figuren nach Hanns Pellar preislich und geschmacklich auf einen weiten Abnehmerkreis berechnet.²⁶⁷ Es sind allerdings weder Auflagen- noch Verkaufszahlen überliefert, wohl aber Preise. Hier wurde unterschieden zwischen Figuren in Weiß und solchen mit Aufglasurmalerei, und die Preise lagen zwischen 30 und 45 Mark. Ein Blick in einen Prospekt der Firma Rosenthal (*Rosenthal. Kunstabteilung Selb*, ca. 1934) macht deutlich, wie sehr das Thema „Rokoko“ im Porzellan noch vorherrschte.²⁶⁸ Die Seltenheit, mit der die Gruppen auf dem Kunstmarkt heute auftauchen, spricht eher für eine geringe Auflagenzahl. Dies ist nicht zuletzt auf den Umstand zurückzuführen, dass aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Gesamtlage das Publikum grundsätzlich nur wenig Geld für Luxusartikel ausgab.

Bei der Ausformung Pellarscher Motive in Porzellan hat sicherlich der Umstand mitgewirkt, dass die Zeit des Jugendstils für die Porzellankunst eine

dem Jahr 1934. Siehe folgende Fußnote.

267 Zöller-Stock, Bettina (1998), S. 18.

Aus einer Werbeschrift der Firma Rosenthal (um 1934), die sich im Zentralarchiv der Berliner Museen erhalten hat, sind folgende Angaben überliefert: *Schäferstunde*: Modell 695/850a; 21 cm hoch, 32 cm. lang, Aufglasurmalerei 45 Mk. und weiß 35 Mk, und *Werbung*: 691/850a, 14,5 cm hoch, 25 cm. lang, Aufglasurmalerei 37.50 Mk und weiß 28.50.

268 Rosenthal, Kunstabteilung Selb (um 1934), o. S.

bemerkenswerte Phase war, die Nachwirkungen bis zum Zweiten Weltkrieg erlebte.²⁶⁹ Der Kreis der Porzellansammler war bereits seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert stetig gewachsen und weitete sich auf das begüterte Großbürgertum der Jahrhundertwende aus. Dieser Abnehmerkreis mit seinem Selbstverständnis und Repräsentationsbedürfnis griff bewusst auf die Porzellanmode der höfischen Gesellschaft des Rokoko zurück. Diese Zeit verkörperte – wie kein anderer Kunst- und Lebensstil zuvor – höchsten Luxus und größte Eleganz; es war der sogenannte „Königsstil“. In der Porzellankunst entstanden allenthalben Nachbildungen, die ihren Platz in den bürgerlichen Salons fanden. Sie kündeten als „Setzstücke“ vom gesellschaftlichen Rang des Besitzers. Paul Scheurich und seine Figuren für Meißen in den zwanziger und dreißiger Jahren sind in Bezug auf die Mode des Rokoko wohl eines der prominentesten späten Beispiele. Zunächst einmal waren also auch nach dem Ersten Weltkrieg die Themen des Rokoko und damit die Gestalten in Porzellan trotz der tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwandlungen nicht obsolet geworden.

Der Porzellankünstler Paul Scheurich hatte ebenfalls den Anspruch, nur das zu zeigen, was den Menschen unbeschwert anspricht und ihn vielleicht sogar erheitert: „Alle Motive des Pathos fallen fort, man kann sich kein Pathos ins Zimmer stellen. [...] Porzellan bleibt eben immer heiteres Spiel! Man kann leicht grazil und sogar etwas frech mit Porzellan sein, aber man kann es nicht allzu gewichtige Dinge sagen lassen.“²⁷⁰ Beate Dry von Zezschwitz wies darauf hin, dass die künstlerische Beschäftigung mit dem Thema Faun nach dem Ersten Weltkrieg ein Ende gefunden hat.²⁷¹ Auch die Malerei Pellars hatte sich dieser Gestalt nunmehr entledigt.

4.1.1 *Reigen und Faungruppe (1911)*

Pellars Figuren verbreiten eine liebenswürdige, elegante, zu stillem Schmunzeln veranlassende Stimmung, wie sie sich auch zur Zeit des Rokoko in den Porzellanfiguren wiederfindet. Das charmante Spiel der gegenseitigen Bewunderung von Mann und Frau, das die Vorbilder des 18. Jahrhunderts in so vielfältiger, „reifberockter Weise“ vorgespield haben, fand auch im 20. Jahrhundert und nicht nur bei Hanns Pellar noch reichlich Anwendung.

269 Zöller-Stock, Bettina (1998), S. 30.

270 Reineking von Bock, Gisela (1983), S. 277.

271 Dry von Zezschwitz, Beate (1988), S. 3063.

Für Pellar war bekanntlich die Traumwelt der Bühne von besonderer Bedeutung, doch auch die Musik ist immer wieder Gegenstand seiner Werke. Selbst wenn man nicht wüsste, dass Pellar musikalisch war und etwas von dieser Kunst verstand, würde man es seinen Kunstwerken entnehmen können. Für die Umsetzung seiner Kunst ins Porzellan steht das Thema Musik besonders im Vordergrund: Die ersten beiden Gruppen gehen zurück auf einen Entwurf für ein Musikzimmer und behandeln das Thema Tanz, während die beiden letzten Gruppen jeweils einen Lautenspieler aufweisen. Die Musik erzeugt hier eine Stimmung, die das gesellige Zusammensein unterstreicht und die Paare vereint. Zweifelsohne fühlte man sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts dem Lebensgefühl des sinnenfrohen Rokoko wieder stärker verbunden.

Pellars Figur namens *Reigen* (Abb. 64) zeigt eine schöne Dame und ihren bocksbeinigen Tanzpartner, die sich an den Händen fassen; ihre Oberkörper sind spannungsvoll nach hinten geneigt, wobei die Dame ihren Kopf lächelnd dem Betrachter zuwendet. Die ausgestreckten Arme und die Bewegung nach außen vermitteln tänzerische Spannung und geben Raum für den weit ausladenden, mehrschichtigen Rock. Die kurzärmelige Jupe mit weißem Kragen betont die eng geschnürte Taille der Dame. Ihr hochtoupirtes Haar zieren Blumen und Perlen-schmuck; letzterer ist in der Bewegung leicht zur Seite gefallen. Die Muskelkraft in den Armen des Fauns ist eindrucksvoll herausgearbeitet; sein femininer Blumenschmuck an Kopf und Hüfte scheint diese Kräfte zu kontrastieren. Das charmante, lebhaftes Spiel dieses ungleichen Paares macht den großen Reiz dieser gesuchten Gruppe aus, die in unterschiedlichen Pastellbemalungen auf den Markt gekommen ist.

Vorausgegangen ist dieser Darstellung das Wandgemälde *Reigen*, wie es im Musikzimmer der Villa Waldthausen in Essen zu sehen war. Zudem hat sich eine vorbereitende Studie erhalten, die ebenfalls das tanzende Paar bei Waldthausen wiedergibt. Gerade aufgrund der Beliebtheit des Faunmotivs in München bot es sich an, diese Gruppe aus dem Zusammenhang eines Gemäldes herauszulösen.²⁷² Doch auch die Blumengirlanden wie die Krinolinen sind gängige Motive im Porzellan der Zeit, wie die berühmten Figuren des Wiener Bilderhauers und Keramikers Michael Powolny (1871–1954) zeigen (Abb. 44). Die späte Ausformung in Porzellan spricht für die Beliebtheit und Aktualität des Themas noch im München der zwanziger Jahre.

²⁷² Dry von Zezschwitz, Beate (1988), S.3061.

Das mit *Faungruppe* betitelte Modell entstammt ebenfalls einem Entwurf aus dem Hause Waldthausen. Pellar hat in keinem anderen Werk Rückenfiguren so wirkungsvoll als Auftakt in den Bildvordergrund gesetzt wie im Hauptgemälde des Musikzimmers der Essener Villa: „Ein dunkelfarbiger, prächtig gezeichneter Pan zwischen übermütigen Frauengestalten in farbenreichen, wallenden Gewändern,²⁷³ so Max Streese nach seinem Atelierbesuch bei Pellar in Darmstadt. Um diese rückenansichtige Gruppe von drei Figuren ordnet sich die gesamte Komposition des Wandbildes symmetrisch an. Zum einen erweitert sich die Gruppe zu einem Kreis, und zum anderen rahmen große Vasen auf Sockeln die Tanzenden und es eröffnet sich hinter ihnen ein Ausblick in den Himmel.

Die Ausführung in Porzellan beschränkt sich auf die drei Hauptfiguren, die in ausgelassener und heiterer Stimmung einander durch die Verschränkung der Arme eng verbunden sind: Die Rückfiguren werden zu einer Dreiergruppe in Vorderansicht. Die Blumengirlande der ursprünglichen Komposition wird in die Porzellangruppe ebenfalls übernommen. Der Schwung der Girlande, die von allen drei Figuren gehalten wird, scheint sich der gesamten Komposition mitzuteilen. Der Faun in der Mitte wendet sich der Dame zu seiner Rechten zu, während die Dame zu seiner Linken sich über die Schulter nach hinten wendet. Die Reifröcke geben der Gruppe einen festen Stand.

Den Darstellungen eleganter Geselligkeit, wie sie hier gegeben werden, haftet bei Pellar oftmals etwas oberflächlich Amouröses bis humoristisch Verführerisches an. Die Wirkung der Modelle beruht maßgeblich auf der farbigen Harmonie der die Gruppen dominierenden Krinolinenfiguren. Zumeist ist es die Kleidung, als ein wesentlicher Gegenstand von Pellars Kunst, die den Abstand der Figuren zueinander bewirkt. Im Ergebnis bilden die Dame und ihr bocksbeiniger Verehrer eine ungleiche, fantastische Gruppe.

4.1.2 *Schäferstunde und Werbung (1923)*

Der Stilwechsel in seiner Malerei nach Pellars Austritt aus der Künstlerkolonie im Jahr 1917 manifestiert sich in duftig und locker gemalten Szenen, die nunmehr Gesellschaften von Männern und Frauen ohne mystisches Personal in Parkfesten

273 Streese, Max (1911b), S. 5

mit weiterhin höfischer Atmosphäre zeigen. Es scheint jedoch, dass der Faun zuweilen durch die Figur des Amor ersetzt wird, der als Personifikation der Gefühle des dargestellten Liebespaares dient.²⁷⁴ Zwei der Porzellangruppen dokumentieren diesen stilistischen Wandel und ein Vergleich mit den Gruppen nach Gemälden aus dem Jahr 1911 macht den Gang der Entwicklung deutlich. Pellar hatte sich von den Faundarstellungen nunmehr abgewandt und seine Malerei entsprach eher den französischen „fetes galantes“, die Damen und ihre Kavaliere in einer Landschaft zeigen – schon die Titel *Schäferstunde* und *Werbung* lassen diese Art von spätem Historismus anklingen.

Pellar selbst benennt das Jahr 1917 als ein Jahr des Wandels. Es ist sicher nicht ohne Zufall jenes Jahr, in welchem er sich nach dem Eklat mit dem Künstlerkollegen und Landsmann Margold gezwungen sah, aus der Künstlerkolonie auszutreten. „Dieses Jahr findet mich in einem neuen Stadium der Entwicklung! Um es drastisch auszudrücken: Ich hatte von der Porträtmalerei genug! [...] Ich musste mal wieder wirkliche Bilder malen. Meine Bilder, wie ich sie im Kopf hatte, wie sie mir im Herzen lebten ... Bei mir geschieht alles aus dem Gefühl heraus. Ich drücke nur meine Empfindungen aus. [...] Romantiker bin ich geblieben.“²⁷⁵ Pellar benennt an dieser Stelle die Bilder *Parkfest*, *Die Kavaliere der Marquise*, *Liebesgedanken*, *Abendpromenade* und *Liebesgarten*. Für das Jahr 1918/1919 konstatiert Pellar immer noch: „Die Porträtaufträge häufen sich. Was ich an Phantasiebildern male, geht von der Staffelei.“²⁷⁶

Das Besondere seines Spätstils ist die lockere und zarte Strichführung der duftig anmutenden Werke. Die Figuren umweht der Geist verspielter Sorglosigkeit; sie verlieren ihre Individualität und schließen sich enger an ihre Vorgänger von Schäferspielen aus dem 18. Jahrhundert an. Unter diesem Aspekt bleibt Hanns Pellar seinem einmal gefundenen Thema treu, scheint sich jedoch stärker in die historische Tradition zu stellen, als es in den ausdrucksstarken Werken der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg der Fall war. Pellar stellt seine Figuren vermehrt in das Interieur der Zeit, obwohl der Park nach wie vor als Kulisse wirkt. Die Damen und Herren auf seinen Gemälden scheinen das Leben immer ohne jedwede Pflichten

274 *Der gelbe Salon* (WVZ Nr.174) von 1919: Ein Galan lehnt zum Kuss über einer auf einem Sofa sitzenden Dame. Unten links findet sich ein geflügelter kleiner Amor; im *Liebesgarten* (WVZ Nr. 185) von 1921 steht eine Dame im Park an einem Wasserbecken, an und in dem sechs geflügelte Amoretten spielen.

275 *Ostiniana* 9 (1919), S. 10 f.

276 *Ostiniana* 9 (1919), S. 16.

zu genießen und lassen unter der Hülle der Verliebtheit und Verspieltheit keine komplizierten psychischen Vorgänge ahnen.

So auch die Stimmung in der Gruppe mit dem Titel *Schäferspiel*. Das Paar erhebt sich über einem querovalen Rocaillesockel und besteht aus einer sitzenden Dame im Reifrock und einem zu ihrer linken Seite gegen sie lehrenden Kavalier mit einer Laute. Beide blicken verträumt nach links; sie greift mit beiden Händen leicht in ihren weit ausladenden Rock, eine scheinbar zurückhaltende, anmutige Bewegung des Kleids. Ihr sorgsam frisiertes Haar ziert ein Dreispitz. Der Kavalier hat seinen Dreispitz zusammen mit Degen und Umhang vor sich abgelegt. Er trägt eine Allongeperücke mit kleinem Zopf, Schnallenschuhe und Kniebundhosen. Der Titel der Gruppe nimmt Bezug auf die romantische Verklärung der pastoralen Idylle und des einfachen Landlebens, wie sie im 18. Jahrhundert aufkam.

Diese Gruppe geht nach Niccol auf ein Gemälde des Künstlers aus dem Jahr 1920 mit dem Titel *Liebespaar* (WVZ Nr. 179) zurück. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die Porzellangruppe nach dem Werk *Träumende Nacht* (WVZ Nr. 163) von 1918 ausgeformt wurde, welche die Gruppe deutlich genauer abbildet. Hier finden sich nicht nur die lagernde männliche Figur, sondern auch weitere Details wie die jeweilige Kopfbedeckung des Dreispitzes und die Anordnung der Gegenstände vor dem Musiker wieder (Dreispitz, Degen und Umhang). Bei der malerischen Vorlage handelt es sich ebenfalls um eine Gruppe auf einem Hügel, diesmal wird sie jedoch von einem Busch und einer Baumkrone hinterfangen. Die Szene liegt unter einem dunklen, von Sternen erleuchteten Himmel. Wiederum sind Figuren im Hintergrund links und rechts zu erkennen.

Aus den zwanziger Jahren gibt es im malerischen Werk Hanns Pellars eine Vielzahl von Gemälden, die diesem Typus von in einer Landschaft situierten Figuren entsprechen. Sie tragen Titel wie *Die gelbe Wolke* (1919), *Die goldene Wolke* (1919), *Der Favorit* (1922) oder *Trunkene Romanze* (1922). Bisher ist es nicht gelungen, eine malerische Vorlage für die Gruppe *Werbung* aufzuspüren, die jedoch zweifelsohne ebenfalls seiner Malerei dieser Zeit entnommen ist. Am nächsten kommt der Gruppe wohl das Gemälde *Der Favorit* (WVZ Nr. 198) aus dem Jahr 1922, in dem eine männliche Rückenfigur vor einer Dame zum Handkuss kniet.

Die Porzellangruppe mit dem Titel *Werbung* zeigt ein Paar auf einem länglichen, leicht in Rocailles eingezogenen Sockel, der im Vergleich zur *Schäferstunde* flacher

gestaltet ist. Die weibliche Figur lehnt sich in kunstvoll eleganter Pose an den zu ihrer Rechten musizierenden Kavalier. Sie trägt ein langes Kleid mit weitem Rock und einem tiefen, sich nach unten leicht verbreiternden Halsausschnitt. Während ihr linker Arm im Schoß ihres Kleids liegt und die Hand eine Rose umfasst, stützt sie sich mit ihrem rechten Arm locker auf das Knie ihres Verehrers, wobei die weiten Ärmel lose herabfallen. Die kniende Rückenfigur des Lautenspielers trägt einen Mantel über der linken Schulter und Kniehosen; sein Haar verbirgt sich unter einem Dreispitz und sein Hals wird durch einen Rüschenkragen verdeckt. Scheinbar mühelos trägt er in kniender Haltung seiner Angebeteten die Musik vor. Höfische Eleganz und Koketterie werden anschaulich.

Beide Gruppen in Porzellan haben das elegante und charmante Spiel zwischen Kavalier und Dame zum Motiv. Das Thema Liebe und Musik wird hier in romantischen und sentimentalischen Schäferszenen vorgetragen, in denen die Natur in Form von Bäumen oder Tieren nicht mehr vorkommt, sondern die Gruppen nichts weiter als ein erotisch-galantes Spiel einer Gesellschaft spiegeln, die Unterhaltung und Vergnügen wünscht. Mit der Grazie ihrer Erscheinungen nehmen sie der Wirklichkeit die Schwere, erhöhen die Genussfreudigkeit, sodass das Leben als schöner Schein dahingleiten kann.

4.2 Buchkünstlerisches Schaffen

Nach dem fulminanten Auftakt mit der ersten Veröffentlichung des Kinderbuchs *Der Kleine König* im Jahre 1909 nahm Pellar sich erstaunlicherweise erst viele Jahre später einer Buchillustration an. Die äußeren Umstände hatten sich seither sehr verändert. Mittlerweile war die alte Ordnung nach der Kapitulation Deutschlands im Ersten Weltkrieg zusammengebrochen. Es gab gesellschaftliche Umschichtungen und auch eine allgemeine Verarmung war zu verzeichnen, die seinen zumeist exklusiven Kundenkreis nicht verschonte. Es ist anzunehmen, dass sich der Aufgabenkreis des Künstlers aufgrund dieser Entwicklungen vom individuellen Auftrag eher in allgemeine künstlerische Aufgaben verlagerte. Aus dem gefragten Bildnismaler der Darmstädter Gesellschaft wurde der grafische Künstler, der sich auf seine frühe Ausbildung in Wien an der „Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt“ besann. Erneuter Auftakt und zugleich Abschluss seiner Tätigkeit als Illustrator sind zwei Veröffentlichungen aus den Jahren 1923 und 1926, die im Folgenden vorgestellt werden sollen.

Im Jahre 1923 erschien unter dem Titel *Der verliebte Flamingo* eine Folge von erotischen Illustrationen aus Pellars Hand.²⁷⁷ „Dieses Werk“, so heißt es zu Beginn des Buches, sei „für die Freunde des Künstlers in einer einmaligen nummerierten Auflage von insgesamt 150 Exemplaren hergestellt“. Noch heute sind die Exemplare der limitierten Ausgabe unter den Erotikasammlern sowohl gesucht als auch hoch bezahlt. Sie zeigen in „zehn galanten Zeichnungen“ die bekannten weiblichen Figuren in aufwendigen Kostümen. In zumeist üppigen, orientalistisch anmutenden Interieurs finden die Damen mit zwerghaften Mohrenfiguren in Pluderhosen, galanten Herren oder gar einem Sultan zusammen. Die Ausgabe wirkt insgesamt kostbar; in goldenen Lettern auf einem tiefroten Buchschuber werden Titel sowie die Umrisszeichnung einer rokokohaften Handkusszene gegeben (Abb. 72).

An dieser Stelle sei ein weiblicher Halbakt herausgegriffen (Blatt 6 der Folge; Abb. 73), der eine ihres Kleids entledigte Dame zeigt, die auf einem eigentümlich geformten Postermöbel mit einer rocailleartigen großen Rückenlehne sitzt. Auffallend sind der hohe rote Hut der Dame sowie der ebenfalls rote Halsschmuck und die roten Schuhe. Ihre Arme sind mit Rüschen angetan, während sie sich ihres restlichen Kleids bereits entledigt hat; es umgibt sie in seinen vielen Schichten auf dem Posterstuhl. Kokett und einladend blickt sie den Betrachter an.

Pellar hat sich bisher nicht als Aktmaler hervorgetan und doch hat er im Falle der „galanten“ Zeichnungen in Einzelfällen mehr Haut freigegeben als gewöhnlich. Hauptaugenmerk bleiben jedoch die Ausstattungsstücke sowohl hinsichtlich der Kostüme der Damen als auch der Dekoration der dargestellten Interieurs. Alle Werke zeichnen sich durch die Darstellung von reichlich Stoff vornehmlich in den Röcken der Damen sowie starke Rüschen aus. Puderquasten und Flakons finden sich ebenso wie die gewohnte reiche Ausstattung der männlichen Figuren in Rokokokleidung oder im Falle der Mohren mit Pluderhosen und Turbanen. Die Publikation *Der verliebte Flamingo* bleibt nicht zuletzt aufgrund ihres privaten Charakters eine Ausnahme im Werk des Künstlers. Der Orient hingegen, wie er Pellar im Rahmen seiner *Skizzen zu indischen Märchen* bereits 1911 beschäftigt hat, ist in den zwanziger Jahren noch mehrfach auch in seinem Werk als Gebrauchsgrafiker nachweisbar.

²⁷⁷ Hayn, Hugo; Gotendorf, Alfred N. (1912/29), S. 452. Der bibliografische Eintrag lautet: „10 galante (erotische) Zeichnungen, 1923, Format 4°. Handkolorierte Drucke auf Bütten, Text auf Japan. 150 Exemplare, hervorragendes Werk. Sehr selten. Bereits 1927 im Antiquariat Heinrich Hauser für die stattliche Summe von 300 M. angeboten.“

Drei Jahre später erhält Pellar den buchkünstlerischen Auftrag zu Illustrationen für die Ausgabe von „1001 Nacht“ aus dem Hause Reclam in Leipzig.²⁷⁸ (Abb. 74, 75) Pellar schuf acht orientalische, traumhafte und visionäre Illustrationen, die im Endergebnis blass und wenig kontrastreich wirken. Man kann jedoch seine feine Strichtechnik an den Illustrationen noch ablesen, die sich zudem durch wenig Tiefe und die dekorative Schichtung der im Original farbintensiven Flächen auszeichnen.²⁷⁹ Insbesondere die Farbigkeit hat sich durch die Qualität des Druckes leider verloren. Es handelt sich hier um kostengünstige Massenauflagen, wie sie in den zwanziger Jahre zumeist produziert wurden. Das Vermögen der bürgerlichen Kreise, welche die Buchkunst förderten, war nach der Einführung der Rentenmark im Jahr 1923 verloren. In Anbetracht der schwierigen wirtschaftlichen Situation und der angespannten finanziellen Großlage war die Produktion von Büchern dieser Art nur noch in großen Auflagen möglich, da hier das verlegerische Risiko vergleichsweise gering war.

4.3 Gebrauchsgrafik

An dieser Stelle sollen erstmals Pellars Arbeiten aus den zwanziger Jahren für den Automobilhersteller Opel in Rüsselsheim sowie die Kosmetikfirmen J.G. Mouson & Co. und Khasana/Dr. Albersheim in Frankfurt am Main anhand ausgewählter Beispiele dokumentiert werden.²⁸⁰

278 „Die schönsten Geschichten aus Tausend und eine Nacht“, aus dem Arabischen übertragen von Max Henning. Ausgewählt von Wilhelm Fronemann. Mit 8 farbigen Bildern von Hanns Pellar. Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig 1926. Bucheinband- und Titelzeichnung sowie Buchschmuck von Hanns Pellar. Vgl. Thieme, Ulrich; Becker, Felix (1932), XXVI, 357.

279 Eine Mappe der acht farbigen Originalzeichnungen in Mischtechnik tauchte 1999 im Kunsthandel (Ketterer Hamburg, 16. November 1999, Los 237) auf; die Abmessungen der Originale betragen 22 x 13 cm: „Die teilweise traumartig anmutenden Zeichnungen entstammen in ihrer Farbigkeit und Formensprache dem sog. Dritten Rokoko, einer Stilrichtung des Jugendstils, die Züge des Historismus in sich trägt und insbesondere von Pellar, Th.Th. Heine und Julius Dietz vertreten wurde.“ Sie werden in ihrer intensiven Farbigkeit mit den Illustrationen zum *Kleinen König* verglichen.

280 Für Opel und Khasana handelt es sich zumeist um farbige Abbildungen, für J.G. Mouson (Frankfurt) hat sich zudem eine Vielzahl von kleineren, vorwiegend schwarz-weißen Werbeanzeigen erhalten, bei denen ein preiswertes Autotypieverfahren angewendet wurde. Im Zentralarchiv der Berliner Museen befindet sich in der Künstlermappe zu Hanns Pellar eine größere Sammlung von Zeitungsausschnitten mit Werbeanzeigen, die er für Produkte der Firmen Opel, Albersheim und Mouson anfertigte.

Eine Stellung Pellars unter den Gebrauchsgrafikern der Zeit ist schwer zu ermitteln, da auch hier das wenig aufgearbeitete Material kaum Vergleichsmöglichkeiten bietet. Als der Künstler sich in den zwanziger Jahren dem Aufgabengebiet der Werbegrafik zuwandte, hatten bereits wichtige Entwicklungen im Bereich der Plakatkunst stattgefunden.

Wie in der Malerei findet sich auch in der Werbung um 1910 der Stil des Neurokoko, welcher das Leben des Ancien régime wie in einem Spiel für Werbezwecke nachinszeniert. Pellar hat sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Gebrauchsgrafik beschäftigt, doch es verwundert nicht, dass sich insbesondere die Werbung dieses Themas rasch angenommen hat: Der kleine Mohr als Lakai, der in der Werbung mit Turban und türkischen Pluderhosen vorkommt, ist ebenso eine Staffagefigur aus dem Repertoire wie der Reifrock oder die Maske. Es lässt sich zudem in den Wochenzeitschriften der Zeit eine Vielzahl von Beispielen für Rokokowerbung finden, die sich besonders gern Getränken wie beispielsweise Sekt widmen (Emil Preetorius für Kupferberg Gold etc.).²⁸¹ Dass Kunst und Künstler in den Dienst der Markenwerbung traten, gehörte nicht explizit zu den Forderungen der neuen Bewegung um 1900, wurde aber bald zur Wirklichkeit. *Die Jugend* war, so scheint es, zugleich auch der Platz, an dem sich die ersten Arbeiten der großen Werbegrafiker und Gestalter finden. Es formte sich in dem *Illustrierten Wochenblatt für Kunst und Leben* eine neue Auffassung von der Hierarchie der Künste, bei der nicht wie bisher die Freiheit der Kunst, sondern ihre Nützlichkeit, Gebrauchstüchtigkeit und der direkte Lebensbezug den Ausschlag über ihre Wertigkeit gaben.²⁸²

Die kunstgeschichtliche Forschung zur Werbung hat das Material des Neurokoko der zwanziger Jahre bisher nicht berücksichtigt. Monografische Arbeiten – soweit vorhanden – beinhalten zum Teil Vergleichsbeispiele wie bei Karl Schmoll von Eisenwerth, der sich zur gleichen Zeit mit Rokokowerbung für den Weinbrand „Jacobiner“ beschäftigt hat (Abb. 76). Ein anderes Beispiel ist der „Plakatkönig“ Ludwig Hohlwein, der im Jahr 1922 einen mit Rokokozitaten versehenen Pavillon für die Sektellerei Ewald & Co. schuf. auf der Deutschen Kunstgewerbeschau in München. Hohlwein hatte auch schon 1910 Plakate entworfen, die Anklänge an die Zeit des 18. Jahrhunderts heraufbeschworen.²⁸³

281 Ottomeyer, Hans (1996a), S. 198.

282 Ottomeyer, Hans (1996a), S. 198.

283 Ein Plakat für Häuser in vornehmer Parklage wirbt mit Stufen in einem Park und einer großen Steinvase für die hervorgehobene Wohnlage (1910). Ein Entwurf (ebenfalls aus 1910) wirbt für Stiller Schuhe, er zeigt einen Schnallenschuh mit einer dezenten Visitenkarte mit stilisierter

Diese Werbestrategie überlebte bis in die zwanziger und dreißiger Jahre. Soziale Rollenspiele und der Traum vom Glück bleiben für diese Zeit und darüber hinaus bestimmend. Dass dies nur aufgrund einer im Überfluss vorhandenen wirtschaftlichen Versorgung möglich sein kann, wird oft verdrängt. Die zwanziger und dreißiger Jahre geben das Bild einer erstaunlich anmaßenden und arroganten Lebenswelt, die für „ihre“ Luxusgüter Werbung betreibt.²⁸⁴ Und erneut lässt sich konstatieren, dass die Pellarsche Kunst keine avantgardistische Vorreiterstellung bekleidet, sondern ihre Bedeutung insbesondere dadurch erlangt, dass sie die Vorliebe für das Thema Rokoko bis weit in die zwanziger Jahre belegt.

Pellar schien zumindest zur Firma Opel vertragliche Bindungen zu unterhalten, sodass der Künstler selbst zu einem späteren Zeitpunkt explizit auf seine Tätigkeit für den Automobilhersteller hinweist, die wohl von 1925 bis zum Verkauf des Unternehmens an General Motors 1929 bestand.²⁸⁵ 1925 ist zugleich das Jahr, in dem Pellar aufgrund seiner neuen Aufgabe als „Künstlerischer Berater“ für Opel mit seiner Familie von Darmstadt nach Frankfurt zog.

Hanns Pellars Schaffen auf dem Gebiet der Werbegrafik zeichnet sich durch eine solide zeichnerische Professionalität aus, wie sie uns auch schon in der Bildniskunst begegnet ist. Als Gebrauchsgrafiker war Pellar bisher nicht in Erscheinung getreten, jedoch verwendet er jetzt auch unter diesen Vorzeichen sehr erfolgreich seine ihm vertraute Motiv- und Bildwelt und erweitert sie um die „moderne Lebenswelt“ der Dame. So verlässt Pellar zuweilen die Welt der Reifrockmode zugunsten der nunmehr schlanken Damenroben der zwanziger Jahre.

goldener Krone in einem Strauss gelber Rosen. Duvigneau, Volker; Götz Norbert (1996), S. 157 und 159.

284 Ottomeyer, Hans (1996a), S. 347.

285 Pellar macht 1945 folgende Angaben: „1925 Berufung nach Frankfurt a/M. Dort tätig bis 1929 (Porträtmaler, Innenarchitekt und künstlerischer Berater der Opel-Werke in Rüsselsheim).“ Aus Fragebogen für die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künstler, Wien 24. Mai 1945, Punkt 26. Der Fragebogen hat sich im Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs in Schloss Schönbrunn/Wien erhalten.

Im Jahr 1987 erschien in der Zeitschrift *Du* (Heft Nr. 10) ein Artikel des Sammlers Hans-Rudolf Ambühl („Elegant bis zur Karikatur“) sowie in Abbildung einige Beispiele seiner Annoncen-Sammlung aus den Jahren 1916–1956. Dort war u. a. ein Entwurf für Opel von Hanns Pellar abgebildet (vgl. Abb. 59).

Das Archiv der Firma Opel bewahrt mit Ausnahme einer Abbildung des bisher nicht aufgespürten Porträts seines Firmengründers aus dem Jahre 1929 keinerlei weitere Materialien, die Pellars Tätigkeit für die Firma belegen würden. Die in den Zeitschriften publizierte Gebrauchsgrafik hat sich in der Künstlermappe des Zentralarchivs in Berlin erhalten. Dies gilt ebenso für die Anzeigen, die im Auftrag der Kosmetikindustrie entstanden.

Bei der Verwirklichung der Gebrauchsgrafiken stehen klar die Anforderungen der Hersteller in Bezug auf die Vermarktung der Luxusprodukte im Vordergrund, denen sich Pellar mit großer Professionalität anzupassen versteht.

4.3.1 Adam Opel AG, Rüsselsheim

Pellars „Berufung“ nach Frankfurt ist wohl ebenfalls im weitesten Sinne dem Großherzog zu verdanken, der nachweislich enge Beziehungen zur Familie Opel unterhielt und dem Unternehmen unterstützend und beratend zur Seite stand. Bereits im März 1917 werden der Gründer des Automobilherstellers, Wilhelm von Opel (1871–1948), und sein Bruder Heinrich vom Großherzog zu Geheimräten ernannt und in den großhessischen Adelsstand erhoben. Es war der Großherzog, der die ehemaligen Nähmaschinen- und Fahrradfabrikanten Opel zur Herstellung von Automobilen ermutigte und zudem einer der ersten Käufer des „Opel-Patent-Motorwagens“ war. Aufmerksam verfolgte und begleitete er die Entwicklung des Unternehmens. Die Förderung durch den Landesherren würdigten die Brüder Opel 1905 durch die Benennung ihrer Montage-Halle als *Ernst-Ludwig-Bau*.²⁸⁶ 1908 entstand für die „Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst“ das berühmte von Olbrich entworfene Arbeiterhaus für Opel. Die Großindustrie Hessens war dem Großherzog von jeher ein wichtiges Anliegen und nicht zuletzt das Opel-Haus dokumentiert die Einbindung der Industrie in den Gedanken des Gesamtkunstwerks und die damit beabsichtigte erzieherische Wirkung. Vor Hanns Pellar hatten bereits andere Plakatkünstler für Opel gewirkt. Der Künstler Hans Rudi Erdt (1883–1925) beispielsweise schuf Plakate für Opel, die noch heute als Schlüsselwerke der Werbung gelten.²⁸⁷ Erdt hatte sich auf Werbung spezialisiert und wusste mit den Sehnsüchten von Schönheit, Reichtum und Ansehen wirkungsvoll zu spielen. Er entwarf eine stattliche Anzahl von Plakaten, die u. a. für Automobile der Firma Opel warben. Bisweilen wird der Typus des Herrenreiters, des herrschaftlichen Autofahrers oder mondänen Gesellschaftslöwen so übertrieben charakterisiert, dass die Züge bis zur Karikatur übersteigert scheinen.

Es mag nicht weiter verwundern, dass Hanns Pellar ausschließlich Entwürfe für die Werbung von Luxusgütern schuf. Auf diesem Sektor spekulierte man auf

²⁸⁶ Knodt, Manfred (1978), S.269 ff.

²⁸⁷ Bereits 1911 hatte Erdt das **blaugrundige Plakat** entworfen, welches ihn neben Ludwig Hohlwein, Julius Klinger und Paul Scheurich zu einem der bedeutendsten Vertreter der Plakatkunst zwischen 1906 und 1918 macht.

Gewinn von sozialem Ansehen und das Gefühl von gesellschaftlichem Aufstieg, die sich mit dem Erwerb eines Markenproduktes verbinden sollten. Des Künstlers Leitbilder und auch sein persönlicher Lebensstil scheinen seine Kunst in besonderem Maße für diese gesellschaftlichen Ideale der Zeit zur Wirkung zu bringen. Werbung erzählt von den Sehnsüchten und Träumen der Vielen, die aufmerksam den Lebensstil einer gesellschaftlichen Avantgarde verfolgen, um Accessoires und Attribute der höheren Stände in ihre Leben zu übernehmen, soweit dies finanziell möglich ist. Die Hälfte der Werbung beschäftigt sich in irgendeiner Form mit der Sphäre des Müßigganges und den gesellschaftlichen Ereignissen.

Für die Firma Opel nimmt Pellar Bezug auf den „englischen Lifestyle“, wie er schon die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bewegte. Da ist zum einen die Mode des „sporting gentleman“ und der „elegant lady“ zu nennen, die bereits um die Jahrhundertwende einsetzte. Insbesondere der europäische Adel hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts neben einem militärischen Habitus diese zivile Daseinsform zu eigen gemacht und darin weitgehenden Konsens im Patriziat und Bürgertum gefunden. Entsprechende Gesellschaftsgarderobe, Sportkleidung, Pferderennen, Rassehunde, Lakaien, Butler und mondäne Attitüden und Attribute kommen auf Plakaten und in Anzeigen vor, in denen das Leben der Oberschicht nachgezeichnet wird.²⁸⁸

Pellar bewegt sich also erneut in der Welt der schönen Damen, die sich ihren männlichen Verehrern widmen. Man favorisierte neben Jugendlichkeit und Schlankheit zudem jede Form von Bewegung (Tennis, Segeln, Skilaufen, aber auch Gesellschaftstänze) einschließlich der Fortbewegung auf dem Fahrrad oder im Automobil. Pellars Entwürfe entsprachen in allen Punkten dem propagierten und erstreben Luxus-Lifestyle der zwanziger Jahre.

Einer seiner prominentesten Entwürfe ist das Plakat *Opel 6 Cylinder der deutsche Edelwagen* (Abb. 60). Es ist ein gelber Wagen in einer Parkumgebung mit einer Dame am Steuer dargestellt, die sich mit ihrem linken Arm elegant aus dem Auto lehnt. Sie hat sich im Gespräch einem der Reiter zugewandt, die sie rechts und links flankieren; der Herrenreiter zügelt den sich leicht aufbäumenden Rappen und wird nicht zuletzt durch seine englisch anmutende, leuchtend rote Jagdjacke zum Blickfang. Zur linken Seite begrenzt eine Gartenstatue Dianas den Bildrand, die von einem Baum hinterfangen wird. Der Pellarsche leere Himmel

²⁸⁸ Ottomeyer, Hans (1996b), S. 347.

wird von dem Schriftzug der Werbung zum *6 cylindrigen deutschen Edelwagen* ausgefüllt. Die Statue der Diana ist bereits aus einem anderen Zusammenhang bekannt. Im Jahr 1921 entsteht das Gemälde *Schmetterlinge*, welches Damen und ihre Kavaliere an einem Wasserbecken im Park zeigt. Sie werden flankiert von zwei Skulpturen, wobei die linke ebenfalls diese Diana mit ihrem Hund zur Rechten und einem Bogen in der Linken zeigt.

In gleicher Manier variiert der Künstler das Thema des Automobils für die Dame in weiteren Bildern, etwa in dem Plakat mit dem Titel *Die schöne Frau. Der schöne Opel Wagen* (Abb. 57). Hier sitzt eine rothaarige Dame in einem weiten Abendkleid und mit modischer Kurzhaarfrisur auf einem diwanartigen Polstermöbel. Sie wird von einem rokokuartigen Rahmen hinterfangen, der mattes Spiegelglas evoziert, und im Vordergrund steht das Objekt der Begierde: das Fahrzeug der Firma Opel.

4.3.2 Entwürfe für die Kosmetikindustrie

Das ausgehende 19. Jahrhundert mit seinen wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen machte die Schönheitspflege für alle Frauen erschwinglich. Was bisher als reiner Luxus gegolten hatte und nur einer privilegierten, feinen Gesellschaftsschicht vorbehalten war, konnte sich im Laufe weniger Jahre nunmehr fast jede Frau leisten. Die Produkte wurden in großen Mengen in modernen Fabriken hergestellt. Aufgrund neuer Technologien, die den Produktionsprozess optimierten, entwickelte sich rasch eine wachsende Industrie. So wurden nach und nach aus teuren Luxusartikeln preiswerte Massenprodukte.²⁸⁹

Nach dem Ersten Weltkrieg schien das Verlangen nach Luxus größer denn je, auch wenn die „Goldenen Zwanziger Jahre“ keineswegs immer golden waren. So waren ganz im Gegenteil viele Männer nicht aus dem Krieg zurückgekehrt, und die Frauen waren oftmals auf sich selbst gestellt. Dieser neue Status der alleinstehenden Frau, die selbst für ihren Unterhalt sorgen musste, brachte gravierende gesellschaftliche Veränderungen mit sich. Es entstand das Bild der selbstständigen, emanzipierten Frau, die sich nicht nur in einem Beruf, sondern in allen Bereichen des täglichen Lebens behaupten musste. Wichtig war dabei offenbar ein gepflegtes

²⁸⁹ Bohle-Heintzenberg, Sabine (2009), S. 17 ff.

äußeres Erscheinungsbild, ja ein makellostes Aussehen. Dieser neue Frauentyp brach mit vielen gesellschaftlichen Konventionen, wie schon Pellars Dame in der Opelwerbung zeigte, die wie selbstverständlich am Steuer saß und einen Bubi-kopf trug. Der kurze Haarschnitt wirkte geradezu provozierend und richtete das Augenmerk auf das Gesicht, welches förmlich nach Schminke verlangte. Es versteht sich von selbst, dass die Kosmetikindustrie von diesem neuen Frauenbild in der Gesellschaft profitierte und diesen konsumorientierten Frauentyp fortan in der Werbung verstärkt lancierte.²⁹⁰

Die Gestaltung von Packungen, Anzeigen und Plakaten in die Hand von erfahrenen Künstlern zu legen, die für die Produkte durch die ausgereifte Gestaltung ein einheitliches Erscheinungsbild schufen, zeugt von der Aufgeschlossenheit und Modernität der großen Unternehmen. Schon in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg lautete ein wichtiges Prinzip der Werbebranche, dass das Konzept einer erfolgreichen Marke nicht verändert werden sollte. Die Markennamen der Produkte, für die Pellar in den zwanziger Jahren Werbegrafik entwarf – *Creme Mouson* und *Khasana* klangen weltgewandt und international –, bescherten in beiden Fällen viel Verkaufserfolg. Die Unternehmen selbst setzten ebenfalls alles daran, nicht nur die Marken, sondern auch die Firmennamen möglichst kosmopolitisch klingen zu lassen, selbst wenn das Produkt *Khasana* von einer Firma mit dem wenig exotischen Namen Albertsheim vertrieben wurde.²⁹¹ Die Forderung nach einer eigenen Gestaltung der Erzeugnisse wurde gleichsam von außen an den Hersteller herangetragen. Identitätsstiftende Merkmale waren zuerst aufgebraute Siegel, Signets und andere Zeichen, dann nach Formen, Farben, Schriften gestaltete Verpackungen und ganz zum Schluss nach Grundsätzen der Entwurfskunst gestaltete Produkte, die so überformt und einheitlich konzipiert waren, dass sie klar und unverkennbar einem bestimmten Markenbegriff zugeordnet werden konnten. Die Produktgestaltung war ein Qualitätszeichen für den Käufer.²⁹²

4.3.2.1 Mouson, Frankfurt am Main

Pellar selber äußert sich nicht über das Zustandekommen des Auftrags für Werbegrafik des Produktes *Creme Mouson* (Abb. 78, 79). Die Überlieferung

²⁹⁰ Bohle-Heintzenberg, Sabine (2009), S. 19.

²⁹¹ Tauchner, Paul (1996), S. 209 f.

²⁹² Ottomeyer, Hans (1996a), S. 228.

der Entwürfe scheint sich eher einem Zufall zu verdanken und geht wohl auf die familiären und geschäftlichen Verflechtungen der beiden Unternehmen Opel und Mouson zurück.²⁹³ Ein Teilhaber und Familienmitglied der Firma, Friedrich (Fritz) Carl Mouson (1884–1926), war gelernter Ingenieur und eine Zeitlang auch für die Firma Opel tätig. Hier hatte er sich einen Namen als Rennfahrer gemacht. Fritz Mouson verstarb bereits 1926 und an seine Stelle trat sein Neffe Edgar Bieber (1893–1939), der sich vor allem auf den Vertrieb und die forcierte Werbung für Massenprodukte konzentrierte.²⁹⁴ An dieser Stelle trat Hanns Pellar auf den Plan.²⁹⁵

Das bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert in Frankfurt am Main von dem Seifensieder und Lichtermacher August Friedrich Mouson begründete Familienunternehmen blickte auf eine lange Firmengeschichte zurück.²⁹⁶ Bereits unter der Führung von Johann Georg Mouson (1812–1894) und Friedrich Bachfeld hatte sich die Firma zu einem weltweit bekannten Unternehmen mit Niederlassungen in Paris und London entwickelt. Auf den Weltausstellungen 1862 in London, 1873 in Wien und vor allem 1900 in Paris wurden Seifen und Parfüms der Firma immer wieder mit Medaillen ausgezeichnet. Seit der Jahrhundertwende lag die Produktentwicklung in den Händen von Friedrich August Mouson (1874–1958). Als Chefparfümeurer des Hauses schuf dieser kurz vor dem Ersten Weltkrieg ein Produkt, das sich nicht nur schnell, sondern auch überaus dauerhaft zu einem Verkaufsschlager entwickelte: *Crème Mouson mit der Tiefenwirkung*. Außer der berühmten Gesichtscrème, für die Pellar als Grafiker tätig wurde, gab es zudem ein seinerzeit sehr bekanntes Parfüm mit dem orientalischen Namen *Tai Tai*.

Einer von Pellars prominentesten Werbeentwürfen ist überschrieben mit *Elegante Frauen* (Abb. 77) und zeigt zwei Damen vor einem Spiegel in einem Rocaillerahmen. In der unteren rechten Bildhälfte befindet sich das Gefäß der *Crème Mouson*. Die in Rückenansicht gegebene rothaarige Dame in einem gelbgrünlichen Kleid mit tiefem Rückenausschnitt zeigt sich in ihrer raffinierten Abendrobe und einem modischen Kurzhaarschnitt als selbstbewusste schöne Frau. Sie steht einer dunkelhaarigen Dame gegenüber, die ein farbintensives rotes Kleid mit einem langen schwarzen Schal trägt. Den unteren Bildrand füllt der Schriftzug

293 Es bestanden familiäre Beziehungen zur Familie Opel, da Helene Wilhelma Mouson mit einem der fünf Brüder Opel, Georg Adolf Carl, verheiratet war. Dieser führte mit seinem Bruder Wilhelm von Opel die Geschäfte nach dem Tod des Vaters 1895.

294 Nordmeyer, Helmut (1999), S. 7.

295 Es ist zu vermuten, dass Pellar insbesondere in den Jahren 1928/29 für Mouson tätig war. Diese Hinweise geben die wenigen datierten Ausschnitte aus den Zeitschriften der Zeit.

296 Nordmeyer, Helmut (1999), S.3 ff.

Creme Mouson, die Schrift ist mehrfarbig und in einem Lederhautmuster gestaltet, was den besonderen Luxus dieses Produktes zusätzlich unterstreicht. Anregungen für diese Art von dekorativer Oberflächengestaltung lieferte die in der Möbelkunst der zwanziger Jahre beliebte Rochenhaut. Ein wichtiger Blickfang der Pellarschen Entwürfe war zudem die reizvolle Verpackung. Im Falle der *Creme Mouson* ein anonymes Kunstwerk des „Art Deco“, welches mit seinen geometrischen Strukturen ein besonders augenfälliges Glasgefäß hervorgebracht hatte.²⁹⁷ Die neuen für den Massenkonsum hergestellten Kosmetikprodukte kamen nicht mehr in Luxusgefäßen aus Kristall oder feinstem Porzellan, sondern in diesem Falle in weißem Pressglas mit einem Metalldeckel und einem unverwechselbaren, fast kubischen „Art Deco“-Dekor, das auf den Anzeigen als Werbeträger fungierte. Mouson hatte mit diesem weißen Glasbehälter sowohl den Anspruch nach einem unverwechselbaren Design, innovativer schöpferischer Kraft und hoher gestalterischer Qualität als auch nach Wiedererkennungswert erfüllt. Dieses werbewirksame und ansprechende Verpackungsdesign findet sich darum auch in Pellars Werbeanzeigen wieder. Pellar hatte eine Reihe von Schwarz-Weiß-Entwürfen Ende der zwanziger Jahre geliefert, die vornehmlich das besondere Produktdesign sowie zumeist ein Gesicht einer Dame mit Kurzhaarschnitt in den Mittelpunkt stellen.

Pellar entwarf für Mouson das Ideal der modernen Frau der zwanziger Jahre. Mit dem Verzicht auf die Darstellung von Reifrock und Korsett ergab sich Pellar schließlich einer der maßgeblichsten Neuerungen der Damenmode der Zeit. Statt dessen entwarf er schlanke Damen, deren Brustpartie eher wenig betont wurde und deren Taille er ebenfalls ohne besonderen Fokus ließ. Die Kleidersäume wurden kürzer und das Damenbein geriet in den Blick des Betrachters. Auch wenn Pellar 1914 nachweislich mit Kostümentwürfen auf der Ausstellung in Darmstadt zu sehen war, scheint er sich, soweit bekannt, nicht noch einmal als Entwerfer der Damenmode zugewandt zu haben, die sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges zu einem kulturell und wirtschaftlich bedeutenden Zweig der Moderne entwickelt hatte. Bedingt durch die bereits genannten gesellschaftlichen Veränderungen in ganz Europa und der Weimarer Republik, wo den Frauen das Wahlrecht und der Einstieg in die Berufstätigkeit zuerkannt wurde, veränderte sich auch das weibliche Schönheitsideal und mit ihm die Kleidergewohnheiten. Pellars Vorliebe galt der luxuriösen Abendgarderobe in Form von raffiniert geschnittenen Tanz- und Ballkleidern aus glänzenden, farbenkräftigen Materialien. Der Künstler trug damit dem Umstand Rechnung, dass sich das Frauenbild der zwanziger Jahre

297 Bohle-Heintzenberg, Sabine (2009), S. 20.

radikal vom betont fraulichen Image der Vorkriegsjahre abgewandt hatte und die Werbung dies für sich auszunutzen wusste. Seine Damen trugen nun Kurzhaarschnitte und standen wie auch teilweise seine kostümierten Damen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg weiterhin für eine leichtlebige oberflächliche Erotik in Aussehen, Verhalten und Kleidung.

Eine breite Palette von Gesellschaftsblättern, Illustrierten, Mode- und Fachjournalen sowie Bildbeilagen der großen Tageszeitungen prägten das Bild der modernen Frau entscheidend. Genannt seien hier die Titel *Die Dame* oder *Elegante Welt*.²⁹⁸ Letztere hatte dem Künstler bereits 1917 einen ausführlichen Artikel gewidmet, nachdem er im Jahr zuvor auf der Großen Berliner Kunstausstellung mit einem seiner Bildnisse von Margit Limburg Stirum Aufsehen erregt hatte.

4.3.2.2 Khasana/Dr. Albersheim, Frankfurt am Main

Die Khasana GmbH Dr. Albersheim²⁹⁹ in Frankfurt am Main existierte ebenfalls bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts und machte sich in der Körperpflegemittel-Industrie durch erste sogenannte „kosmetische Serien“ einen Namen. Dr. Albersheim erfand die Marke *Khasana* und J.G. Mouson im Jahr 1925 das Parfüm *Tai Tai*; beide Namen sollte ferne Sehnsüchte wecken. Die so verführerisch klingenden Produktnamen verlangten förmlich nach ebensolcher Werbung.³⁰⁰ Das blaugoldene Design der Produktserie *Khasana* stammte von dem Wiener Franz Carl Delavilla, der diese Serie 1925 für die Firma Dr. Albersheim schuf. Die verspielt abstrakte Form weist auf Delavillas Herkunft von den Wiener Werkstätten.

Dr. Albersheim hatte 1925 die erste deutsche Rasierseifencreme auf den Markt gebracht. Für die *PERI-Rasier-Creme* hatte Pellar einen mit ausgestreckten Beinen auf dem Boden sitzenden Mohren entworfen, der mit Pluderhosen und Turban angetan ein großes Rasiermesser schwingt. Die Khasana GmbH hatte mit der *PERI*-Serie für den Herren auch Rasierwasser und Rasierklingen auf den Markt gebracht. Die Marke genoss einen guten Ruf, und ein fester Käuferkreis sicherte dem Unternehmen eine gewisse Stetigkeit im Absatz, den man durch ansprechen-

²⁹⁸ Rasche, Adelheid (2009), S. 9.

²⁹⁹ 1938 wurde die Firma wegen der jüdischen Abstammung des Besitzers in *Dr. Korthaus* umbenannt. Das Betriebsgebäude wurde während des Zweiten Weltkrieges komplett zerstört.

³⁰⁰ Bohle-Heintzenberg, Sabine (2009), S. 23.

de Werbung zu unterstützten gedachte. Doch Pellar entwarf auch Gebrauchsgrafik für die Fantasieschöpfung des Namens *Khasana*, der dieses Produkt in aller Welt bekannt gemacht hat. Diese Duftkreation wurde von Pellar durch Darstellungen von Damen in opulenten Reifröcken und galanten Herren oder auch Mohren in Pluderhosen als Luxusartikel für die schöne Dame beworben.³⁰¹ Mohren als persönliche Begleiter gehörten zur Hofkultur des 18. Jahrhunderts und ihre Dienste beim Servieren exotischer Speisen und Getränke waren beliebt. In einer nostalgischen Rückbesinnung auf die Zeit des Rokoko hat der Mohr („Sarotti“) als Markenzeichen und Gestaltungselement bis heute überdauert.³⁰²

Auf einem schwarzen runden Sockel mit der Aufschrift *D M Albersheim Frankfurt am Main* (Abb. 82) sitzt eine Dame in einem langen, glänzenden rosa Kleid. Mit ihrer rechten Hand hält sie die Schnüre des Kleides an ihrem Dekolleté und die linke hält einen weißen Fächer. Zu ihrer rechten Seite kniet in Rückenansicht ein Mohr in Pluderhosen und Turban, der ihr zwei große Flakons präsentiert. Es finden sich zudem drei Putten mit Allongeperücken, Köcher, Pfeil und Bogen ein, die die schöne Dame umgeben. In einem anderen, *Im Bad* betitelten Blatt bereiten zwei Mohrengestalten der stehenden Dame ein Bad. Diesmal ist sie nur mit einem schwarzen Umhang angetan, der ihren unbedeckten Oberkörper freigibt. Sie hält die Spitze ihres rechten Schuhs kokett in das Parfum. Es handelt sich hier um eine Serie von Entwürfen unbekanntem Umfangs.

Unverkennbar ist in den Zeichnungen ab 1925, als Pellar von Darmstadt nach Frankfurt zieht, der mondäne großstädtische Rahmen. Seine Modezeichnungen stilisieren den weiblichen Körper und seine Posen und spielen mit einem differenzierten Gesten- und Ausdrucksrepertoire. Frauen in eleganten Kleidern und Frisuren machen die Produkte zu aufregenden, erwerbungswürdigen Objekten. Pellar verwendet besonders häufig die Puderquaste in seinen Entwürfen; dieses fast schwerelose Gebilde aus Schwanenflaum wird zu einem wichtigen dekorativen Motiv und findet sich bereits in den Illustrationen zum *Verliebten Flamingo*.³⁰³ Aber auch exotische Motive wie der Mohr fließen in seine Werbung ein. Sie sind ebenso beliebt wie die Dame, die sich mit Hingabe pudert oder parfümiert.

301 F. Lerner, „Frankfurt am Main und seine Wirtschaft“, 1958;

www.aufbau-ffm.de/doku/Archiv/khasana.html, zuletzt abgerufen am 21.04.2011.

302 Bäumler, Susanne (1996), S. 166 ff.

303 Bohle-Heintzenberg, Sabine (2009), S. 17 ff.

Mit diesen Beispielen an gebrauchsgrafischen Entwürfen der zwanziger Jahre neigt sich des Künstlers Karriere dem Ende zu. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verlässt Pellar mit seiner der Abstammung nach jüdischen Frau seine Wahlheimat Deutschland und kehrt nach Wien zurück. Nach dem „Anschluss“ Österreichs im Jahr 1938 wird Pellar mit einem Berufsverbot belegt und sein Schaffen scheint nunmehr ganz zum Erliegen zu kommen. Bis auf wenige Porträts ließen sich bisher kaum noch weitere Werke ermitteln.

5 Hanns Pellar im Kontext der Rokokomode

Die kunsthistorische Bedeutung von Hanns Pellar liegt vor allem in seinen Werken aus der Zeit um 1910. Die erste Ausstellung bei Thannhauser in München zeigte nicht nur die Original-Aquarelle des *Kleinen Königs*, sondern auch seine erfolgreichen Idealporträts wie *Ninon*, *Der Weiße Pfau* oder die *Spanierin*. Seine modernen Damen haben die Maskerade und das Theatralische zu ihrem künstlerischen Prinzip erhoben. Pellars Kunst des Neurokoko, wie sie sich im Umfeld der „Modernen Galerie“ präsentierte, stellte neben allen umwälzenden Bewegungen in derselben Zeit eine feste Konstante und Überlebensmöglichkeit im Kunstbetrieb dar. Welchen Stellenwert hat das Thema der Rokokorezeption in der Malerei bis zum Ersten Weltkrieg und in Pellars Falle auch noch danach?

Heute scheinen Pellars Werke mit ihren Rokokobezügen nur noch schwer die Fantasien, Eindrücke und Erfahrungen einer elitären abgeschlossenen Gesellschaft zu vermitteln. Trotz ihrer dekorativen Wirkung sind die Gemälde alles andere als unmittelbar zugänglich und die nähere Beschäftigung mit dem künstlerischen Werk ist unerlässlich, um sich dem Künstler in seiner Zeit zu nähern. Es stellte sich schnell heraus, dass seine Kunst fest im kulturellen und gesellschaftlichen Milieu der Zeit verankert ist. Titel und Inhalt der Gemälde ermöglichen es, den Inspirationsquellen nachzuspüren.

Die Forschung hat die Wiederaufnahme des Rokokostils im 19. Jahrhundert in zwei Phasen eingeteilt, von denen die erste in den 1840er Jahren beginnt und in den 1860er Jahren endet und die zweite etwa um 1880 eintritt. In der Regel spricht man vom „Zweiten“ und „Dritten Rokoko“, wengleich hervorgehoben wurde, dass die Rezeption der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts nie abgebrochen war. Sven Kuhrau weist darauf hin, dass auch Hauptwerke des Neurokoko wie beispielsweise das 1870–1878 für den bayerischen König Ludwig II. erbaute Schloss Linderhof in Bayern durchaus in die konstatierten Lücken – in diesem Fall zwischen „Zweitem“ und „Drittem Rokoko“ – fallen können. Auch in Berlin entstanden bereits während der 1870er Jahre Rokokointerieurs für aristokratische Bauherren. Mit der Aufwertung des Rokoko als Interieurstil im Kaiserreich ging erstmals eine weitgehende unvoreingenommene Erschließung dieser Kunstepoche einher.³⁰⁴ Pazaurek hätte sie wohl als „Viertes Rokoko“ bezeichnen wollen, und

³⁰⁴ Die kunsthistorische Aufwertung der „Spätstile“ Barock und Rokoko setzte in den auf die Reichseinigung folgenden Jahren ein (1871). Endgültig aufgehoben wurde die Abqualifizierung

die hier verwendete Bezeichnung „Neurokoko“ für die erneute Welle der Rokoko-begeisterung vor dem Ersten Weltkrieg ist vielmehr ein Verabredungsbegriff.³⁰⁵ Doch sind weder die zeitlichen Grenzen noch die stilistischen Unterscheidungsmerkmale überzeugend dargelegt worden. Die Geschichte der verschiedenen Höhepunkte der Rokokorezeption in den unterschiedlichen Gattungen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist nicht zuletzt mangels publizierten Vergleichsmaterials oft nicht so klar eingrenzbar, wie es sich die Kunstgeschichtsschreibung wünscht. So ist es bisher nicht gelungen, eine genaue zeitliche wie stilistische Abgrenzung in den unterschiedlichsten Gattungen vorzunehmen, was Robert Stalla in seinem Beitrag aus dem Jahr 1996 zu Recht veranlasst hat, von einer „kontinuierlichen, wellenförmig auftretenden Stilmode mit zeitlich oft versetzten Höhepunkten in europäischen und außereuropäischen Zentren“ zu sprechen.³⁰⁶ In München um 1910 reiht sich Hanns Pellars Werk mit seinem historisierenden Charakter erneut in eine Welle der Begeisterung für das 18. Jahrhundert ein.

Im Jahr von Pellars künstlerischem Durchbruch in München findet eine erste Ausstellung zum Thema Rokokorezeption mit dem Titel „Dreierlei Rokoko“ statt.³⁰⁷ Gustav E. Pazaurek richtet diese Ausstellung im Königlich Württembergischen Landes-Gewerbemuseum aus. Eine Ausstellung, die nicht nur die vergangenen Rokokotendenzen im Allgemeinen würdigt, sondern zugleich einen aktuellen Hang zum Rokoko feststellt: „Wenn nun, obwohl die Rokokomodeherrlichkeit dahin ist, trotzdem ein Teil der Konsumenten – und nicht gerade die zahlungsunfähigsten – immer noch auf das Rokoko zurückgreifen will, so mag uns das ein wenig stutzig machen. Was für Gründe mögen da maßgeblich sein? [...] Vielleicht sehnen sich jene, die heute noch neues Rokoko erstehen lassen wollen, nur nach

des Rokoko durch Heinrich Wölfflins Schrift „Renaissance und Barock“ von 1888, in der er die formalen Gesetzmäßigkeiten der Stile herausarbeitete. Kuhrau, Sven (2005), S. 188 f.

305 Stalla, Robert (1996), S. 221.

306 Stalla, Robert (1996), S. 222.

Es sind aber nicht die kunsthistorischen Debatten, sondern politische Beweggründe gewesen, die den entscheidenden Ausschlag für die Wiederaufnahme der Rokoko im 19. Jahrhundert gaben. Nach dem Scheitern der Französischen Revolution stand die Wiederaufnahme des Rokoko eindeutig unter politisch-restaurativen Vorzeichen. Man griff auf die machtpolitischen Höhepunkte der jeweils eigenen dynastischen Traditionen zurück: Preußen in Rückbezug auf Friedrich den Großen; Österreich auf Maria Theresia; Russland auf Peter und Katharina die Große. Stalla, Robert (1996), S. 224.

307 Hier wird erstmals der Versuch unternommen, die Rezeption des Stiles in den Bereichen des Kunstgewerbes im 19. Jahrhundert zeitlich einzugrenzen. Pazaurek unterteilte die Rezeption dieses Stiles – wie der Titel schon sagt – in ein Erstes (1750–70), Zweites (1840er Jahre) und Drittes Rokoko (1880er Jahre).

einer größeren Berücksichtigung des Dekorativen?“³⁰⁸ Ein „Viertes Rokoko“ um 1910 also?

Auch die Beschäftigung mit dem Werk von Hanns Pellar und seiner „historisierenden“ Wirkung verlangt nach einer Erklärung. Ein Teil der Antwort für Pellar liegt sicherlich in seinen Wiener Wurzeln und in der speziellen Herkunft aus einer Künstlerfamilie, aber auch in seinem Bemühen, dem Suchen nach einem neuen Stil Rechnung zu tragen, der ohne Bezug auf das Rokoko nicht auskommt. Es lohnt der Versuch, sich der Käuferschaft zu nähern, die mit dem Erwerb der Werke den Künstler in seiner Themenwahl bestätigte und diesen dekorativen Nischenstil von Kunst mit Rokokoanklängen in ihre Sammlungen integrierte. Zudem soll in diesem Kapitel der allgemein zu beobachtenden Rokokoneigung und ihren Katalysatoren in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg an ausgewählten Beispielen nachgegangen werden, wie sie sich im Kulturbetrieb der Zeit insbesondere in des Künstlers Wirkungsstätten Wien und München darstellten.

5.1 „Der Maler der Eleganz“

Pellars künstlerische Herkunft ist in den zeitgenössischen Besprechungen mehrfach zur Sprache gekommen und schien sich harmonisch mit seinen eleganten Themen der Malerei zu verbinden. „Weitaus am ehesten trifft man ein Ausdrucksvermögen für natürlich elegantes Wesen noch im alten Wien [...] Darum hat Wien stets Maler der Eleganz“ hervorgebracht, so Franz Servaes im Jahr 1917.³⁰⁹ Der mit den Gaben der Grazie und Harmonie begabte Maler wurde in Deutschland also als typischer Wiener wahrgenommen, dem das Reich der Eleganz von Geburt her zu eigen war. Ein Bild, welches Pellar nach außen nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch sein Auftreten beförderte. Der Ruf eines „graziösen Dekorateurs“ haftete ihm in der Tat sogar recht schnell an (1910). Kasimir Edschmid beschreibt den Künstler zu Beginn der zwanziger Jahre folgendermaßen: „Pellar ist einer jener entzückenden Spaziergänger im Terrain der Gegenwartskunst, jener österreichischen Flaneure vergleichbar, die man sich nicht ohne Lächeln auf ihrem Gesicht vorstellen kann“.³¹⁰

308 Pazaurek, Gustav Ed. (1909) o. S.

309 Servaes, Franz (1917), S. 185.

310 Edschmid, Kasimir (1923), o. S.

Bei Hanns Pellar scheint in Person und Werk alles zusammenzukommen, was den Bohémien oder – wie Edschmid es formuliert – den „Flaneur“ der Zeit ausmacht: die Liebe zur vollendeten Form, Contenance, ein Mann von Welt aus Erziehung, Neigung und Umgang. Zudem war er musikalisch gebildet und besaß eine Vorliebe für Bücher. Die vielen gesellschaftlichen Verpflichtungen, die sich aus seiner Rolle als Künstler und gefragter Bildnismaler ergeben, klingen in seinem Lebenslauf von 1919 an. Es würde nicht verwundern, wenn er vielleicht auch ein guter Tänzer war. Allein dass er dem modernen Sport des Tennis nachging, ist dokumentiert. Und so lässt sich anhand des wenigen überlieferten biografischen Materials doch ablesen, dass der Künstler nicht nur Teil der Gesellschaft war, sondern zudem seine Rolle ernst nahm. Seinen Erfolg mit seiner Kunst zelebrierte der Künstler in einer nicht gerade bescheidenen Weise.³¹¹ In Darmstadt erregte sein Atelier nachweislich Aufsehen und brauchte den Vergleich mit anderen repräsentativen Ateliers arrivierter Künstler der Zeit nicht zu scheuen. Im Hintergrund seines hohen Arbeitsraumes ist ein großer Gobelin zu erkennen, der wie bei Lenbach und Stuck dem Atelier eine fürstliche Note gab. Auch die Inszenierung vor seinen eleganten Damenporträts unterstreicht die selbstbewusste Haltung des Künstlers.

Diese Form von Eleganz war jedoch nicht nur seiner Person zu eigen, sondern ebenfalls ein wichtiges stilistisches Merkmal seiner künstlerischen Arbeit. Es soll an dieser Stelle nicht versäumt werden, noch einmal auf die Entwicklung des Künstlers im Spiegel der Kunstkritik hinzuweisen. Die ersten Besprechungen stellen sich mit der Eröffnungsausstellung bei Thannhauser ein und in diesen Beiträgen versäumt man es nicht, auf seine Herkunft aus der Stadt Maria Theresias zu verweisen. Schon bei der in dieser Arbeit erstmalig vorgenommenen Beschreibung der Werke Hanns Pellars aus der für ihn so produktiven Zeit von 1908 bis 1914 wird deutlich, was die Kritik ebenfalls recht schnell bemängeln sollte: Durch die Tatsache, dass er bereits 1909 seinen künstlerischen Stil wie auch sein bevorzugtes Sujet gefunden hatte, machte sich schon in den darauf folgenden Jahren eine gewisse Routine in seinem Schaffen bemerkbar. Es stellt sich der Eindruck ein, dass die Vielzahl der Werke vergleichbaren Inhalts durch den anhaltenden Erfolg in ihrer Entstehung befördert wurden, jedoch zugleich auch zu einer frühzeitigen Stagnation der künstlerischen Entwicklung führten. So bemängelte die Kritik bereits im Jahr 1912, dass Pellar seine erfolgreichen Themen eher variiert als um neue Stoffe erweitert: „Stofflich bleibt Pellar bei seinen alten

311 Max Ackermann weiß zu berichten: „Und er hat wohl auch ganz nett gelebt [...]“. Zitiert nach Ludwig, Horst (1989), S. 151.

Liebhabereien in Barock-Gärten mit verschnittenen Hecken und lustwandelnden oder flirtenden Männlein und Weiblein in fantastischen Rokokogewändern, mit Faunen und Wundervögeln, Mond- und Sternennächten über geheimnisvollem Parkdunkel und der Stimmung einer romantischen Erotik über all dem. Man würde von dem Maler – der als Debütant gerade durch seine ungewöhnlich reiche und eigentümliche Fantasie auffiel, wie sie in den mit ausgestellten Originalen zum Bilderbuch ‚Der Kleine König‘ sich ausspricht – recht gerne einmal Berichte von neuen Ritten ins romantische Land hören.“ Der zeitgenössische Kritiker empfiehlt einen „lebhafteren Wechsel in seinen Gegenständen.“³¹²

Der Wechsel zur Porträtmalerei erfolgte schneller als erwartet und erneut mit einem überwältigendem Erfolg. Die Malerei mit Anklängen an das Zeitalter des 18. Jahrhundert gerät vorläufig in den Hintergrund, denn der große Erfolg mit der Bildnismalerei ist demjenigen der Kunst des „theatralischen Rokoko“ bei Thannhauser in München vergleichbar und beherrschte das Werk des Künstlers für die nächsten Jahre. Die Entwicklung von einer Malerei, die vornehmlich höfisch-theatralische Atmosphäre evoziert, zur nunmehr offiziellen Kunst eines hessischen Hofmalers scheint für den Künstler Pellar folgerichtig. Vergleichbar seinem umfangreichen Münchner Werk, welches ebenfalls ohne Vorgänger seit 1908 entstand, haben wir es auch bei der Porträtkunst nicht mit einer langsamen und stetigen Entwicklung zu tun, sondern das Porträt tritt mit einer zahlenmäßigen Konzentration und Ausschließlichkeit (seit 1913) in den Vordergrund, die erstaunt.

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg entzieht sich aufgrund der spärlicher werdenden Besprechungen und der eher dünnen Dokumentation eines genaueren Bildes. Fritz von Ostini verfasst 1920 nach einer längeren Pause seinen letzten Beitrag zum Künstler, welcher in *Reclams Universum* erschien. Pellar war zu Zeiten des Ersten Weltkrieges und darüber hinaus weiterhin als Porträtist tätig; ebenso fertigte er Gemälde an, deren Inhalt zumeist fantasievolle Rokokoidyllen und -interieurs darstellten. Der Künstler scheint sich in dieser Zeit verstärkt selbst um die Verbesserung seiner Auftragslage bemüht zu haben und betrieb unter diesem Aspekt sicherlich auch das Erscheinen seiner Monografie, für die er den renommierten Münchner Autor Georg Jakob Wolf verpflichtete. Doch die Vielzahl der Betätigungsfelder (Illustrations- und Gebrauchsgrafik) vermittelt in Pellars Fall wohl auch ein Bild der insgesamt deutlich schwierigeren Auftragslage aufgrund der veränderten wirtschaftlich Vorzeichen der Zeit. Die Rückkehr

312 Wahrscheinlich aus der *Hessischen Zeitung*, 1912 oder später (Zeitungsausschnitt ohne nähere Angaben in der Künstlermappe des Zentralarchivs der Berliner Museen).

in seine Heimatstadt im Jahr der Machtergreifung der Nationalsozialisten markiert bekanntlich den Anfang vom Ende seiner künstlerischen Karriere.

5.1.1 Die Gründe für den Erfolg: Sammler und Förderer

Bei der Beschäftigung mit Leben und Werk Hanns Pellars ist die Sammlungsgeschichte ein wichtiger Teil des zu erforschenden Feldes sowie zugleich auch der Problematik, die in diese Untersuchung, soweit es möglich war, einbezogen wurde. Das Kunstwerk in seinem sozialen Umfeld, die Wirkung eines Gemäldes auf ein durch Erziehung und Bildung unterschiedlich vorbereitetes Publikum wie auch die vermittelnde Rolle des Kunstkritikers, die im vorigen Absatz anklang, sind durchaus Themen, die bei der Sichtung des vorhandenen Materials aufkommen.³¹³

Wer waren die Sammler der Kunst Pellars, was bewegte sie, diese zu sammeln, und aus welchen Gründen förderten sie den Künstler Hanns Pellar? Dieser Fragenkatalog kann auch am Ende dieses Kapitels nicht ausreichend beantwortet werden.³¹⁴ Quellen mit klaren Aussagen liegen bisher nicht vor. In Bezug auf die Motivation der Sammler, seine Kunst zu erwerben, kann hier darum nur ansatzweise Antwort gegeben werden.

Pellars Erfolg im Rahmen seiner Zeit ist nicht ohne soziokulturelle Bezüge zu erklären. Aus dem bisher aufgefundenen Material lässt sich zusammenfassend herauslesen, dass es sich bei Pellars Käufern um Sammler der Moderne handelte. Das aufstrebende Bürgertum hat das repräsentative und doch moderne Moment seiner Gemälde fasziniert. Die Geheim- und Kommerzienräte schufen sich ein repräsentatives Umfeld, wie es auch schon bei den elegant-modernen

³¹³ Gaethgens, Thomas W. (1993): S.153 f. Die Geschichte des Kunstsammelns im Allgemeinen ist erst ein in letzter Zeit näher beleuchtetes Forschungsthema. Sven Kuhrau hat 2005 seine Studie zu Sammlern im Kaiserreich veröffentlicht, die die Berliner Sammlerkultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beleuchtet. Eine Untersuchung, die für andere Regionen wie München ebenfalls wünschenswert wäre, deren Sammlungen es noch zu aufzuarbeiten gilt. Auf diese Lücke kann in diesem Zusammenhang leider nur hingewiesen werden, da in diesem Bereich noch eine intensive Aufarbeitung von Personen und Sammlungsinhalten zu leisten ist.

³¹⁴ Bedauerlicherweise ist keine Sammlung aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekannt, die Pellars Werk in größerem Umfang enthielt oder gar Interieurphotos, die den Standort der Werke innerhalb der Ausstattung der Häuser belegen. Der Kreis der zu benennenden Pellar-Sammler und -Förderer ist trotz der intensiven Suche nach seinen Werken und der eingehenden Beschäftigung mit den Provenienzen jedes einzelnen Objektes bisher leider sehr spärlich geblieben.

Raumausstattungen der Villen Herzfeld und Waldthausen vorzufinden war. Dieser repräsentative Einrichtungsstil entsprach in seiner konservativen Modernität den Intereieurs, die von wohlhabenden Kaufleuten jener Zeit bevorzugt wurden.³¹⁵ Zwischen den beiden extremen Polen eines historistischen Rokokointerieurs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und den Raumausstattungen, die dem Ruf nach einem rigorosen Purismus in der Innenraumgestaltung folgen (1908 publizierte Adolf Loos *Ornament und Verbrechen*), gibt es eine Vielzahl von Zwischentönen. Pellars Kunst profitierte nachweislich von einem vermehrten Interesse an Biedermeier und an Rokoko, nachdem das Interesse am modernen Zeitstil – Secession und Wiener Moderne – ab 1908 etwas abgeflaut war. Gewünscht war die Berufung auf Traditionen, die jedoch kein neuer Historismus sein durfte.³¹⁶ Dem Anspruch der Käufer von Werken Hanns Pellars galt die repräsentative Ausstattung ihrer Häuser als eines der Hauptmotive. Pellars Gemälde waren aufgrund der Problemlöslichkeit der dargebotenen Sujets und der reizvollen malerischen Behandlung der sinnlichen Motive von besonderem Interesse für diese Klientel.

5.1.2 Der Kunstmarkt für Werke Hanns Pellars

Pellars Darmstädter Mäzene waren offenbar direkt zu Zeiten seines Debüts auf den Künstler aufmerksam geworden. Der Großherzog – bekanntlich aufgrund des Kinderbuchs *Der kleine König* – und auch der berühmte Kunstsammler und -verleger Alexander Koch hatten bereits 1909 je eine Version des *Weißes Pfau* zu einem unbekanntem Preis bei Thannhauser erworben.³¹⁷ Insbesondere die vielen Ausstellungsbesprechungen bei Thannhauser und die damit verbundenen Veröffentlichungen der Werke des Künstlers in den einschlägigen Zeitschriften bilden darum bis heute ein wichtige Quelle bei der Ermittlung der Käufer Pellarscher

315 Kuhrau, Sven (2005), S. 71.

316 Behrents, Catharina (1998), S. 101.

317 Ein Gemälde, welches in seiner Nachlassversteigerung in Stuttgart im Jahr 1935 ein letztes Mal auftaucht und seither als verschollen gilt. Ein Blick in zeitgenössische Abbildungen zur Sammlung Alexander Kochs zeigt, dass die in die Wohnräume integrierte Kunstsammlung sich durch ein breites Sammelspektrum verschiedener Stilepochen und Kunstgattungen auszeichnete. Leider hat sich *Der Weiße Pfau* nicht im räumlichen Zusammenhang in Abbildung aufspüren lassen. Auch die Verkaufsbücher der Galerie Thannhauser benennen Koch als Käufer nicht. Bedauerlicherweise haben sich überhaupt nur wenige Dokumente im Thannhauser-Archiv aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg erhalten. Unterlagen, Geschäftsbriefe und Künstlerkorrespondenzen der frühen Jahre sind nach der Beschlagnahme durch die Nationalsozialisten in Paris 1941 verlorengegangen. Vgl. Lüttichau, Mario-Andreas von (1992), S. 304 f.

Kunst. Die vereinzelt Hinweise auf Verkäufe aus der Zeit vor 1914 verweisen auf Käufernamen wie Dr. Richard Doetsch-Benzinger (1877–1958) ein aus dem Rheinland stammender Pharmafabrikant, der sich in Basel niedergelassen hatte, sowie diverse andere Personen, die nicht näher zu ermitteln waren (Dr. Eberwein, Darmstadt; Baurat Johlige, Leipzig etc.).³¹⁸

Nicht alle Käufer der Pellarschen Gemälde erfreuten sich ihrer Erwerbungen so lange wie der Darmstädter Verleger Alexander Koch. Andere Sammler – vorwiegend aus dem süddeutschen Raum – trennten sich schon bedeutend früher von den soeben erworbenen Pellarschen Arbeiten. Im Frühjahr des Jahres 1912 waren in Berlin vier süddeutsche Sammlungen moderner Kunst auf dem Markt, die Werke Pellars beinhalteten. Diese waren – paarweise zusammengefasst – Gegenstand von zwei Versteigerungskatalogen: Sammlung Freiherr von Horoch und Professor Zimmermann, München (25./26. April 1912) und Sammlung Rechtsanwalt H. Bauer, München und S(iegmund) von Suchodolski (1875–1935), München (9./10. Mai 1912). Die Namen dieser Personen sind nicht in den Unterlagen von Thannhauser zu finden, und doch sind es Sammler, die in München um 1910 moderne Kunst und so auch einige Werke Pellars aus unbekanntem Quellen gekauft haben. Im Jahr 1912, also noch während Heinrich Thannhauser den Künstler aktiv vermarktete, jedoch auch schon kritische Stimmen erhoben wurden, erschienen insgesamt sogar drei Auktionskataloge. Ein weiterer Katalog einer Augsburger Sammlung, die ebenfalls mehrere Werke von Pellar beinhaltete, wurde am 22. Oktober 1912 bei „Galerie Del Vecchio“ in Leipzig versteigert. Auf diese Sammlung wird in diesem Kapitel noch näher eingegangen werden.

Die grundsätzlich rasant zu nennende Preisentwicklung auf dem Kunstmarkt seit Ende des 19. Jahrhunderts bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges ist nicht zuletzt auf die wachsende Nachfrage von Privatsammlern zurückzuführen.³¹⁹ Der Kunsthandel reagierte auf diesen boomenden Markt mit der Darbietung eines breiten

318 Für Pellar lassen sich bis zum Ersten Weltkrieg vereinzelt Verkäufe in den Geschäftsbüchern von Thannhauser nachweisen. Es sind insgesamt neun Rechnungen aus den Jahren 1910–1914: Ray Rudolphe (Budapest), Karl Fenkart, Viktor Mettler (St.Gallen) und Dr. Max Kuhn (St. Gallen). Die Unterlagen befinden sich im Zentralarchiv des Deutschen Kunsthandels (ZADIK) in Köln.

Der Sächsische Kunstverein in Dresden richtet im Jahr 1912 eine „Ausstellung moderner Kunstwerke aus Privatbesitz“ aus und benennt die Sammlungen Rittergutbesitzer Braun, Niederlangenau bei Freiberg, und Carl Recknagel, Dresden.

Das Hessische Landesarchiv in Darmstadt hat einige Listen zu den Großen Kunstausstellungen bewahrt, die wiederum Käufer benennen, die ebenfalls bisher nicht näher einzugrenzen waren.

319 Gaethgens, Thomas W. (1993), S. 156.

Sammelspektrums. Oft wurden verschiedene Stilepochen und Kunstgattungen nebeneinander präsentiert. Solche Verkaufsprogramme spiegelten wider, dass der Historismus einer jeweils individuell zu formulierenden „ästhetischen Kultur“ Platz gemacht hatte, in der Kunstwerke der verschiedenen Zeiten und Regionen gleichwertig nebeneinander rangierten.

Thannhauser blieb bis zum Ersten Weltkrieg der wichtigste Händler für Pellars Kunst. Das Programm der Modernen Galerie Heinrich Thannhausers war vergleichsweise homogen, da man sich ausschließlich der Modernen Malerei widmete und sich auf die französische Kunst und die Münchner Zeitgenossen konzentrierte. Der Erfolg dieser Kunsthandlung ist unbestritten, wie eine Reihe von Publikationen und Ausstellungen zur Galerie Thannhauser in jüngster Zeit zu bezeugen vermochte. Über die Tätigkeit der „Galerie Del Vecchio“ ist bisher nichts weiter zu ermitteln gewesen. Bei „Keller & Reiner“ handelte es sich um einen recht großen Rahmen an Kunstobjekten. Mit Kunstwerken aller Art hat man es hier verstanden, sich den vielfältigen Interessen des kapitalkräftigen Wirtschaftsbürgertums anzupassen. Produkte der modernen englischen Arts-and-Crafts-Bewegung fanden sich hier ebenso wie beste Kopien nach Louis XV- und Louis XVI-Möbeln, die man in eigenen Werkstätten herstellte. Außer Werken der Neoimpressionisten und anderer moderner Künstler wie Constantin Meunier, Lesser Ury, Max Klinger und Auguste Rodin wurden in denselben Ausstellungsräumen auch Gemälde alter Meister in hochwertigen Kopien ausgestellt.³²⁰

Es liegt in der Natur der Sache, dass über private Verkäufe in der Regel wenig Informationen vorliegen. In den Versteigerungskatalogen der Zeit werden die Preise zumeist nicht erwähnt; von Hand annotierte Exemplare mit Preisen und vielleicht sogar Käufernamen sind ebenfalls selten. Die Tatsache, dass Hanns Pellars Werk sowohl Zeit seines Lebens als auch bis heute nicht zu den hoch bezahlten Arbeiten des Kunstmarktes zählt, ist der Erforschung genau dieses Sachverhaltes ebenfalls wenig zuträglich. Grundsätzlich lässt sich jedoch feststellen, dass Pellars Werke mit Preisen von ca. 500–1.500 Mark durchschnittlich bewertet waren und sich damit dem Gesamtbild des Marktes fügen. Sicherlich lagen seine Preise deutlich unter denen seines Lehrers Stuck oder auch anderer prominenter Künstler wie Lenbach und Kaulbach. Diese konnten durchaus fünfstelligen Summen für bedeutendere Werke verlangen. Einer Studie von Robin

320 Kuhrau, Sven (2005), S. 213

Lenman zufolge waren Summen von über 4.000 Mark in der Wilhelminischen Zeit seltene Ereignisse auf dem Kunstmarkt. Er benennt zum Vergleich ein jährliches Salär eines bayerischen Universitätsbibliothekars im Jahr 1905, welches sich in etwa auf 4.000 Mark belief.³²¹ In den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg waren einige Bereiche des Kunstmarktes etwas lebhafter – Leo Putz konnte durchaus auch etwas mehr erzielen für seine *Badenden Akte in Sommerlandschaften*, doch für das Gros der Künstler wie auch Hanns Pellar galt nach wie vor eine gemäßigte Preispanne.

5.1.3 Fallstudie: Sammlung Richard Buz, Augsburg

Fallstudien sind aufgrund der schlechten Quellenlage nur schwerlich zu erarbeiten, und doch soll der Versuch unternommen werden, eine süddeutsche Privatsammlung, die mehrere Arbeiten des Künstlers beinhaltete, etwas genauer zu untersuchen. Es sei vorausgeschickt, dass sich die Pellar'schen Gemälde in dieser Auktion nicht überragend verkauft haben und die Preise im Bereich von sogar deutlich unter 1.000 Mark lagen.³²²

Die Gemäldesammlung des in Augsburg ansässigen Königlichen Kommerzienrates Richard Buz (1865–1932) wurde 1912 in Leipzig veräußert und enthielt sieben Werke von Pellar. Leben und Wirken des Generaldirektors der MAN (Maschinenfabrik Augsburg Nürnberg) liegen weitgehend im Dunkeln und auch seine Sammlung ist nicht durch Interieurfotos überliefert. Lediglich der Umstand, dass sie 1912 (wohl geschlossen) in Leipzig bei der „Galerie Del Vecchio“ zum Verkauf stand, lässt Rückschlüsse zu. So bleibt dahingestellt, ob auch für ihn das Kunstsammeln als eine unverzichtbare Aufgabe eines Mitglieds der Gesellschaft der Zeit galt, ob es Prestige Gründe waren oder aber vielleicht auch ein tiefes Interesse für die Kunst seiner Zeit. Auch wenn all diese Fragen offen bleiben müssen, dokumentiert die Sammlung Buz – wie auch der ausländische Blick auf

321 Lenman, Robin (1993), S. 144.

Hanns Pellar hat beispielsweise auf der Hessischen Kunstausstellung in Darmstadt 1917 Preise um die 2.000 Mark für seine Werke erzielt. Der höchste verzeichnete Preis belief sich auf 3.000 Mark. Zeichnungen wurden unter 1.000 Mark gehandelt (Hessisches Staatsarchiv Darmstadt).

322 Es hat sich eine Anzeige zu dieser Auktion in der Künstlermappe im Zentralarchiv in Berlin erhalten, die besagt, dass das Gemälde *Im Park von Versailles* (WVZ Nr. 88) für 400 Mark aus-geboten wurde und infolge Mangels geeigneter Käufer den niedrigen Preis von 460 M. erzielte. „Auch die übrigen Pellar gingen zu erstaunlich billigen Preisen fort“, heißt es dort abschließend.

die deutsche Kunst bestätigt – zweifelsohne die Qualität der deutschen Moderne, wie sie sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts darstellt.³²³

Die Sammlung von Richard Buz zeigt einen repräsentativen Querschnitt der Kunst der Münchner Moderne, wie sie sich auch im Programm der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser spiegelte. In dem einleitenden Text des Kunsthistorikers Egbert Delpy zur Sammlung Richard Buz heißt es: „Der stattliche Bilderkreis, der mit der Sammlung Buz auf den Markt kommt, hat sein Charakteristikum in der ausgesprochenen Vorliebe für neuere Münchner Kunst, die er in selten mannigfacher Weise nach allen Richtungen hin spiegelt. Mit umsichtigem Feingefühl ist eine gute Auswahl jener ausschlaggebenden Talente der neuen Malergeneration zusammengetragen, die den Kampf um die modernen Ideale in der alten Kunstmetropole Deutschlands aufgenommen [...] haben. Man begegnet in ihr allen den verschiedenen Künstlergruppen, die das Gesamtbild des künstlerischen München ausmachen. Da ist die Künstlergenossenschaft und der Künstlerbund, die Bayerngruppe, die Scholle und die Secession. [...] Dabei haben diverse alleinstehende junge Köpfe, die keiner Organisation angehören, liebevolle Beachtung gefunden.“³²⁴

Heute fast völlig vergessene Maler wie Ernst Kropp, Ernst Liebermann, Walter Firlé, Adolf Jank und Leo Schmutzler waren in der Sammlung vertreten. Es finden sich zudem Werke von Künstlern, die wie Pellar zeitweise dem Neurokoko zugehörig waren, sich hier jedoch nicht mit Arbeiten dieser Richtung präsentieren. Zu nennen wären hier Adolf Hengeler, Adolf Münzer, Leo Putz und Fritz Erler. Pellars Darmstädter Künstlerkollege Fritz Osswald ist mit Werken vertreten sowie Arbeiten von Malern wie von Fritz von Uhde, Hugo von Habermann, Heinrich Zügel, Julius Exter, Lovis Corinth und Max Liebermann. Delpy benennt Pellar „als interessanten Darmstädter, dessen prickelnde Phantastik in Farbe und Formen in fünf (sic!) gut gewählten Stücken kapriziös und pikant erläutert wird.“ Es haben sich in der Sammlung Buz mindestens sieben Pellar-Gemälde befunden, die typisch für das Werk sind und wohl alle erst wenige Jahre vor der Versteigerung entstanden bzw. erworben wurden: *Im Park von Versailles* (1912), *Porträt Yvette*

323 Wie sehr sich in dieser Sammlung die Moderne Kunst der Zeit spiegelte, vermag beispielsweise die „Exhibition of Contemporary German Art“ im Metropolitan Museum of Art in New York (Januar 1909) zu zeigen. Dort waren neben den bekannten Namen wie Arnold Böcklin, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Adolf von Menzel, Franz von Lenbach, F.A. von Kaulbach und Franz von Stuck auch Künstler wie Leo Putz, Fritz Erler, Julius Diez, Adolf Münzer, Angelo Jank, Adolf Hölzel und Adolf Hengeler vertreten. Siehe hierzu Clemen, Paul (1909).

324 Delpy, Egbert (1912), o. S.

(1912), *Susanna* (ca. 1911), *Duldender Faun*, *Vater und Sohn* (Faunszene, 1910), *Liebespaar* (1910) und *Kabaret* (ca. 1910).

Pellar tritt hier nicht als ausgesprochen historisierender Maler hervor. Lediglich *Im Park von Versailles* und im *Liebespaar* werden die schönen Damen in ihren langen Roben zum Thema erhoben, die jedoch eher modern wirken als dem 18. Jahrhundert entstiegen. Die Malerei ist im Hinblick auf die historisierenden Tendenzen durchaus differenziert zu betrachten und Delpy unterscheidet hier die Historienmaler von den modernen Künstlern der Stilkunst. Die historistischen Maler Max Flashar (1855–1915) und Wilhelm Löwith (1861–1932) – in der Sammlung Buz mit ein bzw. zwei Werken vertreten – waren nicht nur 20 Jahre älter als Pellar, sondern schufen ausschließlich gefällige, humoristische Gesellschaftsstücke im Stil des Rokoko oder auch der Epoche des Dreißigjährigen Krieges. Im Vorwort zum Katalog heißt es: „Die Meister des Rokoko-Genre Max Flashar und Wilhelm Löwith sind mit einigen graziösen Stücken vorzüglich vertreten.“³²⁵ (Abb. 83)

5.2 Die Rokokomode um 1910

Der Begriff der „Stilkunst“, wie ihn Richard Hamann und Jost Hermand verstehen, und die Einordnung des Pellarschen Werks in die sogenannte „ästhetisch-dekorative Phase“ dieser Zeit vermögen bis heute am besten die Einordnung des Künstlers und seines Werks zu beschreiben.³²⁶ Eine Fülle an Aspekten seiner Malerei ist hier aufgezeigt, die eine bessere Zuordnung bieten als die vielen Begriffe, die ansonsten für diese Zeit zirkulieren. Eine wesentliche Frage um die Jahrhundertwende war, inwieweit man der Sehnsucht nach einem neuen Stil Rechnung tragen konnte. Bei Hamann/Hermand wird der Rokokobezug als Vorwand der Künstler verstanden, „ins Reich der Grazie“ zu flüchten.³²⁷ Es wird sicherlich zu Recht darauf hingewiesen, dass es sich nur um einen kleinen Kreis von Ästheten handelte, der die auffällige Vorliebe für kostbare Kleider, Feste, Ballette und Theaterdekorationen teilte und diese Form von galanten Umgangsformen und Luxus lebte. „Man zog sich auf eine ästhetische Insel zurück, wo noch künstlerischer Geschmack,

325 Delpy, Egbert (1912), o. S.

326 Hamann, Richard; Hermand, Jost (1973), S. 317

327 Hamann, Richard; Hermand, Jost (1973), S. 312.

aristokratische Privilegien und elegante Manieren herrschen“.³²⁸ Für den Künstler Hanns Pellar ist diese durchaus etwas vordergründige und bisweilen oberflächliche Form des Lebens auch immer ein Grund, ihr humoristisch, unernst und sogar ein wenig satirisch mit seiner Kunst zu begegnen. Eine Nische, in der man sich dazu verschrieben hatte, sich der galanten Zeit genießerisch hinzugeben. So konnte sich im Bereich der Kunst und des Theaters – nicht zuletzt aus Herkunft und Tradition – diese Lebenswelt besonders gut entfalten. Aber weil dieser Kunst nach 1900 nur noch eine kleinere Schicht zugetan war, handelt es sich weniger um einen Stil, sondern vielmehr um eine Mode.

Das Feld der künstlerischen Produktion ist seit dem Ende des 19. Jahrhundert nahezu unüberschaubar geworden. Der Gedanke des Gesamtkunstwerks hat der Kunst eine große Bandbreite von Tätigkeitsfeldern über alle Gattungen erschlossen, die einen Überblick stark erschweren. Die Kunstgeschichte hat sich hier gern auf die Bereiche konzentriert, die in einer Linie mit der Entwicklung der Moderne im deutschsprachigen Raum standen. Bei der Durchsicht der Literatur zum Thema Neurokoko und Rokokorezeption im Allgemeinen wird schnell ersichtlich, dass vorwiegend von Werken der Raumkunst und des Kunstgewerbes die Rede ist. Bei der Malerei handelt es sich zumeist um zufällig aufgedecktes Material, welches in den wenigen Beiträgen zur Kunst des Neurokoko oftmals den Eindruck erweckt, willkürlich zusammengetragen worden zu sein. All dies ist im Endergebnis wenig befriedigend, und es soll an dieser Stelle darum nicht erneut der Versuch unternommen werden, den Fundus der Neurokokomalerei um weitere Beispiele zu erweitern. Insbesondere weil Hanns Pellar – mit Ausnahme seines Vorbilds Franz von Stuck – seine Inspiration nicht in den Werken seiner Zeitgenossen sucht, sondern in der Welt der Kostüme und Märchen findet.

Bevor sich dieses Kapitel den für Pellar relevanten kulturellen Ereignissen widmet, wie sie auch schon zum Teil im Kapitel Malerei zur Sprache kamen, soll kurz die Aufmerksamkeit auf das Neurokoko in der Raumkultur gelenkt werden, da sich zwei Hauptwerke Hanns Pellars dem Zusammenhang der Innendekoration verdanken. Der Stil des Rokoko repräsentierte im Fin de Siècle die glanzvolle, aristokratische Zeit des Ancien Régime, eine Epoche, in der das intime Interieur sehr im Vordergrund stand. Und so rückte auch die Wohnkultur erneut in den

³²⁸ Hamann, Richard; Hermand, Jost (1973), S. 312. „Die letzte Spielart dieser ersten Phase im *Kampf um den Stil* bildet ein stilkünstlerischer Dekorativismus, der seinen Formen und Gehalte weitgehend der Vergangenheit entlehnte, ohne damit ein spezifisch reaktionäre Haltung zu verbinden.“ Ebendort.

Mittelpunkt des Interesses. Renate Ulmer verweist darauf, dass der Rückgriff auf diese Zeit „auf einen zweckfreien Ästhetizismus des l’art pour l’art“ zielt.³²⁹ Auch in der Innendekoration rief man vielfach die Erinnerungen an den Stil des 18. Jahrhunderts wach, ohne dabei die Vorbilder schablonenhaft zu imitieren. In Darmstadt stellte Kleukens auf der Ausstellung von 1914 einen blauen Damensalon im Stil des Neurokoko aus, der von der Kritik sehr positiv besprochen wurde. Diese Raumgestaltung traf den Geschmack von Kritikern und Publikum, denen die Formensprache der Moderne (Peter Behrens oder Josef Hoffmann, Henry van de Velde) zu streng, schmucklos und kantig war.³³⁰ Nicht umsonst hatte Pellar mit seinen Parkgesellschaften in Rokokokostümen auch Aufträge für Wandbilder erhalten. Pellars Malerei präsentiert sich als eine Mischung aus historischen Anleihen und zeitgenössischen Bezügen. Eine moderne Kunst, die sich nicht uneingeschränkt oder gar kopierend auf eine vergangene Epoche bezog, sondern durch Rokokobezüge bestimmte Assoziationen im Betrachter zu wecken suchte. Es sollte kein authentisches Rokoko, sondern eine zeitgenössische Vorstellung evoziert werden. Diese Gemälde waren Gegenstand der Münchner Moderne und wurden nicht in Interieurs im Stil des Rokoko integriert. Zu unterscheiden ist bei den generellen Untersuchungen zur Rokokorezeption, dass die Interieurs nicht zugleich Historienbilder im Stil des Rokoko und moderne Gemälde mit Anklängen an die höfische Kultur des 18. Jahrhunderts zu integrieren wünschten. Hier hingen Gemälde des 18. Jahrhunderts wie Porträts von Antoine Pesne, und hier wurden die Porzellane des 18. Jahrhunderts in einem authentischen Umfeld präsentiert.

5.2.1 Hanns Pellar und die Städte Wien und München

Dieses Kapitel profitiert in besonderem Maße von der bereits mehrfach erwähnten Untersuchung zum „Rokoko um 1900“ in der Literatur von Martin Schönemann. Sie ist eine profunde Studie im Hinblick auf Rokokobezüge in der Literatur der Zeit und richtet ihre Aufmerksamkeit zudem fast ausschließlich auf zwei der insgesamt drei Wirkungsstätten Pellars, nämlich Wien und München. Der Künstler bewegte sich somit genau an jenen Orten, denen eine ausgesprochene Rokokoneigung in Literatur, Musiktheater und Buchkunst – so der Untertitel dieser Arbeit – nachgewiesen werden kann.³³¹ Die Mode strahlt insbesondere auf die Bühne

329 Ulmer, Renate (2000), S.19 f.

330 Ulmer, Renate (2000), S. 20.

331 Schönemann stellt hierzu die These auf, dass die Verwendung von Rokokoelementen in der

aus, wo thematische oder stilistische Rokokobezüge von jeher verbreitet waren. In jungen Jahren bereits standen dem Künstler die Türen zu den großen Bühnen der Donaumetropole offen. Es handelte sich um die Ära der Wiener Oper unter Gustav Mahler (1897–1907), die noch heute als eine der bedeutendsten und glanzvollsten Perioden der Wiener Bühnenkultur gilt. Das Rokoko wurde um 1900 häufig als ein Phänomen der Lebenskultur verstanden. Auch die damals übliche Charakterisierung Mozarts als „Rokokonatur“ scheint sich dem Bild zu fügen. Die mit dem Rokoko geweckten Assoziationen in der Literatur und auf der Bühne galten dem Luxus, der aristokratischen Lebenskunst sowie der Dekadenz und der Erotik. Diese Assoziationen gelten gleichermaßen für die Kunst, wie das Werk von Pellar zu zeigen vermochte.

Wien war die Stadt Maria Theresias und ihres Sohnes Joseph II. Diese Regierungszeit gilt gemeinhin als die letzte Blütezeit der Stadt. Das 19. Jahrhundert ist für die habsburgische Monarchie das Jahrhundert des Abstiegs und der Neuorientierung. Es entsteht schließlich die österreich-ungarische Doppelmonarchie, der Staat versteht sich als multinationales Gebilde. Eine wichtige Stütze des Staatsgedankens bildet die Kunst, die mit den absolutistischen Stilen Barock und Rokoko die Kaiseridee in die Moderne überträgt. Unter der Vielzahl von Neuausstattungen ragte vor allem das Palais Liechtenstein heraus. Fürst Alois von Liechtenstein ließ es unter Leitung des englischen Architekten Peter Desvignes 1842–1847 in Neurokoko ausstatten, und die Räume waren unmittelbar nach Fertigstellung gegen Entgelt dem Publikum zur Besichtigung freigegeben. Ludwig Hevesi lässt noch 1902 verlauten: „Der Stil ist im großen und ganzen Rokoko [...] hochinteressant“.³³² Nach Metternichs Sturz 1848, der den Klassizismus als offiziellen Kunststil gefördert hatte, fand Neurokoko auch Einzug am Wiener Hof. Kaiser Franz Joseph (1848–1916) ließ Teile seines Apartments in der Hofburg in diesem Stil ausstatten, Kaiserin Elisabeth ließ in der von ihr bewohnten Amalienburg zur Hofburg gehörige originale Rokokomöbel ins Hofmobiliendepot überführen und durch eine komplette Neuausstattung im Stil des Rokoko ersetzen.³³³

Die Beispiele ließen sich durch alle Gattungen hinweg fortsetzen, sodass sich zweifelsohne festhalten lässt, dass der Stil des Rokoko zur unmittelbaren

Literatur um 1900 sich gegen die Geschichtsfixierung des Historismus ausrichtet und bewusst einen ungenauen Umgang mit den Versatzstücken betreibt, um eine Distanz zum Historismus der Gründerzeitjahre zu schaffen.

332 Zitiet nach Stalla, Robert (1996), S. 226

333 Stalla, Robert (1996), S. 226.

Lebensumgebung des jungen Künstlers gehörte. Pellars zahlreiche Namens- und Maskenspiele in seiner Kunst machen in ihrer Kostümierung auf einen Grundzug nicht nur der österreich-ungarischen Doppelmonarchie aufmerksam. Sie sind eher nicht als Parodie auf Pomp, Prunk und Paraden des Kaiserreichs zu lesen. Auch wenn sie dessen Vorlieben für das Kostüm teilten, sind sie gänzlich unpolitisch. In Bayern traf Pellar ebenfalls auf diesen Zug der Epoche, wenn jedoch hier mehr ein memoriales Verständnis von Königswürde im Vordergrund stand. Der sogenannte Märchenkönig, Ludwig II. von Bayern (1864–1886), verehrte in besonderem Maße den französischen Sonnenkönig. Er beauftragte die Neuausstattung der Apartments in der Münchner Residenz (ab 1868) sowie in Schloss Linderhof (ab 1870) und die Enfilade der Privaträume in Schloss Herrenchiemsee (ab 1880). Insbesondere Herrenchiemsee betrachtete er als einen „Tempel des Ruhmes“, der ausdrücklich dem Andenken an Ludwig XIV. errichtet wurde.³³⁴

In München ging bereits zur Jahrhundertwende eine größere Breitenwirkung mit der Mode des Rokoko einher, die dem Erfolg der aufkommenden Illustrierten zu verdanken war. Im Sommer 1906, wenige Monate bevor Pellar von Wien nach München übersiedelte, präsentierte die *Jugend*, die *Münchner illustrierte Wochenzeitschrift für Kunst und Leben* ihren Lesern eine Rokokoausgabe. Das Titelblatt der Heftnummer 25 schmückt eine Reifrockdame im Park, begleitet von Schmetterlingen, Windhunden und einem Faun, und wurde von Julius Diez entworfen. Es folgen acht Seiten mit Zeichnungen und Gedichten, auch einer Erzählung, die sich alle nur einem Thema widmen: der Welt der Anmut und galanten Freuden, in der „Der Faschingsmummenschanz / Im Jahr 365 Tage“ dauert. Und auch im hinteren Teil des Heftes, wo Werbung, kleine Meldungen, Karikaturen und satirische Verse ihren Platz haben, wird das Motto der Nummer nochmals aufgegriffen. Alle Illustrationen des Heftes, das Titelblatt und vermutlich auch die Gedichte stammen von Julius Diez, die Erzählung von dem Redakteur Fritz von Ostini.³³⁵ Dieses Heft war Ausdruck der Rokokomode, wie sie in München vorherrschte und in allen Bereichen des Lebens bereits allgegenwärtig und fester Bestandteil der Festkultur war. Zumindest in den Jahren nach 1906 findet man kaum noch eine Faschingsdarstellung ohne entsprechende Kostüme.

334 Stalla, Robert (1996), S. 227.

335 Schönemann, Martin (2004), S. 86 f.

5.2.2 Literatur, Theater und Musik der Zeit

Es verwundert nicht, dass der „historisierende Dekorativismus“, wie es bei Hamann/Hermand heißt,³³⁶ nicht nur in den Künsten, sondern auch im Bereich des Theaterlebens zum Ausdruck kommt. Pellars Vorliebe für das „theatralische Rokoko“ wurde zur Jahrhundertwende auf der Welt der Bühne durch einen „dekorativen Kulissenzauber“ befördert, bei dem das Inhaltliche nur noch von untergeordneter Bedeutung ist. Zudem ist die Vielfalt der Theater immens und wird insbesondere durch die vielen Brettlbühnen der Zeit bereichert. Modische Biedermeierszenen finden sich ebenso wie pikante Schäferpoesien. Dies geht einher mit einer Vorliebe für historisierende Kostüme, die auch für so moderne Aufführungsorte wie das Kabarett Fledermaus nachweisbar sind. Das Theater galt im 18. Jahrhundert als Ort höfischer Selbstdarstellung für einen elitären ausgewählten Kreis. Galantes Leben und prachtvolle Feste fanden in diesem Rahmen statt. Aber bereits im 19. Jahrhundert war diese Institution öffentlicher geworden und diente im größeren Maße der Volksbildung und -unterhaltung. Um 1900 hatte sich dann aufgrund der schnellen Vergrößerung der Städte im Rahmen einer allgemeinen Prosperität das Theater für eine bedeutend größere Schicht der Bevölkerung geöffnet. Es war zudem die Zeit des Einzugs der Moderne, denn die vielfachen Reformen der Jahrhundertwende machten auch vor dem Theater nicht halt.³³⁷ Für die Ausstattung der Theater bevorzugte man den Stil des 18. Jahrhunderts in besonderem Maße, aber auch im Repertoire wurde das Thema Rokoko aufgegriffen und feierte auf der Bühne seine Triumphe. Die Operetten, die sich seit den späten 1870er Jahren etablierten, trafen mit leichter Musik, lockerer possenhafter Handlung und teils gesungenen, teils gesprochenen Texten den breiten Publikumsgeschmack.³³⁸

Bei dem Thema des Neurokoko dürfen im Bereich der Literatur und des Theaters zwei Namen nicht unerwähnt bleiben, die sich dieser Stilrichtung in besonderem Maße verpflichtet fühlten. Es handelt sich um Pellars Landsleute Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) und Max Reinhardt (1873–1943), die ebenfalls immer wieder auf die Zeit des Rokoko zurückkamen. Die Operninszenierung des *Rosenkavaliers* – in seiner Uraufführung ein Gemeinschaftswerk von Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss, Max Reinhardt und dem ebenfalls

336 Hamann, Richard; Hermand, Jost (1973), S. 320.

337 Die Typendekorationen der Kulissen- und Guckkastenbühne wie auch das höfische Logen- und Rangtheater erfuhren ausgehend von den Bestrebungen eines Peter Behrens (1868–1940) und Georg Fuchs (1868–1949) eine umfassende Erneuerung.

338 Stalla, Robert (1996), S. 232.

österreichischen Bühnenbildner Alfred Roller – ist bereits des Öfteren erwähnt worden. Das berühmte Verwechslungsspiel wird 1911 in Dresden erstmals aufgeführt und ist wohl eines der bekanntesten Beispiele von Rokokobezug vor dem Ersten Weltkrieg. Schon zur Uraufführungszeit hatte das Stück ästhetische Maßstäbe gesetzt, die sich vor allem im genialen Zusammenspiel von Musik, Text und optischer Umsetzung manifestierten.³³⁹ Bis heute begeistert dieses Werk mit seinen Rückbezügen auf Mozart und das Wien des 18. Jahrhunderts das Publikum.

Ein wichtiges verbindendes Element der beiden Theatermacher Hofmannsthal und Reinhardt ist ihre Liebe zu Österreich. Man beschäftigt sich mit Schauspielen, die das Österreichische und Volkstümliche in den Mittelpunkt stellen.³⁴⁰ Wie Pellar feiern sie ihre Erfolge vornehmlich in Deutschland: Hofmannsthals Stücke werden vorwiegend in Deutschland uraufgeführt, und Reinhardt, dessen Karriere als Sohn wenig begüterter Wiener Juden in Berlin begann, feierte ebenfalls hier seine Erfolge. Reinhardt war schnell zu einem gefeierten Regisseur avanciert, in dessen Händen die modernen Formen des Theaters eine stilbildende Kraft entfalteten.³⁴¹ 1905 übernahm Reinhardt in selbstständiger Leitung das Deutsche Theater in Berlin, doch bereits in den Berliner Anfangsjahren löste er sich von den für Bühnenausstattungen zuständigen Theaterateliers und arbeitete mit einer Reihe von Künstlern. Zu den Malern, die Max Reinhardts sinnliches Theater erfahrbar machten, gehörten Alfred Roller, Karl Walsch, Lovis Corinth, Emil Orlik, Fritz Erler, Max Slevogt und Edvard Munch. Sie waren für ihn in den Jahren von 1903 bis 1928 als Bühnen- und Kostümbildner tätig. Reinhardt war besonders daran gelegen, für jede Inszenierung den in seiner Wesensart verwandten Künstler zu finden, sodass es nicht überrascht, dass der Österreicher Alfred Roller die Ausstattung der Dramen von Hugo von Hofmannsthal übernahm.³⁴²

Bereits der junge Hugo von Hofmannsthal hatte sich lange vor dem *Rosenkavalier* mit der Rokokopoesie befasst, wie sie sich in der Wiener Literatur des Fin de Siècle allenthalben findet. Hofmannsthal galt als einer der vielseitigsten Autoren der Wiener Moderne und verstand es, die höfische Welt der Eleganz auf besondere Weise hervorzurufen und in die Gegenwart zu versetzen. Pellar erwähnt keine Autoren explizit, wie es überhaupt – außer einer grundsätzlichen bibliophilen Neigung – keine Aussagen zu literarischen Vorlieben des Künstlers gibt,

339 Dembski, Ulrike (2005), S. 39.

340 Schönemann, Martin (2004), S. 269.

341 Hamann, Richard; Hermand, Jost (1973), S. 321.

342 Ahrens, Birgit (2001), S. 72 f.

doch die Atmosphäre in Hofmannsthals Gedichten wie auch in Werken für die Bühne ist den Gemälden des Künstlers so nah, dass es einer Erwähnung dieses „poetischen Wunderkindes“ bedarf. Der *Prolog zu dem Buch Anatol* (1892) geht einer Folge von kleinen Spielszenen, die sein Freund Arthur Schnitzler verfasst hatte, voraus. Die wohl bekanntesten Zeilen aus diesem Prolog lauten: „Also spielen wir Theater,/ spielen unsre eigenen Stücke, /Früh gereift und zart und traurig“ und verweisen damit ebenfalls auf den schon benannten Grundzug der Epoche, der Kunst, Literatur, Geschichte und Gesellschaft der Zeit gleichermaßen prägte. Der erst 18-jährige Hofmannsthal beschreibt unter dem Pseudonym „Loris“ in diesem Gedicht Liebespaare hinter Taxushecken, Gartennischen, in denen Musik ertönt, Kavaliere, die Damen aus Sänften heben, einen Schwarm weißer Falter sowie ein Bologneserhündchen, das einen Pfau erblickt. Die kostümierte oder hinter einer Maske verborgene Dame und auch der Park spielten in der Literatur der Zeit oft eine besondere Rolle. Insbesondere die Gärten von Schloss Schönbrunn in Wien oder Nymphenburg in München sind für die Künstler durch alle Gattungen hinweg eine wichtige Quelle der Inspiration. In Hofmannsthals Prolog verwandelt sich ein Rokokopark mit galanten Damen und ihren Kavaliern in ein Gartenfest der Moderne. Es spiegelt auf besondere Weise die aktuelle Stimmung im Wien der Jahrhundertwende, auf die auch Pellar in besonderer Weise in seiner Malerei abhebt. Schnitzlers *Anatol* entpuppt sich als ein sehr zeitgenössisches Stück des Wiener Fin de Siècle, dem auch alle Figuren entstammen. Nicht einmal die Schauplätze erinnern an das 18. Jahrhundert. Auch dieses Stück ist ein Spiel der Maskerade, der Lüge, der Komödie und Improvisation, wird durch Hofmannsthal mit dem Prolog aber als Zeit des Rokoko assoziiert.³⁴³ Hofmannsthals Spiel mit dem Historismus verknüpft auf geschickte Weise Konservatismus und Avantgarde. „Der Wandel des Rokoko zur Chiffre elitärer Geselligkeit im Österreich dieser Jahre liegt in der Luft“, so Schönemann.³⁴⁴ Arthur Schnitzler widmet sich dem Rokoko-Sujet zudem mit seinem Stück *Der grüne Kakadu* (1898), welches das Künstlermilieu zum Thema hat. Ein Verwirrspiel um Schein und Wirklichkeit, in dem die Schauspieler Verbrecher spielen und es zunehmend schwieriger wird, Rollen von echten Personen und Spiel von Wahrheit zu unterscheiden. Und ähnlich wie bei Hofmannsthals Prolog wirkt auch hier die äußerliche Rokokomaskierung auf den Charakter des Textes zurück: Wahrheit und Schein, Verkleidungen und Masken sowie erotische Leidenschaften sind Gegenstand des Textes.

343 Schönemann, Martin (2004), S. 49.

344 Schönemann, Martin (2004), S. 35.

Im Übrigen hatte Hugo von Hofmannsthal bereits nach seiner Heirat im Jahr 1901 ein ländliches Rokokoschlösschen vor den Toren Wiens bezogen, welches er bis zu seinem Tod im Jahr 1929 bewohnte.³⁴⁵ Das kleine Schloss in Rodaun wurde 1724 errichtet und wenige Jahre später von Maria Theresia von Österreich (1717–1780) erworben. Der ebenfalls der Zeit Maria Theresias zugetane Max Reinhardt tat es seinem Landsmann am Ende des Ersten Weltkrieges gleich, als er einen Bau des Rokoko in Österreich erwarb. 1918 bezog er das 1731 erbaute Schlösschen Leopoldskron, welches insbesondere zum Empfang von Gästen diente. „Leopoldskron war seine Lieblingsproduktion, bei der Fantasie und Realität vollkommen verschmolzen, ein Ziel, das er in allen seinen Produktionen verfolgte“. Hier feierte die untergegangene Kultur der österreichischen Monarchie ein imaginäres, nostalgisches Nachleben. Dazu gehörten die von Reinhardt in bemoostem Zustand angekauften Barockstatuen für den Schlosspark und ein rokokohaftes Heckentheater.³⁴⁶ Diese repräsentativen Wohnorte sind zweifelsohne eines der beredtesten Zeugnisse der Vorliebe beider Künstler für die Zeit des 18. Jahrhunderts.

Zeitgleich mit Pellars erstem künstlerischem Erfolg beginnt Hofmannsthal mit dem Schriftsteller und Mäzen Harry Graf Kessler am *Rosenkavalier* zu arbeiten. Graf Kessler hatte an der Entstehung dieses Stücks keinen unwesentlichen Anteil. Das Rokoko sollte im *Rosenkavalier* auf möglichst authentische Weise das 18. Jahrhundert repräsentieren. Hofmannsthal lädt darum den Bühnenbildner Roller zu sich nach Rodaun ein. Dort entstehen erste Kostümentwürfe, die umgehend an Richard Strauss geschickt werden und dort auf begeisterte Zustimmung treffen. Während Roller im Oktober 1909 in Rodaun am Regiebuch arbeitet, „in dem jeder Knopf, jede Schuhschnalle fixiert ist“, werden in Dresden bereits die ersten Proben vorbereitet. Für den Erfolg des Stücks gilt Hofmannsthal und Strauss die effektvolle Inszenierung als entscheidend. Sie soll die Mischung von Oper, anspruchsvollem Sprechstück, Anklängen an Operette und Wiener Volksstück, von Walzermusik und Rokokokomödie zu einem Gesamtkunstwerk zusammenfügen.³⁴⁷ Ob Hanns Pellar die Aufführung des *Rosenkavaliers* in Dresden sah, war für sein Werk sicherlich nicht mehr entscheidend. Längst hatte er die Rokoko-bezüge zu seinem bevorzugten Motiv erhoben. Ob er Hofmannsthal kannte, lässt sich ebenfalls nicht belegen. Vielleicht ist man sich in Darmstadt begegnet, dessen Hoftheater mit Paul Eger ebenfalls unter österreichischer Regie stand. Paul Eger

345 Schönemann, Martin (2004), S. 64.

346 Schönemann, Martin (2004), S. 271.

347 Schönemann, Martin (2004), S. 260 f.

sollte im darauffolgenden Jahr (1912) Hofmannsthals *Jedermann* zur Aufführung bringen. Zudem unterhielt Pellar nachweislich Kontakt zu anderen Persönlichkeiten des Theaters wie Leonard Fanto (1874–1958), dem Vorstand des Kostümwesens am Hoftheater in Dresden, der vormals ebenfalls in Wien tätig war.³⁴⁸

Martin Schönemann verweist in seiner Untersuchung darauf, dass sich die Rokokoauffassung um 1910 wandelt. Seit den 1890er Jahren sind Begriff und einzelne Merkmale der Epoche mehr und mehr zu Vehikeln der Selbstinszenierung geworden. Sie dienten den jungen Künstlern zur Legitimation und Illustration einer unbürgerlichen und dezidiert künstlerischen Lebenshaltung. Das Rokoko wird in der Literatur zu einem Zeichen von Dekadenz und Stilkunst gleichermaßen und gerade deshalb nach 1900 immer populärer.

In der Musik kommt die Rokokobegeisterung vor allem in dem programmatischen Motto „Zurück zu Mozart“ zum Ausdruck. Auch Hanns Pellar bekennt, ganz seiner Herkunft folgend: „als typischer Wiener bin ich natürlich musikalisch“!³⁴⁹ Seine Mozartbegeisterung lässt sich in diesem Zusammenhang insbesondere mit seinem Märchenfest *Der Kleine König* in Darmstadt 1913 belegen.³⁵⁰ Hier ist ein Programmpunkt die Aufführung eines der frühesten Singspiele von Wolfgang Amadeus Mozart, welches 1767/68 entstand: eine französische „Operacomique“, deren erste nachweisbare Aufführung im Jahr 1890 in Berlin stattfand und die in ihrer harmlosen und anrührenden Handlung dem Zeitgeist des Rokoko zu entsprechen schien. Es handelte sich um eine Jahrmarktsparodie in Anlehnung an ein Werk von Rousseau, in dem ein Wahrsager und zwei Verliebte die Hauptdarsteller sind.

Im Zusammenhang mit der Mozartrezeption richtete sich das Interesse des Publikums auch bereits um 1900 auf das Rokoko. Die schon lange beliebte Musik Mozarts wurde nun zunehmend als ein Produkt des Rokoko aufgefasst und wird Teil der zeitgenössischen Musikkultur. Die Festveranstaltung zum 150. Geburtstag

348 Ein Brief von Hanns Pellar an Leonard Fanto (16. Feb. 1913) befindet sich im Literaturarchiv Marbach.

349 *Ostiniana* 9 (1919), S. 15.

350 „Das Gemälde Salzburg 1790 ist eine Anregung durch ein Mozartsches Violinenkonzert, gespielt von dem Geiger Minuihn und dem Dirigenten Bruno Walter“, so Hanns Pellar an einen nord-deutschen Sammler am 28. Juli 1965. Die Korrespondenz wurde mir freundlicherweise in Kopie überlassen. Yehudin Menuihn wurde 1916 in New York als Sohn russisch-jüdischer Einwanderer geboren und hat mit 12 Jahren (1928) unter der Leitung von Bruno Walter in Berlin gespielt. Eine Zusammenarbeit, die sich in den folgenden Jahren fortsetzen sollte.

Mozarts im Jahr 1906 gilt als der erste Höhepunkt der Begeisterung für den Komponisten aus dem 18. Jahrhundert. Auch hier ist es erneut *Die Jugend*, die als Multiplikator dient und dem beliebten Komponisten eine ganze Ausgabe widmet. Der Mozartkult findet sich allenthalben. Neben dem Konzertsaal steht in besonderem Maße auch das Theater im Vordergrund. Das augenfälligste Beispiel ist eine Reihe komischer Opern des deutsch-italienischen Komponisten Ermanno Wolf-Ferrari. Der Künstler wirkte in München, Mailand und Venedig. Sein Erfolg mit der Oper *Die neugierigen Frauen* (1903) legte ihn zeitlebens auf die Rolle eines neuen Mozarts fest. Mozart galt als Ausdruck einer lebendigen, lebenspendenden Sinnlichkeit. Es handelt sich um eine kleine Buffo-Oper, die heiter und melodiös daherkommt; das Libretto basiert auf einem Stück von Goldoni³⁵¹ Die Uraufführung fand im Münchner Residenztheater statt, einem Theaterbau aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einer opulenten Rokoko-Ausstattung. Durch diesen Erfolg ermutigt, folgten drei weitere Opern in einem ähnlichen Stil. So wird also auf der Bühne und in der Literatur die Form des Rokoko gewählt, um die dekadente Lebensweise der zeitgenössischen Bohème zu kennzeichnen. Der historische Rückbezug aufs 18. Jahrhundert, etwa auf die Musik Mozarts wie auch auf die Commedia dell'Arte Goldonis, ist für Wolf-Ferrari nicht mehr als ein Ausgangspunkt auf der Suche nach einem eigenen Stil. Wichtiges Vehikel ist hierbei das Verlangen des Theaterpublikums nach heiteren Opern, das sich – wie in Wien eher in der Operette – im München der Dekade vor dem Ersten Weltkrieg in einer dezidierten Mozart- und Rokokobegeisterung äußert.³⁵²

Bekanntlich hat die Rokokorezeption auch nach dem Ersten Weltkrieg noch durchaus Relevanz. Pellar ist nicht der einzige, der seine „Vorkriegskunst“ zu neuen, tendenziell anachronistischen Werken verarbeitet, wie seine Malerei der zwanziger Jahre bezeugt. Pellar schuf damals duftige Gemälde, die motivisch auf Schäferpoesien zurückgriffen, und geriet damit in deutlich historistisches Fahrwasser. Auch Hofmannsthal und Reinhardt verarbeiteten Ideen der Jahre vor 1914, also der Zeit des Zusammenbruchs von Habsburger Reich und wilhelminischem Reich, zu neuen Werken. In Bezug auf das Rokoko sind auch Franz Blei und Arthur Schnitzler zu erwähnen, die nach Kriegsende ebenfalls auf die Vorlieben der Jahrhundertwende zurückkommen. 1920 knüpft Franz Blei mit *Die verliebte Weisheit der Ninon* daran an. Auch Arthur Schnitzler kommt aufs Rokoko zurück. Bereits 1919 konfrontiert er Casanova, den galanten Helden seiner Generation, mit der neuen Zeit. In der *Komödie der Verführung* (1924) erzeugt er durch den

351 Schönemann, Martin (2004), S. 233 ff.

352 Schönemann, Martin (2004), S. 237.

Bezug auf Watteaus *Einschiffung nach Kythera* eine rokokohafte Stimmung.³⁵³ Die Rokoko-Mode erreichte eine ausgeprägte Breitenwirkung und diese Form der Popularisierung ist zwar vielfach wahrgenommen – ein Phänomen, welches Catharina Behrents als „Pseudo-Historismus“ benennt –, doch bisher noch nicht ausreichend untersucht worden.³⁵⁴ Hier ist ebenfalls eine detaillierte Untersuchung erforderlich, um sich den einander durchdringenden Aspekten von historischen Rückbezügen und Modernität zu nähern, die sich in unterschiedlicher Mischung und Gewichtung zeigen.

353 Schönemann, Martin (2004), S. 273.

354 Behrents, Catharina (1998), S. 101.

6 Ausblick und Zusammenfassung

Das zusammengetragene Material zu Biografie und Werk von Hanns Pellar ergibt ein facettenreiches Bild. Es ist die Atmosphäre des Rokoko, die diese vielen Facetten zusammenhält: Von 1908 bis zum Ende der zwanziger Jahre als ein märchenhafter Illustrator, über den Hofmaler bis hin zum Gebrauchsgrafiker verwendet Pellar Rokokoelemente in seinem Werk immer auf dieselbe Weise, unter Heranziehung derselben Motive.

Wo stand Pellar als Künstler innerhalb seiner Zeit? Nimmt man an den Generationsgefährten Maß, dann unterliegt es keinem Zweifel, dass Pellar von den Wegen, die den in den achtziger Jahren Geborenen zugänglich waren – man denke an Kokoschka, Munch, Matisse, Kandinsky – keineswegs die radikalsten, aber auch nicht die ausgetretenen beschritt. Nicht Unkenntnis der europäischen Situation hat Pellar von Kühnheiten der Expressionisten oder vom Neuland der Abstraktion abgehalten, sondern eher der Umstand, dass die Mode des 18. Jahrhunderts die wichtigste Quelle seiner Inspiration blieb und der anhaltende Erfolg seiner modernen theatralischen Rokokofantasien ihn hierin bestätigte. Es scheint vielmehr, dass die besondere Herkunft des Künstlers eine größere Rolle spielt.

Das Phänomen des Neurokoko innerhalb der Stilkunst ist vergleichsweise wenig beachtet worden und bisher kein Thema einer entsprechenden Publikation geworden. Ab 1905 kam mit dem Expressionismus eine Entwicklung in Gang, die die im Rückblick vergleichsweise sanften künstlerischen Stilversuche der Vorgänger überstrahlt und in Vergessenheit geraten lässt. Der heute eher selektiven Wahrnehmung der kunsthistorischen Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts – mit der Konzentration auf Expressionismus und Neue Sachlichkeit in Deutschland – ist es zuzuschreiben, dass man dem Randphänomen der Rokokorezeption kaum Beachtung schenkte.

Bei jedem Versuch einer Annäherung an das Thema des Neurokoko wird nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass es an publiziertem Vergleichsmaterial mangelt. Nach der Beschäftigung mit dem Werk Hanns Pellars drängt sich jedoch der Verdacht auf, dass diese Malerei weder in Österreich noch in Deutschland öffentlich bewahrt wird, sondern ihr nur über den Zugang zu privaten Sammlungen nachzuspüren ist. Viele Vertreter der Kunst der Zeit setzten sich für wenige Jahre mit den historisierenden Phänomenen auseinander und malten dann Bilder mit

Rokokobezügen, darunter Leo Putz, Fritz Erler oder Schmoll von Eisenwerth, ohne dass ihr Schaffen im Weiteren von dieser Richtung bestimmt wird. In der Verschiedenheit ihres Schaffens und der Auseinandersetzung mit den neuen Stilmitteln führt dies zu subjektiven künstlerischen Interpretationen des Rokoko und am Ende auch der individuellen Weiterentwicklung. Die Grenzen des Neurokoko nach Aufkommen und Verbreitung um 1910 sind deshalb mitunter unscharf oder drohen gänzlich zu verwischen, wollte man rückblickend allen Spuren seines Vorkommens zu folgen versuchen. Neben dieser oft flüchtigen Präsenz im künstlerischen Schaffen darf im Hinblick auf seine öffentliche Wirksamkeit nicht außer Acht gelassen werden, dass das Neurokoko im deutschsprachigen Raum mit den Kunstzentren Wien, München und Berlin auch geografisch recht konzentriert auftritt. Im gerade erst geeinten Deutschen Reich ist es ein landesweites Phänomen mit durchaus unterschiedlichen lokalen Ausprägungen und Rückbezügen auf die jeweils eigenen historischen Persönlichkeiten.

In der rasant fortschreitenden Entwicklung der deutschen Moderne hatte Pellar sich um 1910 den Status eines anerkannten und bei Publikum und Kunstkritik beliebten und geschätzten Malers moderner Rokokofantasien erworben. Er besteht mit seiner Malerei für eine begrenzte Zeit, in der das Rokoko in seiner stilistischen Bandbreite und durch alle Gattungen erneut eine Welle der Begeisterung erlebt. Es ist an seinem Werdegang ablesbar, dass Pellar zu Zeiten seines künstlerischen Durchbruchs in seiner dekorativ-fantasievollen Bildsprache eher überschätzt wurde. Als er den damit verbundenen Erwartungen hinsichtlich seiner Entwicklung als Künstler nicht gerecht werden konnte, geriet er schneller an den Rand des Vergessens, als man es nach so einem fulminanten frühen Erfolg hätte annehmen wollen. In seiner Spätphase wurde er eher als harmlos-bieder wahrgenommen. Seine einmal gewonnenen Motive der Landschaft und der Liebespaare blieben jedoch unangefochten. Nach dem Ersten Weltkrieg ergeht Pellar sich in einer lockeren Malweise und schäfer szenenartigen Motiven. Diese Malerei der „Schäferpoesien“ wird nunmehr als eine bereits überwundene Kunst betrachtet. Die Wahrnehmung des Rokoko als überfeinerte Kultur und Luxus bleibt jedoch verbreitet und wird als motivische Botschaft in die Gebrauchsgrafiken der zwanziger Jahre transferiert.

In der deutschen kunstgeschichtlichen Forschung wird diese Malerei als anachronistische Erscheinung dargestellt und Künstler und Werk fallen der Vergessenheit anheim. Eine solche Sichtweise verkennt jedoch die Eigenart und das Stilwollen und wird der Bedeutung für die Kunstentwicklung nicht gerecht. Pellars Schritt zu einer betont subjektiven und individuellen Auffassung der

Moderne war aufgrund seiner Rokokobezüge sicherlich nicht als revolutionär zu bezeichnen. Es war keine Kunst der Avantgarde und doch betritt hier eine Künstlergestalt ihre eigene Bühne, um mit individuellen Vorlieben, eigenen Auffassungen und festem Ausdrucksverlangen zu agieren. Die Rokokorezeption stand durchaus Malern ungleicher Begabung offen, wie Beispiele der Historienmalerei aus der Sammlung Buz zu zeigen vermochten, sodass der Weg zur Banalität schnell beschritten ist. Pellars Beziehungen zu dem Motivkreis der galanten Damen und Herren in opulenter Ausstaffierung ist nicht nur der reinen Optik des Motivs verpflichtet, sondern es ist eine ganz eigene, innere und emotionale Bezogenheit zu einer mit persönlichen Empfindungen aufgeladenen Bühnenwelt, die ihn seit frühester Jugend begleitet. Ein starker emotionaler Gehalt im Verhältnis zum Motiv ist der deutlich eigene Akzent seiner Malerei. Das Talent und die Fantasie – kurz den Künstlergeist – gilt es in Pellars Falle zu betonen.

Im Rückgriff auf die atmosphärische Stimmung galanter Gesellschaften wie auch auf stimmungshafte, romantische bis zuweilen erotische Inhalte markiert seine Kunst eine Stelle zwischen Tradition und Moderne. Eine Flucht angesichts der unüberschaubaren problematischen Wirklichkeit? Pellar zeigt die Zeitgenossen in opulenten Kostümen. Doch die kritische Analyse der Gegenwart bleibt in jedem Fall ausgeschlossen. Pellar hegte keine sozialkritischen Ambitionen und das Bedürfnis nach entlastender unpolitischer Kunst war keineswegs neu. Es ist der eher humorvoll-satirische Blick auf eine bisweilen oberflächliche Gesellschaft, die sich von Zeit zu Zeit in Maskerade der Wirklichkeit verschließt. Insbesondere das aufstrebende Bürgertum befürwortete in einer Zeit von folgenschweren gesellschaftlichen Umwälzungen die Kunst einer Traumwelt, mit deren Erwerb es seine Kulturbeflissenheit demonstrieren konnte.

Teil II – Werkverzeichnis der Malerei

1 Zeittafel Biografie Hanns Pellar

1886

Johann Andreas Alexander, genannt Hanns, Pellar wird am 17. März in Wien geboren. Die Eltern sind der Materialverwalter Johann Pellar (1843–1897) und seine Ehefrau Marie Anna Pellar (1852–1936), geb. Krejci. Er hat zwei Schwestern, Alice (1879–1958) und Marie (gen. Mizzi) (geb. 1881) sowie einen Bruder Emil (Geburtsdatum unbekannt).

Beide Schwestern sind künstlerisch tätig. Alice Pellar ist Tänzerin am Wiener Opernballett (1898–1903) und Mizzi ist zunächst Schauspielerin am Raimund Theater (1903–1905) sowie später am Volkstheater (1906–1915).

1901

Besuch der Bürgerschule und der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Pellar ist als 15-Jähriger für drei Jahre bei Prof. Joseph Eugen Hörwarter (1854–1925).

1903

Einzig erhaltenes Frühwerk ist ein Studienkopf eines bärtigen Mannes (WVZ Nr. 1), welcher ihm Einlass in die Wiener Akademie gewährt und später auch in die Klasse von Franz von Stuck an der Akademie in München.

1904/05

Ein Gastsemester bei Prof. Heinrich Leffler (1863–1919) an der Wiener Akademie.

Kurz darauf macht Pellar sich mit einem eigenen Atelier in Wien für eine Zeit lang selbstständig.

1906/08

Am 9. Oktober 1906 schreibt sich Pellar in die Malschule von Franz von Stuck an der Akademie der Bildenden Künste in München ein.

Pellar heiratet die gebürtige Wienerin Stefanie Jakobowitsch (1885–1967) am 10. Oktober 1906.

Er wird in der Zeit zwischen 1906 und 1908 Meisterschüler bei Franz von Stuck.

1907

Pellar verlebt mit seiner Frau einen längeren Sommeraufenthalt in Frankreich und besucht Paris wie auch Versailles.

1908

Mit eigenem Atelier in München in der Nähe des englischen Gartens selbstständig tätig.

Im Juni wird seine Tochter P. Hertha (1908–1995) in Wien geboren.

Pellar ist mit einigen Arbeiten auf der Großen Wiener Kunstschau von 1908 vertreten.

Eine Karikatur zum Thema „Theater“ erscheint in einer Ausgabe des *Simplissimus* (13. Jg., 1908/09).

1908/09

Es entsteht die berühmte märchenhafte Folge von 12 Aquarellen, die der Kunstkritiker Fritz von Ostini nachträglich mit einem Text versieht (WVZ Nr. 10). Der Verleger Dietrich publiziert es als aufwendig illustriertes Kinderbuch mit dem Titel *Der Kleine König*. Hierfür wird Dietrich der Titel „Hofverleger“ durch den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und zu Rhein verliehen.

1909

Im Raum Nr. 5 ist Pellar bei der Eröffnungsausstellung in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser in München im Arcopalais vertreten. Ausgestellt sind dort insgesamt neun Gemälde sowie die 12 Aquarelle zum Kleinen König.

1910

Erste und einzige Einzelausstellung seiner Werke ebenfalls in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser. Es erscheint ein Katalog mit 14 abgebildeten Werken und einem einleitenden Text von Fritz von Ostini.

1911

Pellar erhält einen Ruf vom Großherzog Ernst Ludwig an die Darmstädter Mathildenhöhe. Er ist von März 1911 bis September 1917 Mitglied der Künstlerkolonie.

Sein erster große Auftrag ist die Ausmalung zweier Musikzimmer in Essen (Villa Herzberg und Villa Waldthausen). Die Häuser wurden von dem Architekten und Mitglied der Künstlerkolonie Edmund Körner entworfen.

Die erste Ausstellung seiner Werke in Darmstadt findet im April im Ernst-Ludwig-Haus statt (Gemälde, Aquarelle). Im Oktober Beteiligung an der „Kunstaussstellung Darmstadt.“

Im November wird der Sohn Hans (1911–1975) geboren.

1912

Im Mai werden in einer Atelieraussstellung im Ernst-Ludwig-Haus u. a. Werke wie Sinnliche Nacht, Mardschanah, Yvette und Tortola Valencia gezeigt.

Im Sommer sind Werke des Künstlers wie Ninon in einer „Ausstellung moderner Kunstwerke aus Privatbesitz“ im sächsischen Kunstverein Dresden zu sehen.

1913

Pellar fertigt seine ersten Porträts. Seine Freunde Edmund Körner und Otto von Stockhausen werden aus einer Laune heraus aufs Papier gebannt und damit beginnt seine Karriere als Porträtist der Darmstädter Gesellschaft. Er malt bis zum Ende des Ersten Weltkrieges nahezu 100 Portraits.

Im Sommer findet eine Porträtausstellung im Atelier im Ernst-Ludwig-Haus (Zeichnungen, Gemälde) statt sowie eine nochmalige Ausstellung in Dresden (Richters Kunstsalon).

Ein Märchenfest mit dem Titel Der Kleine König wird von Pellar für wohltätige Zwecke in Darmstadt ausgerichtet.

Ende des Jahres eine erneute Atelierausstellung im Ernst-Ludwig-Haus (Gemälde).

1914

Beteiligung an der 3. Darmstädter Künstlerkolonieausstellung mit diversen Porträts und Kostümentwürfen im Modepavillon von Edmund Körner.

Die Ausstellung wird mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges beendet. Pellar verbleibt in Darmstadt und wird zur Brückenwache beordert.

Im Auftrag des Großherzogs fertigt Pellar Bildnisaufträge in Miniatur für die Großherzogliche Familie.

Pellar zieht in die von Albin Müller entworfenen Mietshäuser (Olbrichweg 16).

Großherzog Ernst Ludwig ernennt Pellar zum Professor.

1916

Pellar fertigt ein humoristisches Selbstporträt in Rokokokostüm.

1917

Pellar wird Pate des im Januar geborenen Sohnes seines Künstlerkollegen und Freundes Josef Emmanuel Margold. Der österreichische Entwerfer Margold wird ebenfalls in 1911 als Mitglied an die Künstlerkolonie berufen.

Teilnahme an der Hessischen Kunstaussstellung in Darmstadt.

Es kommt zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung zwischen den Familien Pellar und Margold. Der Sache geht eine Anzeige wegen Kriegsdienstverweigerung seitens der Ehefrau von Hanns Pellar gegen den Künstler Margold in Wien voraus. Margold legt in Darmstadt dagegen Beschwerde ein. Stefanie Pellar wird mit einer Geldstrafe belegt und Pellar wird öffentlich nahegelegt, aus der Künstlerkolonie auszuschneiden. Dieser Aufforderung kommt Pellar am 16. September nach.

1918

Beteiligung an der Ausstellung „Deutsche Kunst“ in Darmstadt.

1920

Wohltätigkeitsveranstaltung mit dem Theaterintendanten Hans Hartung unter dem Motto „Mode – Kunst – Tanz“ in Darmstadt.

Im Sommer zieht Pellar in den Alexandraweg 35.

1923

12 Jahre nach der Entstehung des Bildes Ringeltanz für die Villa Waldthausen in Essen entsteht die Kleinplastik der Firma Rosenthal des Berliner Bildhauers Albert Caasmann. Insgesamt erschienen vier Modelle in diesem Jahr: Reigen, Faungruppe und Schäferstunde sowie die Gruppe Werbung. Letztere wird von Karl Himmelstoß ausgeformt.

Es erscheint Der verliebte Flamingo in 150 Exemplaren. Diese Folge von erotischen Illustrationen erfährt mehrere Auflagen.

1924

Herausgabe einer von Georg Jakob Wolf eingeleiteten, im Verlag Bischoff, München erschienenen Monografie über Hanns Pellar.

1925/1929

Am 18. 1925 Juli übersiedelt Pellar mit seiner Familie nach Frankfurt in die Schumannstraße 47. In Frankfurt ist er bis 1929 als Gebrauchsgrafiker, Innenarchitekt und künstlerischer Berater der Opel-Werke in Rüsselsheim tätig. Zeitgleich nimmt er seine Tätigkeit als Gebrauchsgrafiker für die in Frankfurt ansässigen Firmen „Khasana“ und „Mouson“ auf.

1926

Acht Illustrationen für eine Ausgabe von 1001 Nacht aus dem Hause Reclam jun. in Leipzig.

1929/1934

Tätig in der Schweiz, Belgien, Frankreich, Holland und England.

1934

Pellar verlässt nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten seine Wahlheimat Deutschland. Ab Mai ist ein ständiger Wohnsitz in Wien im 1. Bezirk nachweisbar.

1938

Pellar wird von den Nationalsozialisten aufgrund der jüdischen Abstammung seiner Frau mit Berufsverbot belegt.

1945–1959

Mitglied der Berufsvereinigung Bildender Künstler Österreichs

1967

Pellars Ehefrau Stefanie verstirbt.

1971

Pellar stirbt am 20. August in Wien und wird auf dem Wiener Zentralfriedhof bestattet.

2 Biografische Dokumente

Es befinden sich zwei Selbstauskünfte von Hanns Pellar im Nachlass von Fritz von Ostini. Eine Transkription der Originale im Besitz der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München wird hier erstmals abgedruckt (Signatur Ostiniana 9). Der erste handschriftliche Fragebogen von 1909 umfasst nur wenige Seiten und die Antworten sind knapp gehalten. Dieses Dokument diente Fritz von Ostini als Grundlage für den einleitenden Text des Katalogs zur Einzelausstellung in der Modernen Galerie Heinrich Thannhauser in München im Jahr 1910 sowie der Abhandlung in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* im selben Jahr.

Die zweite Selbstauskunft ist 1919 verfasst worden für Ostinis letzte Publikation zum Künstler in Reclams Universum im Jahr 1920. Dieser Lebenslauf schildert Pellars Karriere seit seiner Berufung an die Darmstädter Mathildenhöhe und fokussiert auf seine Tätigkeit als Porträtist und Hofmaler. Es handelt sich um neunzehn maschinengeschriebene Seiten, die handschriftlich vom Künstler ergänzt oder verändert wurden.

2.1 Fragebogen, 1909 von Hanns Pellar beantwortet

Anmerkung: In der nachfolgenden Transkription sind Passagen, die nicht mehr zu entziffern sind, durch Anmerkungen in eckigen Klammern gekennzeichnet.

Fragebogen

Zur gütigen Beantwortung für Herrn:

Hans Pellar

Geburtszeit und Ort:

17. März 1886. Wien

*Gang der Erziehung? Erste künstlerische Eindrücke? Im Elternhause
Waren künstlerische Neigungen in der Familie erblich? Von der Mutter oder vom
Vater her?*

Volk-Bürgerschule u 2 Jahre Gymnasium.

Ich wollte ursprünglich in die Kadettenschule als Offiziersanwärter.
Dr. Fritz Schen. stärkte mich noch in meiner Absicht dasselbe aufzu-
gegen, da ich nun auch Freude hätte zum Zeichnen.

Wann zeigte sich zuerst ihr Talent? Wer erkannte und förderte es zuerst?

Dr. Fritz Schenk, der meine Eltern oft besuchte, und zum Vergnügen
malte sah meine Zeichnungen (Karikaturen & phantastische Ideen) die
ihn veranlassten meine Eltern darauf aufmerksam zu machen. Auf seinem
Drängen gaben mich meine Eltern mit 15 Jahren 1901 in die Malschule
(Graph. Lehr-Versuchsanstalt)

*Künstlerische Ausbildung? Wer? In welchen Schulen? Durch wen? Von wem glauben
Sie sich künstlerisch am Besten gefördert?*

Graphische Lehr-Versuchsanstalt (Wien) Prof. Hörwarter bei dem ich
3 Jahre studierte. Prof. Lefler, Leiter der Meisterschule an der Wie-
ner Akademie nahm mich mit 19 Jahren (1905) in seiner Schule auf.

Nach einem Jahr verliess ich seine Schule und arbeitete bis Okt. 1906 selbständig. Oktober 1906 trat ich in die Malschule Prof. Stucks an der Münchener Akademie, bei welchem ich 2 Jahre (1908) verblieb. Prof. Stuck hat am meisten zu meiner Entwicklung beigetragen.

Welches sind ihre richtungsgebenden künstlerischen Grundsätze?

Vor allem liebe ich das Graziöse und Vornehme, Reife und Einfache. Bei meinen Aquarellen bezwecke ich durch Nebeneinandersetzen der Farbe, den Beschauer seine Phantasie grösseren Spielraum zu lassen. Die Figuren charakterisiere ich durch Farbe. Bei meinen Öl und Temperabildern ist der Grundsatz ähnlich. Da stimme ich das Bild zu einem bestimmten Farbfleck. Der grosse Ton ist einheitlich. Das Bild darf nicht durch die Mache verlieren.

Wer von den alten Meistern regt sie am meisten an? Warum?

Rubens & Holbein d.J.

Ersterer durch seine kolossale Farbe, malerische Qualität und Bewegung in seinen Bildern und Letzterer durch seine vornehme Einfachheit in Farbe und Zeichnung.

Bildung auf Reisen? Wann? Wo? Mit welchen Kollegen etc.?

Ich war mit meiner Frau im Sommer 1907 in Paris und Versailles. Versailles ist das, nach dem ich mich gesehnt habe und für meine Kunst geradezu notwendig ist.

Möglichst genaue Reihenfolge ihrer Bilder, Entstehungs- und Ausstellungsjahre? Ankäufe durch Staat [?] oder Private?

3 farbige Zeichnungen		K. u. K. Albertina Wien	
Kokotten	1908	Kunstschau Wien	Privatbesitz
Loge	1909	Moderne Galerie München	“
Sommernacht	“	“	“
Ein Märchen	“	“	“
Spanierin	“	“	“
Kitty	“	“	“
Der weisse Pfau	“	“	“
Ninon	“	“	“
Nachtfalter	“	“	“
Duo	“	“	“
Spaziergang	“	“	“
Versailles	“	“	“

Zeichnerische Arbeiten, Plakate, Buchschmuck? Für wen?

Illustrationen für „Simplicissimus“, den lieben Augustin u. Lustige Blätter
Kinderbuch „der kleine König“

Kunstgewerbliche Entwürfe?

—

Bevorzugte Techniken der Malerei? Aus welchen Erwägungen?

Die Temperamalerei liebe ich am meisten da ich mit dieser Technik am reizvollsten arbeiten kann.

Bevorzugte Stoffwahl?

Theatralisches Rokoko & Märchen

Ihr Ort zu arbeiten? Im Atelier? Im Sommer auch im Freien über [...?]

Im Atelier male ich meistens nach Studien. Abends zeichne ich nach Modellen. Im Sommer hingegen arbeite ich im Freien und lasse hauptsächlich nur die Farbe auf mich wirken.

Was wollen Sie in der Kunst erreichen? Welche Arten von Aufträgen und Erfolgen befriedigen Sie am meisten?

Mit einfachen Mitteln Form, Composition, Zeichnung und Farbenklang zu erreichen. Etwas Märchenhaftes in den Bildern liebe ich sehr und bemühe mich auch dasselbe zum Ausdruck zu bringen (im Auge, Gesicht, Gestalt, Composition und Farbenharmonie)
Märchen und Wandgemälde (Fresken etc.)

Titel, Auszeichnungen wann erhalten?

—

2.2 Lebenslauf Hanns Pellars an Fritz von Ostini 1919

Anmerkung: Im Original durchgestrichene Wörter werden in der nachfolgenden Transkription durchgestrichen wiedergegeben, handschriftliche Einfügungen sind kursiv gesetzt, unleserliche Passagen durch Anmerkungen in eckigen Klammern gekennzeichnet.

Im Frühjahr 1911 war's, dass ich den Ruf an die Künstlerkolonie in Darmstadt erhielt. Ich fuhr selbst nach der hess. Residenz, noch unentschlossen, ob ich annehmen sollte. ~~Mit~~ Denn schweren Herzens nur trennte ich mich von München, der Stadt, die mir künstlerisch bisher alles gegeben hatte und alles gewesen war.

Der Grossherzog empfing mich selbst. „Sie nehmen an“, waren die Worte, mit denen er mich begrüßte. Was blieb mir anders übrig, als mit „Ja“ zu antworten. Ich war gefangen von der lebenswürdigen, faszinierenden Art des Fürsten. War aber auch gefangen mit diesem „Ja“ in einer kleinen Stadt mit den Vorteilen, die mir die Gunst des Fürsten zu verheissen schien, ~~Mit~~ mit den Nachteilen, die unausbleiblich sein mussten, sobald diese Gunst versagte.

Im Juli 1911 siedelte ich mit meiner Frau und meinem damals erst 2 Jahre alten Mädels nach Darmstadt über. Es war damals gerade eine grössere Bilderschau in den von Olbrich erbauten Ausstellungsräumen auf der Mathildenhöhe, wenn ich mich recht erinnere von einer ansässigen Künstlerschaft arrangiert.

Mein Atelier mit den 3 Gobelins und alten Truhen, indischen Bronzen und wundervollen alten figuralen Cloisonées erregte Aufsehen. Es lag dicht am Ausstellungsbau und die Besucher von hier kehrten auch bei mir ein. Im Platanenhain war allabendlich Konzert und reges Leben. Die Menschen waren lebenswürdig und nahmen und herzlich auf. Es schien sich ganz gut in den etwas engen aber gemütlichen Verhältnissen zu leben.

Viel Zeit, mich und Menschen und Dinge um mich her zu kümmern hatte ich [*unleserliche Einfügung*] nicht. Dennoch drängten Aufträge von München her zur Erledigung. So ward mir der Wechsel kaum bewusst, die Klagen meiner Frau nach dem Hofgarten und die leise, stille Sehnsucht, die zuweilen in mir nach vergangenen Tagen aufstieg, vielleicht abgerechnet.

In dieser Zeit entstanden die Wandmalereien für die Musikzimmer der Villa Waldhausen und Villa Herzberg in Essen.

Beide Häuser waren von Edmund Koerner, dem genialen Schöpfer der Essener Synagogen erbaut. Mit diesem ausgezeichneten Architekten und überaus klugen und verständigen Künstler zusammen zu arbeiten, war für mich Anregung,

Ansporn und Freude zugleich. Ich ging mit Feuereifer ans Werk.

Zunächst entstanden die Bilder für Waldhausen, in dem ich einen liebenswürdigen und verständnisvollen Förderer meiner Kunst fand. Es waren 8 Bilder im ganzen, die ich hier fertigzustellen hatte: 1 grosses Mittelstück (Grösse 260/320) und 7 Seitenteile (Gr. 120/160), die so berechnet waren, dass das Auge des Beschauers unbedingt nach dem Mittelstück gezwungen wurden: Es gab die leuchtende Farbe. Grün und Gelb! Die Seitenteile waren in grossem Ton grau gehalten. Der ganze Raum war mit Markassaholz verkleidet. Die Decke schwarz mit Goldornamenten.

Es war ~~meine~~ die erste grosse Aufgabe, vor die ich gestellt war. Man wird begreifen, dass ich noch heute mit Freude an sie zurückdenke.

Ihr folgte das Wandbild für das Musikzimmer im Hause Herzberg. Nun ein Bild diesmal (240/280) im grossen Ton grau gehalten als Ausdrucksfarbe ein rötliches Geld, Ultramarinblau und Braun. Dieser Raum war in der Hauptsache weiss gehalten, die Möbel mit dunkelblauem Seidenbezug. Auch hier die freudigste Arbeit, denn auch hier verständnisvolles Entgegenkommen für die Arbeit von Seiten des Arbeitgebers.

Auf viel Licht folgt allemal viel Schatten. Und ich weiss noch heute, dass ich nach diesen Arbeiten, als sie getan waren, und ich zu neuen Taten umblickte, mit einem Male das Gefühl hatte, als ob ich im Schatten versinken müsste. Es frohr mich förmlich. Und Leere war um mich, wohin ich blickte.

Vom Grossherzog und seiner verheissenen Gunst hatte ich bislang nichts verspürt.

Da zog's mich förmlich nach München zurück. Ich flüchtete in die alte Heimat und holte mir Mut zu neuer Arbeit.

Es entstanden, als ich in das Darmstädter Atelier zurückkehrte, die Bilder: Sinnliche Nacht, - Yvette – Sommertag – Nachtfalter – Manschanah – Tortola Valencia – und verschiedene kleinere Gemälde und Skizzen und indischen Märchen. Farbiger am brillantesten war die „Sinnliche Nacht“ [nachträglich in Anführungszeichen gesetzt] und das grosse Bild der spanischen Tänzerin Tortola Valencia, die damals gerade Darmstadt entzückte. Hier hatte ich eine neue (alte) Technik versucht: die Armreifen waren modelliert und vergoldet.

Die Bilder sprachen sich herum. Und auch der Grossherzog erschien jetzt zuweilen in meinem Atelier. Er zeigte viel Interesse. Ein wirklicher Kontakt stellte sich nicht ein. Mir war damals immer, als ob er von einer Schicht umgeben wäre, die kaum zu durchdringen war, von einer Schicht des grössenwahnsinnigen Bürokratismus, in der seine obersten Beamten förmlich erstickten, und über der ein Horizont von Beschränktheit lagerte. Mir fiel allemal, wenn ich in Berührung mit diesen Kreisen kam, jener Witz ein, der von Olbrich überliefert, noch immer

erzählt ~~wird~~ wurde. Einem Fremden, dem er die Wohnung des ersten Beamten des Grossherzogs beschreiben wollte, soll er bloss gesagt haben: „Gerade aus und da, wo Hemmen steht, wohnt er!“

Ja, Hemmungen allenthalben! Persönliche Rücksichten und Eifersüchteleien. Keine Menschen. Nur Maschinen. Nirgends freies, grosses Arbeiten und ein ebensolches Geniessen!

Auch die sog. Darmstädter Gesellschaft tat ~~erst~~ wohl so, als ob sie künstlerisch empfindsam wäre, aber ~~vor~~ was ihr nicht geläufig oder überliefert war, lag abseits von ihrem Verständnis. Es sie denn, die Gnade von Serenissimus hätte es ihr in die rechte Beleuchtung gerückt.

Aber so weit war ich noch nicht!

Einzig in dem gastlichen Haus des General Frhrn. Max von Heyl fand ich von Anfang an Beachtung und wirkliches Interesse. Ihm und seiner liebenswürdigen Gattin verdanke ich denn auch von Anbeginn meiner Darmstädter Zeit Stunden der Anregung und, um mich poetisch auszudrücken, Erhebung aus mancher Trübsal, wofür ich ihnen aufrichtigen Dank und ~~unbehinderte Ehrung~~ *unbedingte Verehrung* zolle.

So kam das Jahr 1913 und mit ihm begann eine neue, ich möchte sagen, meine eigentliche Tätigkeit – die des Portraitisten.

Ich hatte nachts im Atelier beim Licht der Bogenlampe, meiner Laune folgend, erst Edmund Koerner, den Architekten, dann meinen Freund *Hofrat* Stockhausen aufs Papier geworfen. Die ersten eigentlichen Portraits, die ich ausführte. Sie fanden solchen Beifall, dass ihnen sofort die ersten Aufträge folgten.

Schon im Vorjahre hatte sich in meinen Bildern ja bereits der Uebergang zu grossen Figuren bemerkbar gemacht, ich meine Figuren, die gross im Raum stehen.

Sie beherrschten mich nunmehr ganz. Und die Aufträge, die ich in steter Folge erhielt, drängten alle Gedanken an andere Arbeiten zur Seite.

In dem Verlagsbuchhändler Kleinschmidt fand ich einen plötzlichen Freund und Förderer meiner Kunst. Das Porträt seiner Gattin (~~Kniestück~~) ist mein erster ~~grosser Versuch~~, und ich darf ~~wohl~~ heute noch sagen, glücklicher Versuch auf dem neuen Gebiete meines Schaffens. Es ist ein Pastellbild, das sehr einfach in den Ausdrucksmitteln gehalten ist und eigentlich nur eine Aufteilung der Fläche ohne Tiefenwirkung ist.

Deutlicher noch kommt dies Streben in den Porträts der Prinzessin Victor zu Erbach-Schönberg zum Ausdruck, das zur gleichen Zeit entstanden ist. Ihm folgten ein zweites Bild der Frau Kleinschmiedt (mit dem Kind), Bilder von Frau Dr. Sior (mit 2 Kindern), *Baronin Wedekind* und Frau Dr. Gennes. Erst bei den

Kinderbildern von Gerti Klönne, Erich Kleinschmidt, Ennes v. Bieberstein, bei den ~~Bildern~~ *Porträts* von Dr. Sior, Frau Schimmelbusch, *Frau von Ostrowsky*, *Bruno und Ursula von Ostrowsky*, *Ula von Schulze-Jena* und a. m., die rasch nach einander meine Atelier füllten, ist der Uebergang zur Raumtiefe und das Loslösen vom Reindekorativen bemerkbar.

Das Porträt ~~zog~~ *war es das* von neuem den Grossherzog in mein Atelier *zog*. Ich erhielt zunächst den Auftrag, die beiden Grossherzogl. Söhne, den damals 8 jährigen Erbgrossherzog Georg und den um 1 Jahr jüngeren Prinzen Ludwig zu malen. Bald darauf hatte ich den Grossherzog selbst auf meiner Staffelei. Und jetzt folgen Aufträge auf Aufträge. Es war, als ob ein Bann gebrochen wäre. Nur, dass mit einem Male anstatt der Leere, über die ich früher geklagt habe, jetzt ein schier unerträgliches Getriebe im Atelier herrschte. Sodass der Gedanke zu fliehen und auf Reisen einmal alles zu vergessen, war darmstädtisch war, bei mir schon beinahe zur fixen Idee ward. Ja, mehr als das, ich wollte fort. Ich wollte überhaupt ganz fort und hatte in München bereits Wohnung gemietet.

Da hielt mich der Grossherzog. Im Frühjahr 1914 sollte eine grosse Ausstellung seiner Künstlerkolonie stattfinden. Ich sollte kollektiv *in einem der schönsten Räume* vertreten sein und in dem von Prof. Koerner gebauten Repräsentationssaal der Ausstellung die lebensgrossen Bilder von Grossherzog und Grossherzogin zur Ausführung bekommen, ich sollte... ich weiss nicht, was all noch haben und schaffen. Kurz, ich sollte arbeiten und bleiben.

Wars Wunder, dass ich blieb!

Und der Grossherzog dankte mir mein Bleiben, indem er von jetzt ab den regsten Anteil an meinem Schaffen nahm. Im November 1914 ernannte er mich zum Professor. Ich darf wohl sagen, unter seiner persönlichen Assistenz entstanden seiner und seiner Gattin Bilder, entstanden die Bilder der Prinzessinnen von Ysenburg-Birstein, die grossen, später aufsehenerregenden Gemälde in ganzer Figur der Gräfin Limburg-Stirum, der Prinzessin Viktor von Erbach-Schönberg, alles ~~zu dem~~ *zudem* Aufträge, die ohne das persönliche Eintreten des Grossherzogs für mich nicht denkbar *gewesen* wären.

In diesen Stunden in meinem stillen Atelier ~~nahe~~ auf der Darmstädter Mathildenhöhe lernte ich den Grossherzog von Hessen kennen, von dem mir früher wohl schon gesagt wurde, dass sein höchstes Streben, nur Mensch zu sein, ihn zu den bezauberndsten Fürsten Europas machte. Ich lernte ihn verehren und liegen. Und wenn die bitteren Erfahrungen und Enttäuschungen ~~früherer~~ *späterer* Jahre sich *heute* zwischen diese Tage und Wochen des noch friedlichen Jahres 13 und 14 geschoben haben, ich werde sie nie vergessen und ihrer stets dankbar gedenken.

Die Arbeiten für die Ausstellung, die im Mai 1914 eröffnet wurde, kamen zum Abschluss.

Es folgten ihnen weitere Porträts-Aufträge, von denen ich die der Baronin Schröder, der kleinen Helga von Kuksenberg, des Pianisten Wilhelm Backhaus, der Kinder des Barons Schey in Frankfurt a.M. und der 5 reizvollen Amerikanerinnen, Mary, ~~Ba~~rry und Jane Sullyvan und Geschwister Merck noch während des Krieges, der inzwischen ausgebrochen war, und meine Arbeitskraft ~~noch~~ insofern auch um einiges lähmte, da ich Brückenwache übernommen hatte, zur Ausführung brachte, während ich andere, wie die beiden Bilder der Baronin von Oettinger, der Frau Dr. Eger, *Oberleutnant von Stässer*, *Frau Heinemann, Essen*, *Frau K [?]*, *Frankfurt*, *Frau D. Köhler, Heidelberg*, *Frl. Hirsberg aus [?]* der kleinen Annabell von Arnim und Elisabeth von ~~K~~Harnier und des zu Gast hier weilenden Kammersängers Leo Slezak erst 1915 vollenden konnte.

Ständig blieb die Verbindung und die Anteilnahme des Grossherzogs an meiner Arbeit. Er war es, der mir den Weg zur Miniaturmalerei wies. Die Bilder zu dem Märchenbuch „Der kleine König“, mögen ihm Anlass dazu gegeben haben. Ich malte 1915 2 neue Bilder von ihm und der Grossherzogin, die ebenfalls ein häufiger und stets überaus freundlicher Gast meines Ateliers war und deren feines Kunstverständnis ich oft zu bewundern Gelegenheit hatte, und erhielt den Auftrag, zum Geburtstag des Grossherzogs (25. November) Miniaturen der Grossherzogin und der beiden Söhne zu malen.

Ich hatte mich schon früher auf diesem Gebiete versucht, und eine gelungene Miniatur der Baronin Eichstätt auf Elfenbein zustande gebracht. Es reizte mich wohl, den Auftrag der Grossherzogin zu erfüllen. Krankheit hinderte mich zunächst jedoch daran, sodass ich ihn erst im Frühjahr 1916 wieder aufnehmen konnte, und viel Freude dann an den hübschen Arbeiten hatte, zu denen auch noch nach meinem Entwurf die kleinen Rahmen in Email, gold und Edelsteinen angefertigt wurden.

Eine der interessantesten Persönlichkeiten, deren Bekanntschaft ich *ebenfalls* dem Grossherzog zu verdanken *hatte*, war ~~der~~ *die* des Prinz Friedrich Karl von Hessen, der 1916 zum ersten Male in mein Atelier kam und mir den Auftrag gab, ihn zu malen. Die Prinzessin Margarete, die jüngste Schwester des früheren Kaisers, seine Gattin, folgte bald, auch sie liess sich malen, brachte ~~bald~~ ihre Söhne mit, von denen ich sämtlich Skizzen zu Bildern entworfen habe.

Eine weitere Miniatur musste ich im Auftrag des Grossherzogs, von der Tante der Grossherzogin, der ungemein sympathischen alten Prinzessin Marie zu Solms-Hohensolms-Lich herstellen. Auch sie wurde auf Elfenbein ausgeführt. Gleichzeitig malte ich sie in Pastell. Wieder zwangen Gesundheitsrücksichten meiner

Arbeit Unterbrechung auf. Doch entstanden 1916 noch die Porträts von Anne-Marie Schwebel, Vater und Mutter Schwebel, *Frau Scholl und Tocher, Frankfurt; Frau von Faber, Stuttgart; Jess. Koepke; Frau von Passavant aus Frankfurt*, die Kinderbilder Hans Erich Kayser, *Dietrich von Scharfenberg, Lieselotte Eggers, Felicitas v. Weber* und das Bild vom Grafen Elynar, eines Verwandten des Grossherzogs.

Technisch wie malerisch wurden meine Porträts immer geschlossener, farbig immer einfacher. Das Hauptgewicht lag auf der Wirkung des Kopfes. Starke Farben kamen nicht mehr zur Anwendung. Der Eindruck des Bildes musste ganz schlicht und ruhig sein, und von innen heraus kommen. Das Elegante ist mir selbstverständlich. Wo es hin passt, sogar das Blasierte. Ich habe unbedingt Freude an Detail. Und lege grossen Wert auf die Linie (Man vergl. die Porträts der Baronin Oettinger, der Gräfin Limburg-Stürum). Süsse oder süssliche Farben vermeide ich jetzt ganz. Ich glaube, mit Ueberlegenheit über der Situation zu stehen.

Im Januar 1917 entstanden in weiss, grau, schwarz und grauem Rot das Bilder Baronin Schacki aus München. Es ist bei künstlichem Licht gearbeitet, ebenso das Bild des Frl. von Stulpnagel aus Frankfurt am Main, das durch das rötliche Haar, das tiefe Rotbraun des Kleides, das von einem gelblich-weissen Eichen *Fichu* eingerahmt ist, farbig von besonderem Reiz erscheint. Die Augen sind hier der dunkelste Fleck im Bild und üben einen eigenen Zauber aus.

Am 25. März 1917 beging der Grossherzog sein 25-jähriges Regierungsjubiläum. Ich malte diesmal von ihm, für die Grossherzogin bestimmt, eine Miniatur auf Elfenbein, der Hintergrund in plattiertem Gold, und fertigte, auf Bitten der Grossherzogin hin, in Gemeinschaft mit ihr, den Entwurf für ein Zigaretten-Etui an, das von Juwelier Koch in Frankfurt a.M. in edelstem Metall ganz glänzend hergestellt wurde.

Als weitere Arbeiten aus 1917 nenne ich die Porträts *meines Sohnes Hanns. Herrn und Frau Soyka aus Reichenburg, Frau Pückermann aus Bonn, Herrn und Frau von Repp, Herr Kronenberger, Mainz, Lise Hockheimer, Stuttgart*, der Ademarie Rieve aus Cöln und der Frau Oberstabsarzt Blecher (Darmstadt). Ebenfalls Nach Cöln gingen die Kinderbilder der Geschwister Bönninger und die beiden Porträts der Frau Marie von Rath, die mich ganz besonders wegen des feinen formalen Kopfes ihres Objektes interessierten. In Darmstadt blieb das im nämlichen Jahr entstandene Bild der Frau Theodor Schwab mit ihrem Söhnchen, das in einem diskreten Grau gehalten ist, während die Köpfe in gelblichem Rotgrau aus dem Bilde leuchteten. Interessant sind die fast symmetrischen Züge der Dame.

Dieses Jahr findet mich in einem neuen Stadium der Entwicklung. Um es drastisch auszudrücken: Ich hatte von der Porträtsmalerei genug! Ich konnte beim

besten Willen nicht mehr! Meine Phantasie war 4 Jahre jetzt eingezwängt, meine Ideen eingekerkert gewesen.

Es musste zum Platzen kommen! Ich musste mal wieder wirklich Bilder malen. Meine Bilder, wie ich sie im Kopf hatte, wie sie mir im Herzen lebten. Ich musste wieder ich selbst werden und sein dürfen.

Porträts-Aufträge nahm ich jetzt nur in sehr beschränktem Masse an, und die angenommenen – schob ich hinaus. Mit Begeisterung aber ging ich an meine Arbeit.

Meine vollständige und absolute Loslösung von Stuck geschah. Was jetzt entstanden, waren bloss Pellars. Die echten Pellars!

Straff in der Komposition, ich möchte fast sagen symmetrisch, baue ich *jetzt* den gewollten Augpunkt auf und unterstütze ihn mit diesen drei: Beleuchtung, Bewegung und Farbe.

Die Ruhe des Raumes ergibt die Bewegung des Augpunktes. Vertikale und horizontale Linien werden mit der bestimmten Absicht verwendet, die Bewegung zu steigern. Der Raum zum Augpunkt ist immer so gehalten, dass dieser bewegt sein muss.

Darin, glaube ich, liegt meine kompositionelle Stärke. Das kommt eben daher, dass ich nie komponieren gelernt habe. Der goldene Schnitt ist mir heute noch unbekannt.

Ich habe auch kein Interesse dafür. Bei mir geschieht alles aus dem Gefühl heraus. Ich drücke nur meine Empfindung aus, also nichts ist berechnet, alles empfunden.

Oft habe ich sagen hören, meine Bilder wären raffiniert gemalt. Ganz falsch! Aber ich höre es gern, denn es gibt mir die Gewissheit, dass ich das, was ich empfunden, wirklich ausgedrückt habe.

Farbig sind meine Bilder, ruhig und tonig. Hie und da blitzt ein kaltes Grün, Rot oder Gelb auf. Es steht im Gegensatz zu dem warmen Gesamtton.

Die Freude am Detail ist geblieben, ohne dass ich dabei kleinlich würde. Auch in diesen Bildern gehe ich auf Linie aus. Gedanklich bin ich ruhiger, selbstverständlicher geworden. Romantiker bin ich geblieben.

So sind die Bilder „Parkfest“ entstanden, farbig glühend in blau, braun, grün und kaltes gelb getaucht, „Die Kavaliere der Marquise“, in silbergrau und gelb, „Liebesgedanken“, im Gesamtton ein graues Gelb, als einzigen Farbfleck die Jacke, ein kaltes Violet. „Abendpromenade“, „*Barcarole*“, „Liebesgarten“ und „Mucci Mucki“.

Es war im Herbst 17, dass ich vom Prinzen Friedrich Karl nach Cronberg eingeladen wurde. Ich folgte gern dem Ruf und ebenso gern dem Auftrag, von

der Prinzessin und ihren vier Söhnen zu Weihnachten Miniaturen auf Elfenbein zu malen. Freilich war es eine Heidenarbeit. Und obwohl ich die Köpfe der von mir hochverehrten Prinzessin und der Söhne, mit denen ich zum Teil im Laufe der Zeit in freundschaftliche Beziehungen getreten war, in meinem Kopf hatte, ging die Arbeit nur mit Unterbrechung vor sich. Allein die Technik war unendlich mühsam. Nicht breitflüssig ~~sohnten durften~~ die Farben auf das ~~mglatte~~ Elfenbein *getragen werden*, sondern pointeliert. Aber nicht mit der Farbe pointeliert, sondern mit dem ganz feinen Pinsel wusch ich die Farbe aus der Fläche. Durch dieses Herauswaschen blieben ganz feine Ränder zurück, die dann dem Bildchen seinen ganz besonderen Reiz gaben. Ich vermied durch diese Technik das Süßliche und ~~nahm alles~~ Spielerische *das immer einer Miniatur anhaftet, indem ich die Farben Ich setzte die Farben* herb, beinahe streng hielt.

Und ich hatte meine Plage nicht zu bereuen. Ich war während der Arbeit in Begeisterung geraten, die, wenn sie eintritt, schon schönster Lohn für jede Arbeit ist. Aber ich darf auch behaupten, dass von den 5 Bildern zwei, das der Prinzessin und des Prinzen Philipp, mir so gelungen sind, dass sie Anspruch auf bleibenden Wert erheben dürfen.

Das Jahr 1918 fand mich wieder vor neuen Porträtaufträgen. Der Finanzminister Hessens, Frhr. v. Hombergk zu Vach war diesmal mein Modell. Ein sehr dankbares Modell: Vor dem Hintergrund, meinem Gobelin, der in graugelben und grauroten Tönen gehalten ist, sitzt auf antiken Stuhl mit rotem Bezug in seinem dunkelblauen Hoffrack der Minister. Der Kopf mit den markanten, ungemein sympathischen Zügen leuchtet aus dem Bild. Keine starke Farbe sonst in dem Bild als das rote Ordensband, einem köstlichen Rubin vergleichbar. Besonders reizvoll zu dem Band wie zu dem graugelbem Hintergrund wirkt das kalte grauschwarze Haar. Das ganze Bild ist ruhig und vornehm gehalten und hat mir bei der Arbeit unendlich viel Freude bereitet. *Dem Minister verdanke ich vieles. Er und seine Frau standen mir in mancher Situation treu zur Seite.*

Die Arbeitsfreude hielt an bei den nun rasch aufeinanderfolgenden Arbeiten.

Es waren dies zunächst die Porträts des Freiherrn Ludwig v. Heyl aus Worms, *Gertrud und Friedrich Hahn aus Bremen, Frll. Elisabeth Schröder aus Mainz*, des Herrn Kinnich aus Cöln, seiner Frau und der Frau v. Hombergk, der Gattin des Ministers.

Die Bilder von Frau Kinnich und der Baronin Hombergk sind Pastelle, dieses ganz duftig grau-blau (das Kleid) und grau (das Haar) gehalten, mit den lebhaften Augen aus dunkelstem Fleck, jenes auf Pergament nur in den drei Farben: schwarz, gelb und blau mit den einfachsten Mitteln gemalt.

Es folgen nunmehr die Bilder der Frau v. Opel (Rüsselsheim) der Freifrau Schenck zu Schweinsberg (Homburg), 2 Neue Bilder des Grossherzogs und ein neues Bild der Grossherzogin. Die Grossherzogl. Bilder waren für das Ministerium und das Provinzialgebäude in Mainz bestimmt, konnten naturgemäss nach Ausbruch der Revolution ihrem Zweck nicht mehr zugeführt werden und sind heute im Besitz des Herrn Geh.-Rat Feine in Mainz.

Bis jetzt hatte ich stets versucht, meine Bilder und Porträts in Tempera fertig zu malen, sie dann zu firnissen und ihnen wenn nötig mit Oelfarbe die Vollendung zu geben.

Langsam ging ich davon ab, immer weniger untermalte ich mit Tempera, bis ich – wobei ich bis heute verblieben bin – nur noch die braune Aquarellfarbe ohne Weiss oder sogenannte Untermalung verwandte.

Die Untermalung halte ich hell, um so die Leuchtkraft der Oelfarbe, die auch zumeist ohne Weiss verwende, nicht zu beeinträchtigen. Bei bestimmten Stellen setze ich, um die Wirkung zu erhöhen, weiss hinzu.

Durch diese technische Entwicklung erziele ich in den Bildern eine ungemein satte, tiefe und samtige Wirkung, die es mir möglich macht, den Reiz des Geheimnisvollen hervorzurufen.

Zufrieden bin ich mit dem Erreichten noch nicht. Ich kenne meine guten, aber auch meine schwachen Seiten. Ich feile und schnitze ständig an mir herum, und wenn man *es* auch nicht *immer* viel merkt, nach einiger Zeit ist der Fortschritt doch unverkennbar und es bewahrheitet sich die alte Weisheit von der Erkenntnis, die zur Besserung führt!

Wenn ich das Rokoko male, so male ich nicht das Rokoko des 17. Jahrhunderts. Auch nicht, weil ich das Zierliche, Bunte, Süsse malen will.

Ich brauche diese Kleider, diese Frisuren, diese Architekturen, diese Parks mit ihren Hecken und Wegen, weil ich [ein bis zwei durchgestrichene, nicht mehr leserliche Wörter] hier allein meine ureigenen Ausdrucksmittel finde. Meinen Expressionismus!

Wie viel ist über dies Schlagwort schon geschrieben und gestritten worden.

Ist nicht jeder Künstler, der sein Ich in künstlerische Ausdrucksformen übersetzt, ein Expressionist? Das heutige Schlagwort ist Unfug. Der heutige Expressionismus ist der Bolschewismus in der Kunst.

Wie dieser rein politisch ein Unding und absolut verwerflich ist, so halte ich auch den Bolschewismus in der Kunst für ein Unding und stehe nicht an, ihn zu verwerfen.

Ich bekämpfe ihn nicht. Warum soll man im 20. Jahrhundert Märtyrer haben? (oder sein?)! Es ist nur schade, um die wirklichen Talente, die durch den heutigen sog. Expressionismus mitgerissen werden. Wie viele jugendliche Elastizität, wie

viel frische Energie wird da verbraucht und geht nutzlos dahin.

Denn, wie werden sie zurückfinden, alle diese Irregeleiteten, wenn die Erkenntnis kommt.

Ich halte eine weitere Entwicklung auf diesem Wege für unmöglich.

Aus diesem Bolschwismus kann nur eine klägliche Reaktion folgen, eine krasse Rückentwicklung. Mit Kunst hat der heutige Expressionismus zu 99 % nichts zu tun.

Er gehört in die Kategorie „Kunstgewerbe“. Hier hat er als Ornament seine Berechtigung.

Ganz das Nämliche gilt für Literatur und Musik. Es würde zu weit führen, hier mich darüber auszusprechen.

Aber auch der Musiker in mir – als typischer Wiener bin ich natürlich musikalisch – sträube ich mich mit allem, was in mir ist, gegen den Expressionismus in der Musik.

Für mich ist die Musik Erholung. Schon in meinen Bildern kann ein jeder, der zu sehen vermag, das Musikalische erkennen.

Aber des Tages Weihstunden beginnen für mich, wenn ich nach der Arbeit an der Staffelei die Violine in die Hand nehme, den Bogen über die Saiten führe oder die Hände über die Tasten meines Steinway-Flügels gleiten lasse.

Unbewusst komme ich ins Träumen. Ins Komponieren. 12 Lieder sind so entstanden. Alte chinesische Dichter, japanische Strophen die ich fand, habe mir Anregung dazu gegeben. ~~Während Wären~~ die vielen gesellschaftlichen Anforderungen nicht, die die Abende allzusehr ausfüllen, wer weiss, ob nicht eine grössere Sache mich ganz in ihren Bonn geschlagen hätte! Das Theaterleben ist liebe ich sehr. Von Jugend auf. Auch den Tanz. Wirkliches Ballett, wie es in Wien bei uns zu hause ist. Wie es die Russen pflegen Nicht ~~...—Schule. Und ähnliche gymnastische Übungen.~~ Schade, dass die Zeit dazu fehlt, ich glaube, auch manchem Bühnenwerk könnte ich eine nicht ganz wertloser Bühnengestalter sein. Wehe über die Bilder, die auf den Brettern, die doch nichts als das Schöne bedeuten sollen, unser Auge, wenn es wirklich schönheitstrunken ist, nimmermehr erfreuen können.

Aber die Arbeit für den Tag lässt mich nicht dazu kommen, den einmal eingeschlagenen Weg zu verlassen und neue ~~Talente~~ *lockende Pfade zu wandeln*.

Die Porträtaufträge häufen sich. Was ich an Phantasiebildern male, geht von der Staffelei.

1919 entstanden zunächst die Porträts von Ernst und Karl Winkhaus in Essen Hagen, dann die Kinderbilder von Rudolf Mohr (Mannheim), Rolf Müller (Georgenhausen), Helgar Schmidt (Darmstadt).

Eine der interessantesten Arbeiten war in diesem Jahre das Bildnis der Baroin Ludwig v. Heyl (Worms): der Gesamtton gelb, das Kleid in gelblichem Grau, farbig wundervoll zu Hintergrund und Kleidern stand das rotblonde Haar. Mit den einfachsten Mitteln habe ich hier gemalt, sozusagen fast ohne Farbe, alles der Haarfarbe untergeordnet. Ich gestehe, dass ich dieses Bild nur ungern aus dem Atelier verschwinden sah.

Aehnlich waren die Bilder der Frau Reg.-Rat Michel, nur im Gesamtton kälter, und eine Holländerin, der Frau [unleserliche Einfügung] in der Farbe kräftiger und fesselnd durch den Ausdruck der das Bild beherrschenden Augen.

Dazwischen liess ich meine Phantasie sprechen. Es entstand „Der gelbe Salon“, im kältesten bis zum wärmsten Gelb gehalten. Das Kleid der Dame, ganz kalt gelb, stand prächtig zu dem Rock des Herrn, einem satten gelben Rot. Der Mantel und Hut im Vordergrund des Bildes zeigten einen tiefen warmen grün-grauen Ton. Ich brauchte diese dunklen Flecke als Perspektive und erzielte dadurch das Zurückgehen des Hintergrundes.

Ich malte weiter „Sommertag“, „Der Schmetterling“ und „Isabella“.

„Der Schmetterling“, in blau, braunviolett und gelb gehalten, hatte besonderen Reiz durch den Ausdruck der Augen und den stark gepuderten Teint. „Isabella“ war im grossen Ton silbergrau mit rötlichem Haar.

Bildnisse der *beiden* Damen *Dombois* (Mutter und Tochter) aus Berlin unterbrachen diese Arbeiten.

Dem Bild der Frau Geh.-Rat Dombois gab ich einen silbergrauen Hintergrund, Hut und Kleid waren schwarz, der Ueberwurf gelb. Die Dame sitzt auf einem grau violetten, mit Goldschnitzereien verzierten Sessel. Auf diesem Bild sichern die abgestimmten Farben einen vornehm schlichten Eindruck. Auf das Porträt der Frau von Ewald, der Gattin des früheren Staatsministers, *Herrn und Frau Kayser aus Hamburg* folgten dann wieder Bilder.

Als eine meiner interessantesten Schöpfungen nenne ich hier den „Zweikampf“, besonders interessant durch die Licht- und Schattenverteilung, sowie durch die Verteilung der Massen. Der Gesamtton ist grüngelb. Als Farbfleck ein schwefliches Gelb (das Hemd der liegenden Figur), hinter dieser ein graues Violett.

Ebenfalls eine Nachtstimmung zeigt die Entführung. Der Rock des einen Kavaliere ist blutrot, dessen Wirkung durch das Schwarz-grau der Sänftenträger noch gesteigert wird.

In „Siesta“ leuchtet das Rot der Damenkleider, in „Park“ ist eine Erinnerung an Versailles verwertet. „Spaziergang“, „Prinzesschen“ folgen darauf.

„Sonnenschein“ ist im grossen Ton gelbgrau gehalten, das Kleid der Dame zeigt ein warmes Gelb. Das des Herrn ein Schwarzbraun. Eine ungeheure Wärme

entströmt dem Bild. ~~n~~Mit den denkbar einfachsten Mitteln habe ich den Eindruck von Sonne, Luft und Licht erzielt. Auch von diesem Bilde konnte ich mich nur schwer trennen.

Von einigen Porzellan-Manufakturen wurde ich schon des öfteren aufgefordert, die in meinen Bildern vorkommenden Figuren zu modellieren. Es ~~ist~~ *wird* für mich eine interessante Abwechslung *werden*. Nun hoffe ich, bald daran gehen zu können. Sehr viel Freude haben mit seinerzeit die Entwürfe für meine Wohnungseinrichtung gemacht.

3 Werkverzeichnis Malerei

3.1 Vorbemerkung

Viele Angaben in diesem Werkverzeichnis stammen aus den zeitgenössischen Veröffentlichungen der Arbeiten Hanns Pellars in den einschlägigen Zeitschriften der Zeit sowie einer Reihe von Materialien, die sich im In- und Ausland in Bildarchiven bewahrt haben. Zu nennen sind hier die Künstlermappe zu Hanns Pellar im Zentralarchiv der Berliner Museen sowie das Bildarchiv Werner Kittel am selben Ort; das Rijksbureau voor kunsthistorische Dokumentatie (RKD) in Den Haag und die Witt Library, London. Für Arbeiten, die in aktuellerer Zeit auf dem Kunstmarkt zu Tage traten, sind Online-Datenbanken wie beispielsweise „artnet“ eine wichtige Quelle zum Auffinden der Versteigerungskataloge, in denen Werke von Pellar angeboten wurden. Auch die beiden Lebensläufe im Nachlass Fritz von Ostinis in der Bayerischen Staatsbibliothek in München bergen eine Reihe von Informationen zu konkreten Werken des Künstlers. Im Zentralarchiv in Berlin und im RKD in Den Haag haben sich dankenswerterweise Angaben zu Werken des Künstlers erhalten, die Gegenstand von Versteigerungen vor dem Ersten Weltkrieg waren.

Bei Werken, die sich erhalten haben und zugänglich waren, wurden die vorliegenden Angaben überprüft – und wenn nötig korrigiert oder ergänzt. Es gibt eine Unsicherheit, die das ganze Werkverzeichnis begleitet: Die Titel der Gemälde unterlagen keiner Verbindlichkeit und diverse Arbeiten wurden mit mehreren Titeln geführt. Motive, die großen Erfolg beim Publikum hatten, existieren zudem in mehreren Versionen und/oder Varianten, deren genaue Anzahl oftmals nicht abschließend geklärt werden konnte. Insbesondere der Umstand, dass Varianten bestimmter Gemälde von ähnlicher Größe sind (und die Angaben zu den Maßen nicht immer korrekt im Kunsthandel wiedergegeben werden), erschwert es, die genaue Anzahl dieser Werke zu ermitteln. Erkennbare Unsicherheiten sind im jeweiligen Zusammenhang genannt. Zudem sei an dieser Stelle erneut darauf hingewiesen, dass es sich hier um einen ersten Versuch eines Werkverzeichnisses handelt, der in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Ganz im Gegenteil ist hiermit hoffentlich ein Anstoß gegeben, die Vorlage zu erweitern, zu ergänzen und nicht zuletzt zu korrigieren.

Die Wandgemälde sind im Werkverzeichnis seiner Malerei mit geführt. Die Werkgruppen „Miniaturen“, „Buchillustration“, „Porzellan“ und „Gebrauchsgrafik“ sind nicht enthalten.

3.2 Katalog der Malerei

1903



WVZ Malerei Nr. 1

STUDIENKOPF EINES
BÄRTIGEN MANNES

signiert und 1903 datiert Mitte rechts
Pastell
Maße unbekannt

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVI, 1910, S. 8
Wolf, Georg Jacob, *Hanns Pellar*,
München 1924, Farbabb. 45

Verbleib unbekannt.

1906



WVZ Malerei Nr. 2

AMAZONENKÖPFE

signiert, (19)06 datiert und mit
„München“ bezeichnet unten rechts
Öl auf Leinwand
58 x 46 cm.

Provenienz:
Auktionshaus Dannenberg, Berlin,
28. März 2009, Los 1571

1907



WVZ Malerei Nr. 3

FASCHINGSSZENE

signiert und 1907 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
90 x 90 cm.

Provenienz:
Privatsammlung München



WVZ Malerei Nr. 4

SOIR DU BALL

jeweils links und rechts unten sig-
niert sowie verso betitelt
um 1907
Öl auf Holz
25.5 x 31.5 cm.

Provenienz:
Dorotheum, Wien, 18. Oktober 1980,
Los 5
Dorotheum, Wien, 17. Mai 1989,
Los 169
Neumeister, München, 17. Mai 2001,
Los 771



WVZ Malerei Nr. 5

PARKFEST

um 1907
Gemälde (Öl)
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 6

DAMEN AM BRUNNEN

um 1907
Öl auf Leinwand
113 x 115 cm.

Provenienz:
Neumeister, München, 11. Novem-
ber 2004, Los 658

1908

WVZ Malerei Nr. 7
(ohne Abbildung)

IN DER GARDEROBE

um 1908
Medium unbekannt (Papierarbeit)
Maße unbekannt

Ausstellung:
Wien, *Kunstschau*, 1908, Kat. Nr. 28
(Raum 23)

Literatur:
Husslein-Arco, Agnes; Weidinger,
Alfred, *Gustav Klimt und die Kunst-
schau 1908*, Wien 2009, S. 234
(ohne Abbildung)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 8
(ohne Abbildung)

KINDER

um 1908
Medium unbekannt (Papierarbeit)
Maße unbekannt

Ausstellung:
Wien, *Kunstschau*, 1908, Kat. Nr. 30
(Raum 23)

Literatur:
Husslein-Arco, Agnes; Weidinger,
Alfred, *Gustav Klimt und die Kunst-
schau 1908*, Wien 2009, S. 234 (ohne
Abbildung)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 9
(ohne Abbildung)

KOKOTTEN

um 1908

Medium unbekannt (Gemälde)

Maße unbekannt

Ausstellung:

Wien, Kunstschau, 1908,

Kat. Nr. 29 (?)

Literatur:

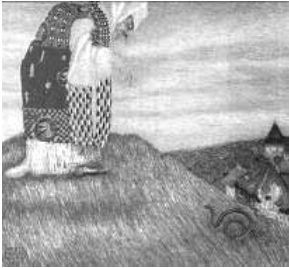
Ostiniana 9 (1909), o. S. (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Deutsche Kunst und Dekoration, Bd.
XXVI, 1910, S. 8

Anm.: Pellar benennt dieses Werk
im Fragebogen von Fritz von Osti-
ni (Ostiniana 9, 1909): „Kokotten,
Kunstschau Wien, Privatbesitz.“ Es
ließ sich jedoch nicht klären, ob es
auf der Kunstschau tatsächlich zu
sehen war.

Verbleib unbekannt.





WVZ Malerei Nr. 10

12-TEILIGE SERIE
„DER KLEINE KÖNIG“

signiert und 1908 bzw. 1909 datiert
jeweils Aquarelle
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Thannhauser,
München 1909
Privatsammlung München

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, Eröffnungsausstellung, 1909,
Kat. Nr. 180–191

Anm.: Diese berühmte märchenhafte Folge von 12 Aquarellen wird nachträglich von dem Kunstkritiker Fritz von Ostini mit einem Text versehen und von dem Verleger Georg Wilhelm Dietrich in München als Kinderbuch publiziert. Das Buch trägt den Titel „Der kleine König“ und erfährt bis heute eine Reihe von Auflagen; als Auszeichnung für dieses Werk der Buchkunst verleiht der Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und zu Rhein G. W. Dietrich den Titel „Hofverleger“. Siehe Kapitel 3.3 „Der Kleine König – ein Schlüsselwerk“.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 11

HERR UND DIENER

signiert und 1908 datiert

Zeichnung
23.3 x 23.8 cm.

Provenienz:

Galerie von Abercron, Köln, 1974

Ausstellungen:

Köln, Galerie von Abercron, *Malerei und Graphik um 1900*, 1974,
Kat. Nr. 201

Anm.: Skizze zur Serie „Der kleine König“ (WVZ Nr. 10)



WVZ Malerei Nr. 12a

UMGESATTELT

signiert unten rechts

1908
Zeichnung
Maße unbekannt

Literatur:

Simplicissimus, Jg. 13, Nr. 4, 27. April 1908, S. 82 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 12b

DER TOD ALS BERGSTEIGER

ca. 1908

Zeichnung (Mischtechnik)

21 x 19.5 cm.

Provenienz:

Germanisches Nationalmuseum

Nürnberg (Inv. Nr. Hz 9531)

Anm.: Diese Zeichnung ist zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt mit einem größeren Konvolut zum Thema „Tod“ in die Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums gelangt. Verso findet sich ein handschriftlicher Vermerk von fremder Hand „Hanns Pellar Nr. 10“. Es ist anzunehmen, dass es sich hier um eine Illustration für eine Zeitschrift handelt, die in der Zeit zwischen 1905 und dem Ersten Weltkrieg entstanden ist. Ob, zu welchem Zeitpunkt und wo genau sie veröffentlicht wurde, ist bisher nicht bekannt. Es ist thematisch eine Rarität im Werk des Künstlers, der düsteren Themen eher nicht zugeneigt war.

1909



WVZ Malerei Nr. 13

DAME MIT MUFF (Nachtfalter II)

signiert und (19)09 datiert Mitte rechts
Öl auf Holz
35 x 35 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Galerie von Abercron, Köln, 1974
Franz Xaver Hilbert, Aachen

Ausstellungen:
Köln, Galerie von Abercron, *Malerei
und Graphik um 1900*, 1974,
Kat. Nr. 152
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.
1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 596 (Abb.)

Literatur:
Grimm, Claus, *Alte Bilderrahmen:
Epochen, Typen, Materialien*, Mün-
chen 1986, Nr. 409, S. 176 (Abb.)



WVZ Malerei Nr. 14

SPANIERIN (oder auch TÄNZERIN)

signiert und 1909 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1909

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Eröffnungsausstellung*,
1909,
Kat. Nr. 178

Anm.: Eine Abbildung des Gemäldes
befindet sich im Zentralarchiv der
Berliner Museen.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 15

DUO (oder auch SCHERZO)

signiert und 1909 datiert unten links

Tempera

Maße unbekannt

Originalrahmen

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München 1909

Ausstellungen:

München, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser *Eröffnungsausstellung*, 1909,

Kat. Nr. 179

München, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J. (1910)

Literatur:

Die Jugend, 31. Mai 1910, Nr. 23

(Abb. als „Scherzo“)

Deutsche Kunst und Dekoration,

Bd. XXVI, 1910, S. 4 (Abb.)

Verbleib unbekannt.

Anm.: Es ist anzunehmen, dass es sich bei dem Werk in der Einzelausstellung im Jahr 1910 bereits um eine Variante des Themas aus der Eröffnungsausstellung gehandelt hat.



WVZ Malerei Nr.16

NACHTFALTER

signiert und 1909 datiert unten links
Medium unbekannt
Maße unbekannt
Originalrahmen

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1909

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Eröffnungsausstellung*,
1909, Kat. Nr. 176
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVI, 1910, S. 5 (Abb.)

Anm.: Der Titel „Nachtfalter“ findet
sich mehrfach in Pellars Werk (vgl.
auch WVZ Nr. 13, 45 und 86) und
die verschiedenen Versionen zumeist
nicht eindeutig voneinander zu schei-
den.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 17

MÄRCHEN

signiert und 1909 datiert unten rechts
Tempera
Maße unbekannt
Originalrahmen

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1909

Ausstellungen:

München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Eröffnungsausstellung*,
1909, Kat. Nr. 170

München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVI, 1910, S. 3 (Abb.)

Siehe auch Anmerkung zu WVZ
Nr. 15.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 18

DER KUPPLER

signiert, bezeichnet und 1909 datiert
unten rechts
Tempera
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1909

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Eröffnungsausstellung*,
1909, Kat. Nr. 176
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVI, 1910, S. 5 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 19

PRINZESSCHEN (oder auch LOGE)

signiert und 1909 datiert unten rechts
Tempera
Maße unbekannt
Originalrahmen

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVI, 1910, S. 9 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 20

DER WEISSE PFAU

signiert und 1909 datiert unten rechts
Öl auf Holz
100 x 96 cm.
Originalrahmen, bemalt und vergol-
det

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910
Privatbesitz Darmstadt
Städtische Kunstsammlungen
Darmstadt (erworben 1974)
(Inv. Nr. 1414)

Ausstellungen:

München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.
1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 597 (Farbabb.)
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Kunst
aus dem Besitz der Stadt Darmstadt*,
1981,
S. 621, Kat. Nr. 597
Prag, Waldstein-Palais, *Umelecká
Kolonie Darmstadt 1899–1914*,
1989, S. 399,
Kat. Nr. 396

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
Band 26, 1910, Abb. S. 34
Renate Ulmer, *Museum Künstler-
kolonie Darmstadt*, Darmstadt o. J.
(1990), S. 219



WVZ Malerei Nr. 21
(ohne Abbildung)

DER WEISSE PFAU (mit großem
weißem Fächer)

um 1909
Öl auf Leinwand
100 x 98 cm.

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München
Sammlung Alexander Koch, Darm-
stadt (erworben bei Thannhauser ca.
1910)
Nagel, Mannheim (Sammlung Hof-
rat Alexander Koch), 19.–21. No-
vember 1935,
Los 125 (Schätzpreis 450 RM)

Anm.: Variante zu WVZ Nr. 20.

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 22

DER ABGEWEHRTE KUSS

signiert und 1909 datiert unten rechts
Deckfarbe auf Pappe
38 x 34 cm.

Ausstellung:
Düsseldorf, Galerie Paffrath, Januar–
März 1969 (RKD, Den Haag)

1910



WVZ Malerei Nr. 23

WEIHNACHT

signiert und 1910 datiert unten links

Öl auf Holz

34 x 35 cm.

Originalrahmen (mit Titel)

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München (Etikett verso)

Galerie von Abercron, Köln, 1974

Ausstellungen:

Köln, Galerie von Abercron, *Malerei und Graphik um 1900*, 1974,

Kat. Nr. 150 (Abb.)

Literatur:

Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen: Epochen, Typen, Material*, München 1986,

S. 176, Kat. Nr. 410 (Abb.)



WVZ Malerei Nr. 24

IM KABARETT

signiert, bezeichnet und 1910 (?)

datiert unten links

Öl auf Leinwand

64.5 x 64.5 cm.

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München

wohl Sammlung Richard Buz, Augsburg

Auktion Pietro del Vecchio Hofkunsthandlung, Leipzig (Sammlung Buz), 22. Oktober 1912, Los 147

(ohne Abb.)

Literatur:

Velhagens & Klasings Almanach, Heft 7, 1915, S. 51 (Farbabb.)

Anm.: Der Katalogtext zur Sammlung Buz beschreibt das Gemälde folgendermaßen: „Vor rotem Vorhang eine musizierende Negerin. Auf dem Podium ein Kopf. Über dem Vorhang rechts und links von einer grinsenden Maske zwei Frauengestalten.“ Möglicherweise handelt es sich hier jedoch um eine weitere Variante dieses Motivs, da der Kopf auf dem Podium zu fehlen scheint und sich hinter der musizierenden Gestalt eine Wand befindet.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 25

GANG ZUM LIEBESTEMPEL

signiert und 1910 (?) datiert Mitte
rechts

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Literatur:

Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, S. 39 (Farbabb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 26

ADOPTIERT

signiert und 1910 datiert unten links
Tempera auf Holz
79 x 85 cm.

Provenienz:

vermutlich aus einer Villenaus-
stattung in Görlitz
Kunsthistorisches Museum Görlitz
(Inv. Nr. 161a-99)

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVII, 1910/1911, S. 202
(Abb.)

Anm.: Dieses Gemälde entstammt
der selben Raumausstattung wie
auch das Werk „Der Erste Kuss“
(WVZ Nr. 51). Siehe auch Kap. 3.6.1
„Raumausstattungen aus Görlitz“.



WVZ Malerei Nr. 27

DIE RIVALEN

signiert und 1910 datiert Mitte unten
Gemälde
Maße unbekannt
Originalrahmen

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVII, 1910/11, S. 199 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 28

MARION (Delorme)

signiert, bezeichnet und 1910 (?) da-
tiert Mitte links
Gemälde
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München

Literatur:
Velhagens & Klasings Monatshefte,
Heft 7, 1917, S. 192 (Farbabb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 29

TEAFLIRT

signiert und 1910 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
68,7 x 62 cm.

Provenienz:
Galerie Bernd Dür, München



WVZ Malerei Nr. 30

IM PARK

um 1910
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, S. 36 (Farbabb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 31

GESELLSCHAFT MIT FAUN

signiert und 1910 datiert

Öl auf Leinwand

110 x 54 cm.

Provenienz:

Kunstsalon Emil Richter, Dresden

(Etikett verso)

Dorotheum, Wien, 4. Mai 1994,

Los 21

Dorotheum, Wien, 5. April 1995,

Los 330

Ketterer Kunst, München,

27./28. Oktober 1989, Los 1092 (Ti-

tel „Saturalia“)

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,

Bd. XXVII, 1910/11, S. 199 (Abb.)

WVZ Malerei Nr. 32

(ohne Abbildung)

DULDENDER FAUN

signiert und 1910 datiert

Öl auf Pappe

24,5 x 25 cm.

Provenienz:

Wohl Moderne Galerie Heinrich

Thannhauser, München

Sammlung Richard Buz, Augsburg

Auktion Pietro del Vecchio Hof-

kunsthandlung, Leipzig (Sammlung

Buz), 22. Oktober 1912, Los 144

(ohne Abbildung)

Anm.: Der Katalogtext bei del Vecchio lautet: „In der Abendlandschaft erblickt man einen vergeblich der Schönen harrenden geputzten jungen Faun.“

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 33

LIEBESGEDANKEN

signiert und 1910 datiert unten rechts
Tempera
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 34

JUNGE LIEBE

signiert und 1910 datiert unten rechts
Mischtechnik auf Holz
34,5 x 34,5 cm

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910
Van Ham, Köln, 13. Mai 2011,
Los 828

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910).



WVZ Malerei Nr. 35

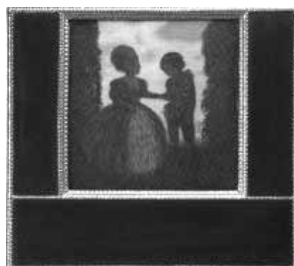
LIEBESBOTSCHAFT

signiert und 1910 datiert unten rechts
Tempera
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 36

BEGEGNUNG

signiert und 1910 datiert unten rechts
Tempera auf Leinwand
34 x 34 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Galerie Hugo Arnot, Kärntner-
ring 15, Wien (altes Etikett)
Sammlung Woeckl
von Zezschwitz, München,
28. Oktober 2005, Los 26
Sammlung M. & M. Wulff

Literatur:
Dry von Zezschwitz, Beate, „Der
Faun und die Schöne“. In: *Die Welt-
kunst*, Jg. 58, Nr. 20, 1988, S. 3062,
Abb. 7 (irrtümlich mit „Reigen“
betitelt)



WVZ Malerei Nr. 37

ZUM LIEBESTEMPEL.
NÄCHTLICHE MYSTERIEN I

signiert und 1910 datiert unten rechts
Öl auf Holz
114 x 104 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910
Sammlung M. & M. Wulff

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.
1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 600 (als „Drei Frauen mit
Satyr“) (Abb.)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVI, 1910, S. 8 (Abb.)
Horst Ludwig, *Franz von Stuck und
seine Schüler. Gemälde und Zeich-
nungen*, München 1989, Kat. Nr. 124
(Farbabb. S. 232) (irrtümlich mit
„Parkszene“ betitelt)



WVZ Malerei Nr. 38

SKIZZE ZUM LIEBESTEMPEL
(NÄCHTLICHE MYSTERIEN I)

signiert und bezeichnet „Skizze Zum
Liebestempel“ unten links sowie zu-
sätzlich signiert unten rechts
um 1910
Öl auf Leinwand
24 x 35,5 cm.

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München (Nr. 716)
Ketterer Kunst, Hamburg, 28. Okto-
ber 2005, Los 922
Privatsammlung



WVZ Malerei Nr. 39

REIGEN
(NÄCHTLICHE MYSTERIEN II)

signiert und 1910 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVII, 1910/11, S. 200 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 40

SOLO

signiert und 1910 (?) datiert unten
rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910

Ausstellungen:
München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 41

SPAZIERGANG

signiert und 1909 (?) datiert unten rechts

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München 1909

Ausstellungen:

München, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, *Eröffnungsausstellung*, 1909, Kat. Nr. 172

München, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J. (1910)

Siehe auch Anmerkung zu WVZ Nr. 15.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 42

MEPHISTO

signiert, bezeichnet und 1910 datiert unten rechts

Öl auf Leinwand

132 x 42,2

Originalsilberrahmen

(Etikett des Rahmenmachers verso: Hans Irlbacher, München)

Provenienz:

Schloß Ahlden, 121. Auktion, Mai 2003, Los 1548
Städtische Kunstsammlungen, Darmstadt (Inv. Nr. MA1115)

Ausstellungen:

Darmstadt, Ernst-Ludwig-Haus, *Vom Reformkleid zur Champagnerschale*, Darmstadt 2007



WVZ Malerei Nr. 43

MASKIERTE DAME

signiert und 1910 datiert oben rechts
Öl auf Holz
46,5 x 47 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Kunsthandlung Walter Harth,
Stuttgart, 1962
Landesmuseum Darmstadt
(Inv. Nr. GK 1148)

Ausstellungen:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein Dokument Deutscher Kunst. 1901–1976*,
1976.
Kat. Nr. 598 (Abb.)



WVZ Malerei Nr. 44

PARKSZENE

signiert unten rechts
um 1910
Öl auf Leinwand
80 x 83 cm.

Provenienz:
Sammlung M. & M. Wulff

Ausstellungen:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein Dokument Deutscher Kunst. 1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 601 (ohne Abb.)

Literatur:
Horst Ludwig, *Franz von Stuck und seine Schüler. Gemälde und Zeichnungen*, München 1989, S. 229,
Kat. Nr. 121 (Abb.) (irrtümlich mit
„Drei Frauen mit Satyr“ betitelt)



WVZ Malerei Nr. 45

NACHTFALTER

(Zwei Rokokodamen am Abend)

signiert unten links

um 1910

Pastellkreide auf Karton

44,5 x 42 cm.

Originalrahmen

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München

Galerie von Abercron, Köln 1974

Sammlung M. & M. Wulff

Ausstellungen:

Köln, Galerie von Abercron, *Malerei und Graphik um 1900*, Köln 1974, Kat. Nr. 153

Darmstadt, *Ein Dokument Deutscher Kunst. 1901–1976*, (Museum Künstlerkolonie) 1976, S. 201, Kat. Nr. 602 (Abb.)

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXVI, 1910, S.5 (Abb.)

vgl. Oscar Bie, *Bühne, Ball und Bänkel*, Bielefeld o. J. (1923), Kat. Nr. 28 (Farbabb.)

Claus Grimm, *Alte Bilderrahmen: Epochen, Typen, Material*, München 1986, S. 176, Kat. Nr. 412

Anm.: Eine anders gerahmte Variante mit Signatur, Bezeichnung und Datum (1909) unten links befindet sich als Farbabbildung unter dem Titel „Zur Redoute“ im Zentralarchiv der Berliner Museen sowie als Abbildung bei Oscar Bie (*Bühne, Ball und Bänkel*, 1923).



WVZ Malerei Nr. 46

LIBELLE

signiert, bezeichnet mit „Libelle“
und 1910 datiert unten rechts
Tempera auf Holz
100 x 93,5 cm.
Originalrahmen

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910 (Nr. 1366)
Hugo Helbing, München,
9. Juli 1927, Los 161
Franz Xaver Hilbert, Aachen
Hauswedell & Nolte, Hamburg,
10. Juni 1983, Los 1125
Christie's, London, 2. Dezem-
ber 1986, Los 378
Dorotheum, Wien, 19. Mai 1987,
Los 217
Dorotheum, Wien, 5. Dezem-
ber 1989, Los 102

Ausstellungen:

München, Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, *Hanns Pellar*, o. J.
(1910)
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.
1901–1976*, 1976,
S. 201, Kat. Nr. 599 (ohne Abb.)

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVII, 1910/11, S. 203 (Abb.)



WVZ Malerei Nr. 47

FAUNKONZERT BEI NACHT

signiert und 1910 datiert unten rechts
Öl auf Holz
59 x 59,1 cm.

Provenienz:

Lempertz, Köln, 4. Dezember 2001,
Los 412

WVZ Malerei Nr. 48

(ohne Abbildung)

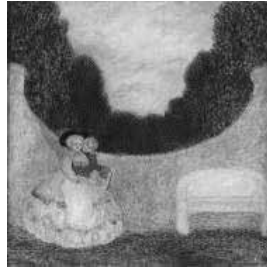
VATER UND SOHN

signiert und 1910 datiert unten rechts
Öl auf Holz
69 x 64 cm.

Provenienz:

Wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Sammlung Richard Buz, Augsburg
Auktion Pietro del Vecchio Hofkunst-
handlung, Leipzig (Sammlung Buz),
22. Oktober 1912, Los 145 (ohne
Abbildung)

Anm.: Die Beschreibung des Gemäl-
des im Katalog del Vecchio lautet:
„Der sternenglänzende Nachthimmel
lässt hinter Buschwerk den alten Faun
erkennen, der dem sich erschreckt ab-
wendenden jungen Faun eine Katze,
deren Augen feurig leuchten, vorhält.“



WVZ Malerei Nr. 49
(ohne Abbildung)

LIEBESPAAR

signiert und 1910 datiert unten rechts
Öl auf Holz
35 x 35 cm.

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München
Sammlung Richard Buz, Augsburg
Auktion Pietro del Vecchio Hof-
kunsthandlung, Leipzig (Sammlung
Buz), 22. Oktober 1912, Los 146
(ohne Abbildung)

Anm.: Der Katalogtext lautet: „Auf
einer grün bewachsenen Höhe hinter
einer Baumgruppe ein sich küssen-
des Paar. Im Hintergrund Wasser.“

WVZ Malerei Nr. 50

ELEGANTES PAAR IM PARK

signiert und 1910 datiert unten rechts
Öl auf Holz
35 x 35 cm.

Provenienz:
Christie's London, 25. Juni 1985,
Los 165
Christie's London, 25. März 1986,
Lot 64
Dobiaschofsky Auktionen, Bern,
13. Mai 2005, Los 858“



WVZ Malerei Nr. 51

DER ERSTE KUSS

signiert, bezeichnet „Erster Kuss“
und 1910 datiert unten rechts
Tempera auf Holz
85 x 79 cm.

Provenienz:
vermutlich aus einer Villenausstat-
tung in Görlitz
Kunsthistorisches Museum Görlitz
(Inv. Nr. 161b-99)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXVI, 1910/11, S. 201 (Abb.)

Anm.: Dieses Werk entstammt der-
selben Raumausstattung wie das
Gemälde „Adoptiert“ (WVZ Nr. 26).
Siehe auch Kap. 3.6.1 „Raumausstat-
tungen aus Görlitz“.

Eine weitere Variante von „Der
erste Kuss“ befindet sich in einer
deutschen Privatsammlung und war
Gegenstand der Ausstellung auf der
Mathildenhöhe im Jahr 1976 (WVZ
Nr. 78).



WVZ Malerei Nr. 52

FREITREPPE
MIT GESELLSCHAFT

signiert und 1910 datiert unten rechts
Öl auf Holz
35 x 35 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Christie's London, 26. Juni 1984,
Los 359



WVZ Malerei Nr. 53

ZWEI DAMEN
AM SPRINGBRUNNEN

signiert und 1910 datiert unten rechts
Öl auf Holz
35 x 34 cm.

Provenienz:
Privatsammlung Darmstadt



WVZ Malerei Nr. 54

SKIZZE IM PARK

um 1910
Öl auf Leinwand
47 x 50 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Arnoldi, München (verso bezeichnet
„Arnoldi/H.Pellar/Preis 200 M)
von Zezschwitz, München,
9. Mai 2003, Los 240

WVZ Malerei Nr. 55
(ohne Abbildung)

PORTRÄT EINER DAME
MIT FEDERHUT (Brustbild en face)

um 1910
Bleistift auf Papier
78 x 78 cm.

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Auktion Kunstsalon Keller & Rei-
ner, Berlin, Sammlungen H. Bauer
und S. von Suchodolski München,
9./10. Mai 1912, Berlin, Los 32
(ohne Abbildung)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 56
(ohne Abbildung)

VARIETE

um 1910
Öl auf Leinwand
29 x 31 cm.

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Auktion Kunstsalon Keller & Rei-
ner, Berlin, Sammlungen H. Bauer
und S. von Suchodolski München,
9./10. Mai 1912, Berlin, Los 142
(ohne Abbildung)

Anm.: Die Beschreibung des Werkes
im Katalogtext bei Keller & Reiner
lautet: „Soubrette im Rokokokostüm
und rotem Vorhang.“

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 57
(ohne Abbildung)

VATER UND SOHN

um 1910
Öl auf Holz
68 x 63 cm.

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Auktion Kunstsalon Keller & Rei-
ner, Berlin, Sammlungen H. Bauer
und S. von Suchodolski München,
9./10. Mai 1912, Berlin, Los 173
(ohne Abbildung)

Anm.: Der Katalogtext lautet: „Faun
erschreckt seinen Sohn durch den
Anblick einer Eule.“

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 58
(ohne Abbildung)

DAS MÄRCHEN
VON DEN KÖNIGSPERLEN

signiert
um 1910
Gouache
49 x 49 cm.

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Auktion Kunstsalon Keller & Reiner,
Sammlungen Freiherr von Horoch
und Prof. Zimmermann, München,
25./26. April 1912, Los 194 (ohne
Abbildung)

Anm.: Der Katalogtext lautet:
„Meergreis mit einer Muschelschale,
die mit Perlen gefüllt ist.“

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 59
(ohne Abbildung)

DER LUSTIGE FAUN

um 1910
Öl auf Holz
63 x 58 cm.

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Auktion Kunstsalon Keller & Reiner,
Sammlungen Freiherr von Horoch
und Prof. Zimmermann, München,
25./26. April 1912, Los 88 (ohne Ab-
bildung)

Anm.: Der Katalogtext lautet: „Vor
einem pyramidenartig gestutztem
Boskett ein lachender Faun, stehend
mit einem roten Frack.“

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 60
(ohne Abbildung)

RENDEZVOUS

signiert
um 1910
Öl auf Holz
25 x 31 cm.

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Auktion Kunstsalon Keller & Reiner,
Sammlungen Freiherr von Horoch
und Prof. Zimmermann, München,
25./26. April 1912, Los 69 (ohne
Abbildung)

Anm.: Katalogtext: „Abseits der
Festgesellschaft sitzende Dame
wartet in einer Parkecke auf ihren
Galan.“

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 61
(ohne Abbildung)

CABARET

signiert
um 1910
Öl auf Pappe
64 x 64 cm.

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Auktion Kunstsalon Keller & Reiner,
Sammlungen Freiherr von Horoch
und Prof. Zimmermann, München,
25./26. April 1912, Los 27 (ohne Ab-
bildung)

Anm.: Katalogtext: „Salomeparodie:
vor rotem Vorhang eine Laute spie-
lende Figur, am Fussboden das Haupt
des Johannes.“

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 62

BOCKSPRÜNGE

signiert und 1910 (?) datiert unten
rechts

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Anm.: Eine Abbildung des Werkes
befindet sich im Zentralarchiv der
Berliner Museen.

Verbleib unbekannt.

1911



WVZ Malerei Nr. 63

NINON (de Lenclos)

signiert, bezeichnet und 1911 datiert

Mitte rechts

Öl auf Leinwand

97 x 93 cm.

Originalrahmen (Etikett verso Hans
Irlbacher, München)

Provenienz:

Kunstsalon Emil Richter, Dresden

(No. 3316) (Etikett verso)

Carl Recknagel, Dresden

Rheinischer Privatbesitz

Auktionshaus Plückbaum, Bonn,

3. Dezember 2005, Los 61202

Privatsammlung Darmstadt

Ausstellungen:

Dresden, Sächsischer Kunstverein,
*Ausstellung moderner Kunstwerke
aus Privatbesitz*, 1912, Nr. 493 (Carl
Recknagel, Dresden)

Anm.: Pellar benennt bereits 1909
ein Gemälde mit demselben Titel als
verkauft. Vgl. *Ostiniana* 9 (1909),
o. S.



WVZ Malerei Nr. 64

DAME MIT FAUN

signiert und 1911 datiert unten links
Öl auf Holz
62 x 62 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Weinmüller (Neumeister) München,
14. März 1973, Los 1748



WVZ Malerei Nr. 65

MÄNNLICHE AKTSTUDIE

Zeichnung
um 1911
Maße unbekannt

Literatur:
Otto Stockhausen, *Hanns Pellar*,
o. J. (1912), o. S. (Abb.) (Zeitungs-
sausschnitt ohne nähere Angaben in
der Künstlermappe des Zentralar-
chivs der Berliner Museen)

Anm.: Diese Studie steht im engeren
Zusammenhang mit einer weiteren
Faunstudie aus dem Jahr 1912 (WVZ
Nr. 95), die ebenfalls der Vorbe-
reitung des Gemäldes „Faun beim
Harfespiel“ zu dienen scheint (WVZ
Nr. 94).

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 66

GESELLSCHAFT IM PARK

signiert und 1911 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
98 x 92 cm.
Originalrahmen (Etikett verso Hans
Irlbacher, München)

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München (Etikett verso)
Privatsammlung München



WVZ Malerei Nr. 67

ROKOKOGESELLSCHAFT IM
PARK

signiert und 1911 datiert unten rechts
Öl auf Holz
35 x 34 cm.

Provenienz:
Bohm & Lauterbach, Göttingen,
9. Dezember 1995, Los 361A
Privatsammlung Darmstadt



WVZ Malerei Nr. 68

SUSANNA IM BADE

signiert und 1911 datiert unten links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München

Ausstellung:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Kunstaussstellung*, 1911, Nr. 219 (Abb.)
Berlin, *Große Kunstausstellung*, 1912, Kat. Nr. 106, S. 59 (Abb.)

Literatur:

Die Kunst, Jg. XIV, Heft 3, 1912 (Abb.)

Anm.: Das Thema „Susanna und die beiden Alten“ hat den Künstler in dieser Zeit mehrfach beschäftigt (vgl. auch WVZ Nr. 69–71 sowie Malerei Kap. 3.5.3.1)



WVZ Malerei Nr. 69

SUSANNA IM BADE

signiert
um 1911
Öl auf Pappe
75 x 67,5 cm.

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München
Sotheby's, New York, 19. November 1969, Los 54A
Piccadilly Gallery, London 1970

Ausstellung:

London, Piccadilly Gallery, *Symbolists 1860–1925*, 1970, Kat. Nr. 65

Literatur:

Heinrich Fuchs, *Die österreichischen Maler der Geburtenjahrgänge 1881–1900*, Bd. 2, 1977, S. 64 (Abb.)

WVZ Malerei Nr. 70
(ohne Abbildung)

SUSANNA IM BADE

um 1911
Öl auf Pappe
45 x 18 cm.

Provenienz:
Wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Sammlung Richard Buz, Augsburg
Auktion Pietro del Vecchio Hof-
kunsthändler, Leipzig (Sammlung
Buz), 22. Oktober 1912, Los 143
(ohne Abbildung)

Anm.: Die Beschreibung des Lo-
ses im Katalog der Auktion bei del
Vecchio beschreibt farblich und
motivisch die Version der Susanna,
die Gegenstand der Ausstellung in
Darmstadt 1911 war (WVZ Nr. 68):
„Das junge Weib, Edelstein ge-
schmückt, kauert auf rotem Teppich
vor dem Bad, den Kopf rechtsseitlich
dem Beschauer zugewandt, an der
Brüstung des Brunnens werden die
Köpfe der beiden neugierigen Alten
sichtbar.“

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 71

SUSANNA IM BADE (Skizze)

um 1911
Öl auf Leinwand
24,5 x 22.5 cm.

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München (Etikett verso)
Hugo Ruef München, 7. Novem-
ber 2003, Los 1214
Privatsammlung München



WVZ Malerei Nr. 72

MOHR MIT PAVIAN

signiert und 1911 datiert unten rechts
Tempera auf Leinwand
33 x 33 cm.

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München (Etikett verso)
Neumeister München, 20. Juni 1990,
Los 768
Privatsammlung München

Ausstellung:
München, Jüdisches Museum, *Hein-
rich Thannhauser*, 2008, Kat. Nr. 20
(Abb.)

Literatur:
*Bruckmanns Lexikon der Münchner
Künstler. Münchner Maler im 19./20
Jahrhundert*, Bd. 6, Abb. 219, S. 166
(Abb.)



WVZ Malerei Nr. 73

MOHR MIT ELEFANT

signiert und 1911 datiert unten rechts
Tempera auf Leinwand
33 x 33 cm.

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München (Etikett verso)
Neumeister München, 20. Juni 1990,
Los 768
Privatsammlung München

Ausstellung:

München, Jüdisches Museum, *Heinrich
Thannhauser*, 2008, Kat. Nr. 21 (Abb.)

Literatur:

*Bruckmanns Lexikon der Münchner
Künstler. Münchner Maler im 19./20.
Jahrhundert*, Bd. 6 , Abb. 218,
S. 166 (Abb.)



WVZ Malerei Nr. 74

SCHARRKAN (1001 Nacht)

signiert, bezeichnet und 1911 datiert
Mitte rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Provenienz:

Wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
Jg. XIV, Heft 7, 1911, o. S. (Farb-
abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 75

DER PASCHA

signiert und 1911 datiert unten rechts
Tempera auf Leinwand
34 x 33 cm.

Provenienz:
Keller & Reiner Berlin,
10. Mai 1912, Los 11

Verbleib unbekannt.



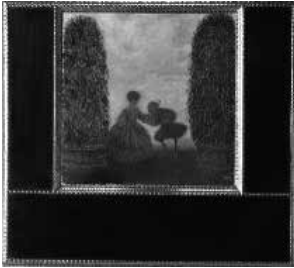
WVZ Malerei Nr. 76

SOMMERNACHT

signiert und 1911 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
69 x 97 cm.

Provenienz:
Auktion Keller & Reiner, Berlin,
22. April 1912, Los 149

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 77

RENDEZ-VOUS IM PARK

signiert, verso bezeichnet und 1911 datiert unten rechts
Tempera auf Leinwand
34,5 x 35,5 cm.
Originalrahmen (Etikett Hans Irlbacher, München)

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München
von Zezschwitz München, 24. April 2006, Los 242



WVZ Malerei Nr. 78

DER ERSTE KUSS

signiert, bezeichnet (?) und 1911 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
58 x 52 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München
Sammlung M. & M. Wulff

Ausstellungen:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein Dokument Deutscher Kunst. 1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 604 (ohne Abb.)

Wandbilder Essen



WVZ Malerei Nr. 79

DER REIGEN
(Wandbild Villa Waldthausen)

1911
Öl auf Leinwand
320 x 260 cm.

Literatur:

Ostiniana 9 (1919) (Nachlass Fritz von Ostini, Bayerische Staatsbibliothek)
Die Kunst für Alle, Dezember 1912 (Abb.)
Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXXI, 1912/1913, o.S. (nach S. 287) (Abb.)

Die Kunst, Bd. 27, 1913, o. S. (vor S. 114) (Abb.)
Barbara Pankoke, *Der Essener Architekt Edmund Körner (1974–1940). Leben und Werk*, 1996, S. 168 (Abb.)

Anm.: Diese Villenausstattung zählt neben der Folge „Der kleine König“ zu Pellars berühmtesten Werken. Die Dreiergruppe des Faun und der beiden Damen im Vordergrund ist im Jahr 1923 von Albert Caasmann für Rosenthal Selb in Porzellan ausgeführt worden (siehe Abb. 65 sowie Kap. 4.1.1 „Reigen und Faungruppe“). Es ist bisher nicht bekannt gewesen, dass Pellar für das Musikzimmer der Villa Waldthausen neben dem zentralen in Abbildung überlieferten Hauptwerk zudem sieben Seitenteile (je 120 x 160 cm.) fertigte, die leider ebenfalls zerstört wurden (vgl. Kap. 3.6.2.1 „Villa Eugen von Waldthausen“).

Im Zweiten Weltkrieg zerstört.



WVZ Malerei Nr. 80

RINGELTANZ (Wandbild Villa
Waldthausen)

um 1911
Öl auf Leinwand
Maße unbekannt

Literatur:

Die Kunst, Jg. XIV, Heft 3, 1912,
S. 114 (Abb.)
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXXI, 1912/13, S. 287 (Abb.)
Die Kunst, Bd. 27, 1913, S. 114
(Abb.)

Anm.: Zu diesem Wandgemälde
hat sich eine Vorstudie erhalten, die
kürzlich durch den Kunstmarkt zu
Tage gefördert wurde (siehe WVZ
Nr. 81). Die Figurengruppe ist eben-
falls durch Albert Caasmann im Jahr
1923 für die Porzellanmanufaktur
Rosenthal in Selb ausgeführt worden
(„Reigen“, Abb. 64). Siehe auch An-
merkungen zum Wandgemälde „Der
Reigen“ (WVZ Nr. 79).

Im Zweiten Weltkrieg zerstört.



WVZ Malerei Nr. 81

STUDIE REIGEN

Öl auf Leinwand

um 1911

28,2 x 64,5 cm.

Originalrahmen, bemalt und vergol-
det

Vorstudie zu einem Wandbild der
Villa Waldthausen in Essen aus dem
Jahr 1911.

Provenienz:

von Zezschwitz, München, 29. Ap-
ril 2005, Los 24

Sammlung M. & M. Wulff

Literatur:

Dry von Zezschwitz, Beate, „Der
Faun und die Schöne“. In: *Weltkunst*,
Jg. 58, Nr. 20, 1988, Abb. S. 3059.



WVZ Malerei Nr. 82

FAUN UND SCHÖNE BEIM TANZ
(Wandbild Villa Herzberg)

Anm.: Vgl. Kapitel 3.6.2.2. Villa
Carl Herzberg und Abb. 52 , 53.

1911
Öl auf Leinwand
240 x 280 cm.

Im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
Band XXXI, 1912/13, o. S. (nach
S. 290) (Abb.)
Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7,
1913, S. 53 (Abb.)
Velhagens & Klasings Monatshefte,
Heft 6, 1917, S. 185
Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 3, 1917, S. 52 (Abb.)
Ostiniana 9 (1919), S. 3 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)
Barbara Pankoke, *Der Esse-
ner Architekt Edmund Körner
(1974–1940). Leben und Werk*,
1996, S. 169 (Abb.)

1912



WVZ Malerei Nr. 83

IN DER LOGE

signiert und 1912 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
95 x 95,1 cm.
Originalrahmen

Provenienz:

Hessische Hausstiftung Darmstadt
(Inv. Nr. 21007)

Ausstellungen:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 17
Darmstadt, Kunsthalle am Steubenplatz, *Malerei der Residenz Darmstadt*, 1967,
Kat. Nr. 169 (ohne Abb.)
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein Dokument Deutscher Kunst. 1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 606 (Abb.)

Graz, *Kunst aus den Grazer Schwesterstädten*, Stadtmuseum Graz, (Palais Khuenburg), 1977, Kat. Nr. 84, S. 22 (ohne Abb.)
Portland/Oregon (USA), Portland Art Museum, *Hesse. A Princely German Collection*, 2006, S. 189 (Farbabb.)

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXXI, 1912/13, S. 294 (Abb.)



WVZ Malerei Nr. 84

YVETTE (Guilbert)

signiert, bezeichnet und 1912 datiert
unten rechts
Öl auf Holz
172 x 172 cm.
Originalrahmen

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München 1910
Franz Xaver Hilbert, Aachen

Ausstellungen:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.
1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 605 (Farbabb.)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXXI, 1912/13, S. 289 (Abb.)



WVZ Malerei Nr. 85

YVETTE (Guilbert)

signiert und 1912 datiert Mitte rechts
Pastell auf Pappe
64 x 62 cm.

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München
Sammlung Richard Buz, Augsburg
Auktion Pietro del Vecchio Hof-
kunsthändler, Leipzig (Sammlung
Buz), 22. Oktober 1912, Los 142
(Abbildung Tafel 11)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 86

NACHTFALTER

signiert und 1912 datiert unten links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Anm.: Die farbige Abbildung dieses
Gemäldes befindet sich in der
Künstlermappe des Zentralarchivs
der Berliner Museen.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 87

HETTY

signiert, bezeichnet und 1912 datiert
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, nach S. 35 (Farbabb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 88

IM PARK VON VERSAILLES

signiert und 1912 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
62.5 x 60.5 cm.

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München
Sammlung Richard Buz, Augsburg
Auktion Pietro del Vecchio Hofkunsthandlung, Leipzig (Sammlung Buz), 22. Oktober 1912, Los 141 (Abbildung Tafel 10) (Hammerpreis 460 Mark)

Literatur:

Otto Stockhausen, *Hanns Pellar*, o. J. (1912), o. S. (Abb.) (Zeitungsausschnitt ohne nähere Angaben in der Künstlermappe des Zentralarchivs der Berliner Museen)



WVZ Malerei Nr. 89

SINNLICHE NACHT

signiert und 1912 datiert unten rechts
Tempera
Maße unbekannt

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München

Literatur:

Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7, 1912, o. S. (Abb.)
Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXXI, 1912/13, S. 288 (Abb.)
Otto Stockhausen, *Hanns Pellar*, o. J. (1912), o. S., hier als „Schwüle Nacht“ abgebildet (Zeitungsausschnitt ohne nähere Angaben in der Künstlermappe des Zentralarchivs der Berliner Museen)
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*, München 1924, Abb. 2

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 90
(ohne Abbildung)

STUDIE ZUR SINNLICHEN
NACHT

um 1912
Öl auf Pappe
36 x 53 cm.

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser, München
Auktion Kunstsalon Keller & Reiner,
Sammlungen Freiherr von Horoch
und Prof. Zimmermann, München,
25./26. April 1912, Los 27 (ohne
Abbildung)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 91

FAVORITIN

signiert, bezeichnet und 1912 datiert
unten links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Provenienz:
Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München

Ausstellung:
Darmstadt, *Kunstaussstellung Mathil-
denhöhe*, 1911, Nr. 220 (ohne Abb.)
Berlin, *Große Kunstaussstellung*,
1912, Kat. Nr. 94 (ohne Abb.)

Literatur:
Die Kunst, Jg. XIV, Heft 3, 1912,
S. 116 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 92

SCHÄFERSTÜNDCHEN

signiert und 1912 datiert unten rechts
Aquarell und Tinte
50,8 x 41 cm.

Provenienz:
Ketterer Kunst, Hamburg, 2. Dezember 1999, Los 901



WVZ Malerei Nr. 93

FAUN MIT BLUMENSTRAUSS
UND GLÜCKWUNSCH

signiert, 1912 datiert sowie eigenhändige Widmung
Tusche auf Papier
26 x 33 cm

Provenienz:
Auktionshaus Nagel Stuttgart,
14. April 2010 (Sonderteil Alexander Koch), Los 39 (in einem Konvolut von insgesamt vier Arbeiten unterschiedlicher Künstler)

Anm.: Widmung an Hofrat Alexander Koch, Darmstadt anlässlich seines Jubiläums: „Dem verdienstvollsten aller *Köche* mit dem innigen Wunsch, daß er (?) weitere 25 Jahre segensreich in *Kunst & Dekoration* koche. Mit herzlichem Gruss Hanns Pellar, Darmstadt, den 2. XII 1912.“



WVZ Malerei Nr. 94

FAUN (BEIM HARFENSPIEL)

signiert und 1912 datiert unten rechts
Öl auf Holz
63 x 61 cm.

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München
Van Ham Kunstauktionen, Köln,
10. November 1999, Los 191
Sammlung M. & M. Wulff

Literatur:

Die Kunst, Jg. XIV, Heft 3, 1912,
Abb. S. 119
Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7.
1913, Abb. o. S. (S. 93–98)



WVZ Malerei Nr. 95

STUDIE ZUM FAUN
(BEIM HARFENSPIEL)

um 1912
Zeichnung
Maße unbekannt

Literatur:

Die Kunst unserer Heimat,
Jg. 7. 1913, o. S. (Abb.)
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Farbabb. 44

Anm.: Siehe auch Anmerkung zur
„Männlichen Aktstudie“ (WVZ
Nr. 65).

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 96

FAUN (Studie)

1912
Pastell
Maße unbekannt

Literatur:
Velhagens & Klasings Monatsheft,
Heft 6, 1917, S. 192 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 97

ZWEI KAVALIERE

signiert und 1912 datiert oben rechts
Öl auf Holz
28 x 26,3 cm.

Provenienz:
Bothe, Darmstadt
Privatsammlung Darmstadt

Anm.: verso bezeichnet: „Herrn
Bothe zur freundlichen Erinnerung
Darmstadt 1912 Hanns Pellar“.



WVZ Malerei Nr. 98

ROKOKOPAAR

signiert und 1912 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
60 x 63 cm.

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thann-
hauser, München (Nr. 3278)
Kastern, Hannover, 27. Okto-
ber 2001, Los 173
Privatsammlung Darmstadt



WVZ Malerei Nr. 99

TORTOLA VALENCIA

signiert, bezeichnet „Tortola Valencia
Rauchtanz“ und 1912 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand oder Holz
Maße unbekannt

Provenienz:

Moderne Galerie Heinrich Thannhau-
ser, München

Ausstellung:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie
Ausstellung*, 1914, Kat. Nr. 16 (ohne Abb.)

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXXI, 1912/13, S. 295 (Abb.)
Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7. 1913,
Abb. o. S.
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 5

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 100

MARDSCHANAH (oder INDI-
SCHE TÄNZERIN)

signiert, bezeichnet „Mardschanah“
und 1912 datiert unten rechts

Tempera

Maße unbekannt

Provenienz:

wohl Moderne Galerie Heinrich

Thannhauser, München

Dr. Eberwein, Darmstadt

Literatur:

Die Kunst, Jg. XIV, Heft 3, 1912,
S. 118 (Abb.)

Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7.
1913, o. S. (Abb.)

Otto Stockhausen, *Hanns Pellar*,
o. J. (1912), o. S. (Zeitungsausschnitt
ohne nähere Angaben in der Künst-
lermappe des Zentralarchivs der
Berliner Museen)

Heinrich Fuchs, *Die österreichi-
schen Maler der Geburtsjahrgänge
1881–1900*, Bd. 2, 1977, S. 65
(Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 101

SOMMERTAG

um 1912
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Provenienz:
Arthur Johlige, Leipzig

Literatur:
Illustrierte Zeitung, 21. März 1912,
Nr. 3586, Bd. 128, S. 20 (Farbabb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 102

SOMMERTAG

signiert und 1912 (?) datiert unten
rechts
Tempera
Maße unbekannt

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXXI, 1912/13, S. 290
Velhagens & Klasings Montagsheft,
Heft 6, 1917, S. 184 (Farbabb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 103

SOMMERTAG
(oder SONNIGER TAG)

signiert und 1912 unten rechts
Tempera
Maße unbekannt

Provenienz:
wohl Moderne Galerie Heinrich
Thannhauser München

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. XXXI, 1912/13, S. 290 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 104

SPAZIERGANG

signiert und 1912 (?) datiert unten
rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Velhagens & Klasings Monatsheft,
Heft 6, 1917, S. 185 (Abb.)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 105
(ohne Abbildung)

GEFANGEN

um 1912
Öl auf Leinwand
Maße unbekannt

Provenienz:
Carl Recknagel, Dresden

Ausstellungen:
Dresden, Sächsischer Kunstverein,
*Ausstellung moderner Kunstwerke
aus Privatbesitz*, 1912, Nr. 494 (Carl
Recknagel, Dresden)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 106
(ohne Abbildung)

DER MARQUIS

um 1912
Öl auf Leinwand
Maße unbekannt

Provenienz:
Braun, Niederlangenau bei Freiberg

Ausstellungen:
Dresden, Sächsischer Kunstverein,
*Ausstellung moderner Kunstwerke
aus Privatbesitz*, 1912, Nr. 106 (Rit-
tergutbesitzer Braun, Niederlangenau
bei Freiberg)

Verbleib unbekannt.

1913



WVZ Malerei Nr. 107

PORTRÄT OTTO VON STOCKHAUSEN

signiert, bezeichnet und 1913 datiert
unten rechts
Kreide und Wasserfarben auf Pappe
56 x 52 cm.

Ausstellungen:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.*
1901–1976, 1976,
Kat. Nr. 607 (Abb.)

Literatur:
Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7,
1913, S. 116 (Abb.)

WVZ Malerei Nr. 108

(ohne Abbildung)

PORTRÄT EDMUND KÖRNER

1913
Papierarbeit
Maße unbekannt

Anm.: Pellar erwähnt dieses Por-
trät im Zusammenhang mit WVZ
Nr. 107. Beide wurden 1913 geschaf-
fen. Vgl. *Ostiniana* 9 (1919), S. 4 f.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 109

PORTRÄT GROSSHERZOG
ERNST LUDWIG VON HESSEN

1913
Öl auf Leinwand
Maße unbekannt

Provenienz:
Ehemals Großherzogliche Privat-
sammlung

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künst-
lerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 1 (Ehrensaal)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. 34, 1914, S. 269 (Abb.)
Paul F. Schmidt, *Die Künstlerkolonie
zu Darmstadt*, in: Festschrift zum
25-jährigen Regierungsjubiläum
seiner königlichen Hoheit des Groß-
herzogs Ernst Ludwig von Hessen
und bei Rhein, 1917, S. 81 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 110

PORTRÄT GROSSHERZOGIN
ELEONORE VON HESSEN

1913
Öl auf Leinwand
Maße unbekannt

Provenienz:
Ehemals Großherzogliche Privat-
sammlung

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künst-
lerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 2 (Ehrensaal)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. 34, 1914, S. 269 (Abb.)
Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, S. 44 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 111

PORTRÄT BARONIN
VON WEDEKIND

signiert und 1913 datiert Mitte
rechts, Wappen unten links
Zeichnung
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstler-
kolonie Ausstellung*, 1914, Kat. Nr. 5
(ohne Abb.)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. 34, 1914, S. 271 (Abb.)
Velhagens & Klasings Monatshefte,
Heft 6, 1917, S. 189 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 112

PORTRÄT
FRAU KLEINSCHMIDT

signiert und 1913 datiert
Pastell
Maße unbekannt

Literatur:
Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7,
1913, o. S. (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 113

PORTRÄT
WILL KLEINSCHMIDT

signiert und 1913 datiert
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7,
1913, o. S. (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 114

KINDERPORTRÄT
EDITH KLEINSCHMIDT

Signiert und 1913 datiert
Pastell
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 9

Literatur:
Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7,
1913, o. S. (Abb.)
Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, S. 40 (Farbabb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr.115

KINDERPORTRÄT
GERTY KLÖNNE (geb. 1908)

signiert und 1913 datiert unten links
Pastell auf Papier
85 x 75,5 cm.

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie Ausstellung*, 1914, Kat. Nr. 8
Sotheby's London, 23. März 2006,
Los 58

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. 34, 1914, S. 270 (Abb.)
Ostiniana 9 (1919), S. 5 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staatsbibliothek)

WVZ Malerei Nr. 116
(ohne Abbildung)

PORTRÄT
ÄNNE KLÖNNE (geb. Glückert)

1913
Zeichnung
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe,
Künstlerkolonie Ausstellung, 1914,
Kat. Nr. 12

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 117
(ohne Abbildung)

PORTRÄT
ÄNNE KLÖNNE (geb. Glückert)

1913
Öl (auf Leinwand?)
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe,
Künstlerkolonie Ausstellung, 1914,
Kat. Nr. 20

Anm.: Im Museum für Kunst- und
Kulturgeschichte in Dortmund befin-
det sich ein Porträt von Frau Klönne,
welches Hans Christiansen 1906
gefertigt hat.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 118

PORTRÄT

GATTIN von Gustav Karl Alexander
RÖMHELD

1913

Öl (auf Leinwand ?)

Maße unbekannt

Ausstellung:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künst-
lerkolonie Ausstellung*, 1914,

Kat. Nr. 18

Literatur:

Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7,

1913, o. S. (Abb.)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 119

(ohne Abbildung)

PORTRÄT

STEFANIE PELLAR

1913

Pastell

Maße unbekannt

Ausstellung:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künst-
lerkolonie Ausstellung*, 1914,

Kat. Nr. 24

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 120

YVETTE (Guilbert)

1913

Zeichnung

Maße unbekannt

Ausstellung:

wohl Darmstadt, Mathildenhöhe,
Künstlerkolonie Ausstellung, 1914,
Kat. Nr. 23

Anm.: Es hat sich eine Abbildung/
Graphik eines Porträts von „Stepha-
nie Pellar als Yvette“ aus dem Verlag
A. Bergsträßer (Darmstadt) erhalten,
welches vermutlich die Katalognum-
mer 23 darstellt. Diese Abbildung
wurde mir freundlicherweise von
einem Privatsammler zur Kenntnis
gebracht.

Verbleib des Originals unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 121

PORTRÄT PRINZESSIN VICTOR
ZU ERBACH-SCHÖNBERG

1913

Öl (auf Leinwand ?)

Maße unbekannt

Ausstellung:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstler-
kolonie Ausstellung*, 1914, Kat. Nr. 3

Literatur:

Die Kunst unserer Heimat, Jg. 7,
1913, o. S. (Abb.)

Ostiniana 9 (1919), S. 5 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 122
(ohne Abbildung)

PORTRÄT DR. LUDWIG SIOR

1913
Pastell
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 6

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 5 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Anm.: Pellar erwähnt ebenfalls ein
Porträt von Frau Sior und zweier
Kinder, welches ebenfalls bisher
nicht nachweisbar ist.

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 123

PORTRÄT
ERNES VON BIEBERSTEIN

signiert und 1913 datiert unten rechts
Pastell
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie Ausstellung*, 1914, Kat. Nr. 7

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 5 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Anm.: Eine Abbildung befindet sich
als Ausschnitt ohne nähere Angaben
im RKD in Den Haag.

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 124
(ohne Abbildung)

PORTRÄT
FRAU VON BIEBERSTEIN

1913
Pastell
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 22

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 125

PORTRÄT
ERBGROßHERZOG GEORG
DONATUS VON HESSEN
(1906–1937)

Literatur:
Deutsche Kunst und Dekoration,
Bd. 34, 1914, S. 269 (Abb.)
Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, o. S. (Abb.)

signiert und 1913 datiert Mitte rechts
Kreide auf Karton
53,5 x 44 cm.

Provenienz:
Hessische Hausstiftung
(Inv. Nr. 21005)

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe,
Künstlerkolonie Ausstellung, 1914,
Kat. Nr. 11
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.
1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 608



WVZ Malerei Nr. 126

PORTRÄT LUDWIG PRINZ VON
HESSEN (1908–1968)

signiert und 1913 datiert Mitte links
Kreide auf Karton
53,5 x 44 cm.

Provenienz:
Hessische Hausstiftung
(Inv. Nr. 21004)

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künst-
lerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 11
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.
1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 609

Literatur:

Deutsche Kunst und Dekoration,
1914, S. 269 (Abb.)
Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, o. S. (Abb.)

1914



WVZ Malerei Nr. 127

PORTRÄT GROSSHERZOG
ERNST LUDWIG VON HESSEN

Anm.: Von diesem Porträt existieren
zudem grafische Reproduktionen.

signiert und 1914 datiert unten rechts
sowie bezeichnet
Kreide auf Karton
76 x 68,5 cm.

Provenienz:
Hessische Hausstiftung
(Inv. Nr. 21500)

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe,
Künstlerkolonie Ausstellung, 1914,
Kat. Nr. 13
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Ein
Dokument Deutscher Kunst.
1901–1976*, 1976,
Kat. Nr. 610

Literatur:
Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, S. 43 (Abb.)



WVZ Malerei Nr. 128
(ohne Abb.)

STUDIE PORTRÄT GROSSHERZOG ERNST LUDWIG VON HESSEN

signiert und 1914 datiert unten rechts
Kreide auf Karton
48,5 x 48,5 cm.

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 14

Anm.: Der Katalog der Ausstellung von 1914 führt zwei Studien des Großherzogs auf (Nr. 14 und 15), wobei nur eine nachweislich ist. Siehe WVZ Nr. 129.

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 129

STUDIE PORTRÄT
GROSSHERZOG ERNST LUDWIG
VON HESSEN

signiert und 1914 datiert Mitte rechts
Zeichnung
Maße unbekannt

Provenienz:
Hessische Hausstiftung
(Inv. Nr. 21006)

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künstlerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 15

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb.6



WVZ Malerei Nr. 130

PORTRÄT GRÄFIN MARGIT ZU
LIMBURG-STIRUM

signiert, bezeichnet mit „Darmstadt“
und datiert 1914 unten links, Wap-
pen und römisches Datum oben links
Öl (auf Leinwand?)

Maße unbekannt

Ausstellung:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künst-
lerkolonie Ausstellung*, 1914,

Kat. Nr. 21

Berlin, *Große Kunstausstellung*,
1916, Kat. Nr. 229

Literatur:

Velhagens & Klasings Monatshefte,

Heft 6, 1917, S. 188 f (Abb.)

Elegante Welt, Nr. 10, 1917, S. 3 (Abb.)

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Farbabb. 7

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 131

STUDIE ZUM PORTRÄT GRÄFIN
MARGIT ZU LIMBURG-STIRUM

1914

Zeichnung

Maße unbekannt

Ausstellung:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künst-
lerkolonie Ausstellung*, 1914, Kat. Nr. 4

Literatur:

Velhagens & Klasings Almanach,
Heft 7, 1915, S. 55 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 132

PORTRÄT PRINZESSIN MARIA
LUISE ISENBURG-BIRSTEIN

1914
Pastell
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Künst-
lerkolonie Ausstellung*, 1914,
Kat. Nr. 19

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 133

BILDNISSE ZWEIER
AMERIKANERINNEN

jeweils signiert und 1914 datiert

Pastell

Maße unbekannt

Literatur:

Velhagens & Klasings Montagshefte,

Heft 6, 1917, S. 190 (Abb.)

Ostiniana 9 (1919), S. 5 (Nachlass

Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Verbleib unbekannt.

1915



WVZ Malerei Nr. 134

DER VERLIEBTE FAUN

signiert und 1914 datiert unten rechts
Öl auf Malkarton
35,5 x 35 cm.

Provenienz:
Galerie Bernd Dürr, München



WVZ Malerei Nr. 135

PORTRÄT GROSSHERZOG ERNST LUDWIG VON HESSEN

signiert, datiert und bezeichnet „Neues Palais den 11. Januar 1915“
Kreide auf Karton
67,5 x 63,5 cm.

Provenienz:
Hessische Hausstiftung
(Inv. Nr. 21002)

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 7 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staatsbibliothek)



WVZ Malerei Nr. 136

PORTRÄT GROSSHERZOGIN
ELEONORE VON HESSEN
(1871–1937)

signiert und bezeichnet „Neues
Palais im März 1915“
Kreide auf Karton
68 x 53 cm.

Provenienz:
Hessische Hausstiftung
(Inv. Nr. 21001)

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 7 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)



WVZ Malerei Nr. 137

PORTRÄT DER BARONIN
VON SCHRÖDER

signiert und 1915 datiert unten
rechts, Familienwappen oben rechts
Pastell (?)
Maße unbekannt

Literatur:
Velhagens & Klasings Monatshefte,
Heft 6, 1917, S. 186 (Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 138
(ohne Abbildung)

PORTRÄT WILHELM BACK-
HAUS (1884–1969), Pianist

1915
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 7 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 139

PORTRÄT DER BARONIN
MARGIT OETTINGER

signiert und 1915 datiert unten
rechts, Familienwappen oben links
Pastell (?)
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Kat. Nr. 8

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 140

KINDERPORTRÄT FELICITAS
VON WEBER

signiert, bezeichnet „Felicitas“ und
1915 datiert unten rechts
Pastell (?)
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 10

Verbleib unbekannt



WVZ Malerei Nr. 141

KINDERPORTRÄT HANS ERICH
KAISER

signiert und 1915 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Kat. 12

Anm.: Links im Hintergrund des Por-
träts befindet sich der Hochzeitsturm
der Mathildenhöhe in Darmstadt.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 142
(ohne Abbildung)

PORTRÄT FRAU DR. EGER
(Mutter des Theaterintendanten
Dr. Paul Eger)

Um 1915
Pastell
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Hes-
sische Kunstausstellung*, 1917,
Kat. Nr. 250 (o. Abb.)

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 7 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 143

KINDERPORTRÄT ANNABEL
VON ARNIM

Signiert und 1915 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Hes-
sische Kunstausstellung*, 1917,
Kat. Nr. 249 (Abb.)

Literatur:
Elegante Welt, Nr. 10, 1917, S. 5
(Abb.)
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Farbabb. 16

Verbleib unbekannt.

1916

WVZ Malerei Nr. 144
(ohne Abbildung)

PORTRÄT PRINZ FRIEDRICH
KARL VON HESSEN (1868–1940)

1916
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 8 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Anm.: Pellar erwähnt diesen Auftrag
explizit in seinem Lebenslauf von
1919: „Eine der interessantesten Per-
sönlichkeiten, deren Bekanntschaft
ich ebenfalls dem Großherzog zu ver-
danken habe, war die Prinz Friedrich
Karl von Hessen, der 1916 zum ers-
ten Male in mein Atelier kam und mir
den Auftrag gab, ihn zu malen (..).“

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 145
(ohne Abbildung)

PORTRÄT MARGARETE VON
HESSEN (1872–1954)

1916
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 8 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Anm.: Pellar erwähnt zudem die Gat-
tin des Prinzen, Margarethe, die er
ebenfalls porträtierte: „Die Prinzessin
Margarete, die jüngste Schwester
des früheren Kaisers, seine Gattin,
folgte bald; auch sie ließ sich malen,
brachte ihre Söhne mit, von denen
ich sämtliche Skizzen zu Bildern
entworfen habe (...).“ Doch auch die
Skizzen zu den Kindern haben sich
bisher nicht nachweisen lassen.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 146

KINDERPORTRÄT
ANNELISE SCHWEBEL

signiert und 1916 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Velhagens & Klasings Monatshefte,
Heft 6, 1917, S. 187 (Abb.)
Ostiniana 9 (1919), S. 9 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Anm.: Pellar erwähnt zudem, dass
im selben Jahr auch noch ein Por-
trät des Vaters und der Mutter von
Anneliese Schwebel entstand. Diese
gelten – wie auch das Kinderporträt
– als verschollen.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 147

SELBSTPORTRÄT
ALS ROKOKOFIGUR

signiert und 1916 datiert unten links
Öl auf Holz
60 x 40 cm.

Provenienz:
Hessische Hausstiftung
(Inv. Nr. 21304)

Anm.: Pellar hat dieses Gemälde auf dem Rahmen mit einer ausführlichen Widmung an den Sohn des Großherzog, Ludwig, versehen, die folgendermaßen lautet: „Lustwandeln schritt ich durch die Himmelswelt, da ward zu seiner Hoheit Prinz Ludwig ich bestellt, ich macht mich beseligt bereit, ich warf mich schleunigst in mein schönstes Kleid, doch ach, mir folgte grosses Missgeschick: bis heute bis zu diesem Augenblick, hat man mich Ärmsten bösllich maltrahiert, man hielt mich fest, hat mich gar interniert. Man hat sogar, weil Feldgrau nicht die Hose, geschimpft mich treuesten Untertan „Franzose“. So konnte ich heute erst zur Stelle sein. O möge Hoheit huldvollst mir verzeihn.“



WVZ Malerei Nr. 148

GERMANIA

signiert und 1916 datiert unten links

Pastell

64 x 77 cm.

Provenienz:

Hessische Hausstiftung

(Inv. Nr. 21514)

Anm.: Pellar hat dieses Gemälde oben rechts mit einer Widmung an den Sohn des Großherzog, Prinz Georg, versehen, die folgendermaßen lautet: „Prinz Georg hat dies Bildchen ausgedacht – mir hat beim malen viel freude gemacht – ganz eilig bring’s ich ihm dar – heil dir germania heil dem doppelaaar“



WVZ Malerei Nr. 149

PORTRÄT PRINZESSIN AGNES
VON SOLMS-HOHENSOLMS-
LICH (1842–1904)

signiert und 1916 datiert unten links

Gouache

75,5 x 61,5 cm.

Provenienz:

Hessische Hausstiftung

(Inv. Nr. 22016)

1917



WVZ Malerei Nr. 150

FRÜHLINGSTRAUM

signiert und 1917 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
61 x 61 cm.

Provenienz:
Städtische Kunstsammlungen Darmstadt (Inv. Nr. 787A)

WVZ Malerei Nr. 151 (ohne Abbildung)

LULI (Porträt eines schwarz-weißen
Chin Hundes)

signiert und 1917 datiert
Öl auf Holz
70 x 60 cm.

Provenienz:

Sammlung Freiherrn Max von Heyl
und seiner Gemahlin Doris, geb.
Stein, Darmstadt (für 1.500 Mark
1917 erworben; Darmstädter Stadtarchiv:
ST 12/13 Nr. 40)

Hugo Helbing München, 21. Oktober
1930, Los 224 (Nachlassversteigerung
der obigen Sammlung)

Ausstellung:

Darmstadt, Mathildenhöhe, *Hessische
Kunstaussstellung*, 1917,
Kat. Nr. 247 (o. Abb.)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 152

PORTRÄT BARONESS NANNA
VON SCHATI (München)

1917

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Literatur:

Elegante Welt, Nr. 10, 1917, S. 5

(Abb.)

Ostiniana 9 (1919), S. 9 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 153

PORTRÄT FRAU THEODOR
SCHWAB MIT SOHN

signiert und 1917 datiert unten rechts

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Literatur:

Ostiniana 9 (1919), S. 9 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Anm.: Eine Abbildung hat sich im
RKD in Den Haag erhalten sowie
in der Künstlermappe des Zentralar-
chivs der Berliner Museen.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 154

ENTFÜHRUNG

signiert und datiert 1917 unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 9

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 155

ENTFÜHRUNG

signiert und rechts (um 1917)
Öl auf Malkarton
62,5 x 57 cm.

Provenienz:
Auktionshaus Stahl Hamburg,
22. April 2005, Los 97



WVZ Malerei Nr.156
(ohne Abbildung)

LIEBESGARTEN

um 1917
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Hessische Kunstausstellung*, 1917,
Kat. Nr. 251 (o. Abb.)
A. Leiser, Heidelberg

Anm.: Im Darmstädter Stadtarchiv (ST 12/13 Nr. 40) hat sich der Name des Käufers erhalten: „Alex Leiser, Heidelberg“ erwarb das Gemälde auf der Ausstellung zusammen mit dem Gemälde „Sommernacht“ (?) für 1.150 Mark.

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 157

ABENDPROMENADE (oder
PARKFEST)

um 1917
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Hessische Kunstausstellung*, 1917,
Kat. Nr. 248 (Abb. als „Abendpromenade“)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 158

PARKFEST oder DAS GOLDENE
TOR

um 1917
Öl (auf Holz ?)
Maße unbekannt

Provenienz:
Kronenberger, Mainz

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Hessi-
sche Kunstausstellung*, 1917, außer
Katalog

Literatur:
Fritz von Ostini, *Hanns Pellar*, Re-
clams Universum, Heft 43, 1920,
o. S. (Abb. als „Parkfest“)

Anm.: Aus den Verkaufslisten zur
Ausstellung im Jahr 1917 des Stadt-
archivs in Darmstadt (ST 12/13
Nr. 040) geht hervor, dass unter der
Lfd.-Nr. 306 ein Gemälde mit dem
Titel „Parkfest“ an Herrn „Kommer-
zienrat Kronenberger, Mainz“ für
1.200 Mark veräußert wurde.
Dieses Motiv ist bis Anfang der 20er
Jahre in vielen Varianten entstanden,
die bisher nicht eindeutig zu unter-
scheiden waren und wiederholt im
Kunsthandel auftauchten. Sie werden
hier nicht im Einzelnen gelistet. Es
handelt sich meist um Ölgemälde
mittleren Formats (ca. 60 x 50 cm).
In einer Darmstädter Privatsamm-
lung befindet sich eine Version dieses
Gemäldes, welches 1922 datiert ist.
Pellar malte dieses Motiv also über
einen Zeitraum von mindestens fünf
Jahren mehrfach.

1918



WVZ Malerei Nr. 159

INTERIEUR MIT PUTTO

signiert und 1918 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
56 x 56 cm.

Provenienz:
Privatsammlung Darmstadt



WVZ Malerei Nr. 160

DAME MIT FÄCHER IM PARK

signiert und 1918 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand auf Karton aufge-
zogen
63 x 61 cm.

Provenienz:
Van Ham Kunstauktionen, Köln,
30. Oktober 1999, Los 1668
Sammlung M. & M. Wulff



WVZ Malerei Nr. 161

LIEBESLIED

signiert und 1918 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Ausstellung:
Darmstadt, Mathildenhöhe, *Deutsche Kunst*, 1918, Kat. Nr. 127 (ohne Abb.)

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 13

Verbleib unbekannt.

WVZ Malerei Nr. 162

(ohne Abbildung)

PORTRÄT MARTHA VON OPEL

(geb. Bade, Ehefrau von Wilhelm von Opel)

1918
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 13 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staatsbibliothek)

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 163

TRÄUMENDE NACHT

signiert und 1918 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 15

Anm.: Dieses Gemälde diente als
Vorlage für die Ausformung der
Gruppe „Schäferstunde“ in Porzel-
lan durch Albert Caasmann (Modell
von 1923 bei Rosenthal/Selb). Siehe
auch Kap. 4.1.2 „Schäferstunde und
Werbung“.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 164

LIEBESLIED

signiert und 1918 (?) datiert unten
links; verso betitelt
Öl auf Holz
63 x 56,6 cm.

Provenienz:

Auktionshaus Arnold, Frankfurt am
Main, 13. Juni 1992, Los 102A

1919



WVZ Malerei Nr. 165

DAS KERZENMAHL

signiert und 1918 datiert Mitte unten
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Farbabb. 23

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 166

PORTRÄT

FRAU OSKAR KIMMICH, Köln

signiert und 1919 datiert Mitte links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Ostiniana 9 (1919), S. 13 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Anm.: Eine Abbildung des Werkes
hat sich im Zentralarchiv in Berlin
erhalten. Pellar erwähnt zudem das
Porträt ihres Gatten, welches sich je-
doch nicht hat nachweisen lassen.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 167

PORTRÄT BARONIN DORIS
VON HEYL (geb. Stein)

signiert und 1919 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Ostiniana 9 (1919), S. 17 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 17

Anm.: Zu dem Sammlerehepaar Doris
und Max von Heyl pflegte Pellar seit
seiner Darmstädter Zeit nachweislich
einen engeren Kontakt (vgl. Kapitel
2.5 „Mathildenhöhe Darmstadt“). Zu-
dem fertigte der Künstler ein Bildnis
ihres Hundes „Luli“ (WVZ Nr. 151).

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 168

SKIZZE
ROKOKOGESSELLSCHAFT

signiert unten rechts (1919)
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 18

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 169

KINDERPORTRÄT HELLA
SCHMIDT

signiert und 1919 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Ostiniana 9 (1919), S. 17 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 19

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 170

PORTRÄT FRAU GEHEIMRAT
DOMBOIS

signiert und 1919 datiert oben links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Ostiniana 9 (1919), S. 18 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 19

Anm.: Pellar malte zudem ihre in
Berlin wohnhafte Tochter, doch auch
dieses Porträt scheint verschollen.

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 171

ZWEIKAMPF

1919

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Literatur:

Ostiniana 9 (1919), S. 18 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Georg Jacob Wolf, Hanns Pellar,
München 1924, Abb. 21

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 172

KINDERPORTRÄT PRINZESSIN
ISABELLA

signiert und 1919 datiert unten links

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Literatur:

Ostiniana 9 (1919), S. 17 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 22

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 173

PFAUENAUGE
(oder SCHMETTERLING)

signiert unten links (1919)
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 24

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 174

DER GELBE SALON

signiert und 1919 datiert unten links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Ostiniana 9 (1919), S. 17 (Nachlass
Fritz von Ostini, Bayerische Staats-
bibliothek)
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 25

Verbleib unbekannt.

1920



WVZ Malerei Nr. 175

DIE GOLDENE WOLKE

signiert und 1919 datiert unten rechts

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Literatur:

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,

München 1924, Farbabb. 36

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 176

PORTAIT FRÄULEIN MARX MIT
GEIGE

signiert und 1920 datiert oben rechts

Medium unbekannt

Maße unbekannt

Literatur:

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,

München 1924, Abb. 26

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 177

MUCKI (Porträt eines Hundes)

signiert, bezeichnet und (19)20 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Ostiniana 9 (1919), S. 12 (Nachlass Fritz von Ostini, Bayerische Staatsbibliothek)
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*, München 1924, Abb. 27

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 178

MUCKI (Kopf eines Hundes mit Schleife; Japanischer Tschin)

bezeichnet Mitte unten „Mucki“ um 1920
Kohlezeichnung
Maße unbekannt

Verbleib unbekannt. (Abbildung im RKD, Den Haag)



WVZ Malerei Nr. 179

LIEBESPAAR

signiert und 1920 datiert
Öl auf Leinwand
85 x 72,5

Provenienz:
Sotheby's München,
2. Dezember 1997, Los 195
Dorotheum Wien,
2. Dezember 1998, Los 32

Literatur:
*Bruckmanns Lexikon, Münchner
Maler im 19/20. Jahrhundert*, Bd. 6,
München 1994, S. 164, Nr. 216
(Abb.)



WVZ Malerei Nr. 180

WEGE IM PARK

verso bezeichnet: „Fr. u H. Strob
zur freundlichen Erinnerung Hanns
Pellar“
Um 1920 (?)
Öl auf Karton
22,5 x 27,5 cm.

Provenienz:
Herrn und Frau Strob
Dorotheum, Wien,
17–24. Januar 1984, Los 200

Literatur:
*Heinrich Fuchs, Die österreichi-
schen Maler der Geburtsjahrgänge
1881–1900*, Bd. 2, Wien 1977, S. 66
(Abb.)

1921



WVZ Malerei Nr. 181

ROKKOKO GESELLSCHAFT IM PARK

signiert und 1920 datiert
Öl auf Malkarton
55 x 50.5 cm.

Provenienz:
Von Zezschwitz München, 2. No-
vember 2006, Los 202



WVZ Malerei Nr. 182

INTERIEURSZENE

signiert und 1921 datiert
Öl auf Malkarton
63 x 57.5 cm.

Provenienz:
Auktionshaus Michael Zeller, Kons-
tanz, 23. April 2010, Los 1877

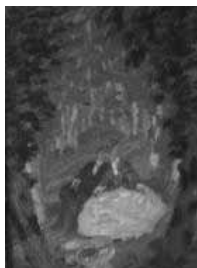


WVZ Malerei Nr. 183

GALANTE SZENE

signiert und 1921 datiert
Öl auf Malkarton
52 x 57.5 cm.

Provenienz:
Von Zezschwitz München,
20. Mai 2008, Los 58



WVZ Malerei Nr. 184

SKIZZE PAAR IM WALD

1921
Öl auf Karton
41,8 x 32,5

Provenienz:
Privatsammlung Darmstadt

Anm.: verso bezeichnet: „Ge-
schenk von Professor H. Pellar
20. Juni 1921“



WVZ Malerei Nr. 185

IM LIEBESGARTEN

signiert und 1921 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 30

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 186

SCHMETTERLINGE

signiert und 1921 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 28

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 187

PORTRÄT STEFANIE PELLAR

signiert und 1921 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 31

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 188

IM PARK

signiert und 1921 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 32

Verbleib unbekannt.

1922



WVZ Malerei Nr. 189

DAS ABENTEUER

signiert und 1921 datiert
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:

Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 40

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 190

FRAU UND FLÖTENSPIELER

signiert
um 1922
Öl auf Leinwand
113 x 87 cm.

Provenienz:

Hessische Privatsammlung



WVZ Malerei Nr. 191

PAAR MIT HUND

signiert und 1922 datiert
Öl auf Karton
61 x 55 cm.

Provenienz:
Hessische Privatsammlung



WVZ Malerei Nr. 192

PORTRÄT TILLY WEDEKIND

signiert und 1922 datiert unten rechts
sowie oben bezeichnet
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 29

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 193

PORTRÄT
TRUDE SCHWARZSCHILD

signiert und 1922 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 33

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 194

PORTRÄT LADY
PAYNE HORWARTH

signiert und 1922 datiert unten links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 37

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 195

PORTRÄT
BERTEL HÜTTENBACH

signiert und 1922 datiert oben links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 39

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 196

PORTRÄT
MISS HARRIETT WIGGERS

signiert und 1922 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 41

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 197

PORTRÄT
FRAU DR. SCHÜRENBERG

signiert und 1922 Mitte links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 43

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 198

DER FAVORIT

signiert und 1922 datierte unten links
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 34

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 199

VENUS POMPADOUR

signiert und 1922 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 42

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 200

PORTRÄT GISELA GÜNTHER

signiert und 1922 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 35

Verbleib unbekannt.

1923



WVZ Malerei Nr. 201

TRUNKENE ROMANZE

signiert und 1922
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 38

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 202

GARTENGESELLSCHAFT

signiert und 1923 datiert
Öl auf Malkarton
62.5 x 51.5 cm.

Provenienz:
Karl & Faber München, 8. Dezember
2006, Los 1466



WVZ Malerei Nr. 203

SELBSTPORTRÄT
(mit Palette und Pinsel)

signiert und 1923 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 1

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 204

PORTRÄT MATTHE HERFURTH

signiert und 1923 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 48

Verbleib unbekannt.

1924



WVZ Malerei Nr. 205

PORTRÄT ANNY WALLBURG
(mit Federfächer)

signiert und 1924 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 49

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 206

PORTRÄT ANNY WALLBURG
(mit Federhut)

signiert und 1924 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 52

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 207

PORTRÄT MARIANNE
HASSLACHER

signiert und 1924 datiert oben rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 50

Verbleib unbekannt.



WVZ Malerei Nr. 208

PORTRÄT EBBA CEDERSTRÖM

signiert und 1924 datiert unten rechts
Medium unbekannt
Maße unbekannt

Literatur:
Georg Jacob Wolf, *Hanns Pellar*,
München 1924, Abb. 51

Verbleib unbekannt.

1926



WVZ Malerei Nr.209

IM ROKOKOPARK

signiert und 1926 datiert unten rechts
Öl auf Pappe
56 x 62,2 cm.

Ausstellung:
Düsseldorf, Galerie Paffrath, Ok-
tober–Dezember 1971 (RKD, Den
Haag)

1929



WVZ Malerei Nr. 210

PORTRÄT WILHELM VON OPEL

signiert und 1929 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
Maße unbekannt

Anm.: Eine Abbildung des Werkes
befindet sich im Archiv der Firma
Opel in Rüsselsheim.

Verbleib unbekannt.

1934



WVZ Malerei Nr. 211

PORTRÄT EMIL FEY (1886–1938)

signiert und 1934 datiert unten
rechts, bezeichnet und zusätzlich
römisch datiert Mitte oben
farbige Zeichnung auf getöntem
Karton
80 x 60 cm.

Provenienz:
ehemals Heeresgeschichtliches Mu-
seum, Wien (B.I. Nr. 31808)

Kriegsverlust.

1936



WVZ Malerei Nr. 212

PORTRÄT ANTON FREIHERR
VON EISELSBERG (1860–1939)

Signiert und 1936 datiert unten rechts
Öl auf Leinwand
68 x 55 cm.

Provenienz:
Universitätsmuseum Utrecht
(Inv. Nr. UG 3488)

Literatur:
Jan Teuwisse, *Utrechtse Universi-
teitsportretten 1574–1990*, 1991,
Nr. 298 (Abb.)

Anm.: 1936 schenkte der Künstler
dieses Porträt der Universität Unt-
recht anlässlich ihres 300-jährigen
Bestehens. Zudem übergab er der
Universität seine Monographie aus
dem Jahr 1924.

Literaturverzeichnis

Materialien zur Person von Hanns Pellar

- Ostiniana 9 (1909): Fragebogen verfasst von Fritz von Ostini und eigenhändig beantwortet von Hanns Pellar, 1909, und weitere Originaldokumente, Nachlass Fritz von Ostini, Bayerische Staatsbibliothek München.
- Ostiniana 9 (1919): Lebenslauf verfasst von Hanns Pellar, Darmstadt 1919, Nachlass Fritz von Ostini, Bayerische Staatsbibliothek München.

Literatur zur Person von Hanns Pellar

- Burger, Fritz (1912/13): Hanns Pellar – Darmstadt. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXXI, 1912/13, S. 286–295.
- Dry von Zezschwitz, Beate (1988): Der Faun und die Schöne. In: Weltkunst Jg. 58, Nr. 20, 1988, S. 3059–3064.
- Edschmid, Kasimir (1923): Pellars Portraits, Darmstadt, o. O., o. J. (1923); Künstlermappe Hanns Pellars im Zentralarchiv der Berliner Museen.
- Gebhard, Wilhelm (1910/11): Moderne Galerie – München. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXVII, 1910/11, S. 199–203.
- K. (1910): Von Ausstellungen. In: Die Kunst, Bd. 22, 25. Jg., München 1910, S.166.

- N. N. (1917a): Feine Leute, o. O., o. J. (1917); Zeitungsausschnitt ohne nähere Angaben im Kleukens Archiv, Darmstadt.
- N.N. (1917b): Hanns Pellar. In: Elegante Welt, 9. Mai 1917, Nr. 10, 1917, S. 3–5.
- Ostini, Fritz von (1910a): Hanns Pellar – München. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXVI, 1910, S. 2–10.
- Ostini, Fritz von (1910b): Ausstellungskatalog Moderne Galerie Heinrich Thannhauser: Hanns Pellar, München o. J. (1910).
- Ostini, Fritz von (1913): Hanns Pellar. In: Die Kunst, Bd. 27, 1913, S. 114–119.
- Ostini, Fritz von (1920): Hanns Pellar. In: Reclams Universum 22. Juli 1920, Heft 43, S. 669–972.
- Servaes, Franz (1917): Hanns Pellar. In: Velhagen & Klasings Monatshefte, Heft 6, 1917, S. 184–193.
- Sternaux, Ludwig (1915): Hanns Pellar. Mit einem mehrfarbigen Einschaltbild, einem Gravüredruck und zehn zumeist mehrfarbigen Textabbildungen. In: Almanach. Hg. von der Redaktion von Velhagen und Klasings Monatsheften Jg. 7, 1915, S. 33–54.
- Stockhausen, Otto von (1912): Hanns Pellar, o. O., o. J. (1912); Zeitungsausschnitt ohne nähere Angaben in der Künstlermappe Hanns Pellars im Zentralarchiv der Berliner Museen.
- Stresse, Max (1911a): Ausstellung im Ernst-Ludwig Haus. In: Darmstädter Tageblatt, 18. Mai 1911, S. 4.

- Streese, Max (1911b): Von der Künstlerkolonie I. Neue Arbeiten von Hans Pellar. In: Darmstädter Tageblatt, 3. November 1911, S. 5.
- Streese, Max (1912): Von der Künstlerkolonie. Neue Gemälde von Hans Pellar. In: Darmstädter Tageblatt, 2. Mai 1912, S. 4.
- Streese, Max (1913): Die Darmstädter Künstlerkolonie, I. Hans Pellar. In: Die Kunst unserer Heimat Jg. 7, 1913, S. 93–98.
- Thannhauser, Heinrich (1909a): Ausstellungskatalog Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, Arco-Palais, Eröffnungsausstellung, November 1909.
- Thannhauser, Heinrich (1909b): Begleitbuch zur Eröffnungsausstellung Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, November 1909.
- Wolf, Georg Jacob (1924): Hanns Pellar, München 1924.

Literatur allgemein

- Abercron, Wilko (1990): Eugen Spiro. Spiegel seines Jahrhunderts, Alsbach 1990.
- Ahrens, Birgit (2001): „Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit“. Emil Orlik (1870–1932) und das Theater. Kiel 2001.

- Ahrens, Birgit (2008): „Die Erwachende Fledermaus“. Theaterkunst und Gartentheater auf der Kunstschau 1908. In: Husslein-Arco, Agnes; Weidinger, Alfred (Hrsg.): Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Ausstellungskatalog Belvedere Wien, Wien 2008, S. 228–239.
- Althöfer, Heinz (1987): Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987.
- Andree, Rolf (1998): Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basel, München 1998.
- Bäumler, Susanne (1996): Der Mohr hat seine Schuldigkeit noch lange nicht getan. In: Die Kunst zu werben: das Jahrhundert der Reklame, Ausstellungskatalog Stadtmuseum München, Köln 1996, S. 166–172.
- Bauer, Hermann;
Sedlmeyer, Hans (2000): Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 2000.
- Baumann, Cornelia;
Losse, Vera (Hrsg.) (1997): Heinrich Vogeler und der Jugendstil, Ausstellungskatalog Barkenhoff Worpswede, Köln 1997.
- Behrents, Catharina (1998): Art Déco in Deutschland. Das moderne Ornament. Werkbund Archiv Band 27, Berlin 1998.
- Bertuleit, Sigrid (2003): Leo Putz (1869–1940), Naturlyrik und Körperkult, Ausstellungskatalog Museum Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 2003.

- Bie, Oskar (1923): Bühne, Ball und Bänkel. Farbige Meisterbilder, Bielefeld, o. J. (1923).
- Biedermann, Heike (2007) (Hrsg.): Von Monet bis Mondrian. Meisterwerke der Moderne aus Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2007.
- Biermann, Georg (1917): Die Miniaturensammlung Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein, Allgemeine Ausgabe, Leipzig 1917.
- Bieske, Dorothee (2002): Scherrebek. Wandbehänge des Jugendstils, Ausstellungskatalog Museumsberg Flensburg, Flensburg 2002.
- Bilski, Emily D. (2008): Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum München, München 2008.
- Billeter, Felix (2002): „Vanitas“ und „Bacchanale“. Bildtitel und Themen bei Leo Putz in der Prinzregentenzeit. In: Günther, Antje; Billeter, Felix (u. a.): Leo Putz. Münchner Malerei der Prinzregentenzeit. Sammlung Siegfried Unterberger, Lana/Bozen 2002, S. 115–124.
- Blei, Franz (Hrsg.) (1923): Geist und Sitten des Rokoko, neu herausgegeben von Heinz Puknus, München 1967.

- Bohle-Heintzenberg, Sabine (2009): Einfach schön Pudermoden und modische Puder Dosen. In: Rasche, Adelheid (Hrsg). Pailletten Posen Puder Dosen. Modezeichnungen und Objekte der zwanziger Jahre, Ausstellungskatalog Lipperheidsche Kostümbibliothek Berlin, Berlin 2009, S. 17–24.
- Bott, Gerhard (1977): Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit, Hanau 1977.
- Brakl, Theodor (1913): Katalog der Sommerausstellung, München 1913.
- Brost, Harald (1984): Kunst und Mode. Eine Kulturgeschichte von Altertum bis heute, Stuttgart 1984.
- Brandlhuber, Margot Th. (2008): Franz von Stuck. Klassizismus und Urge-
walt. In: Brandlhuber, Margot Th.; Buhrs,
Michael (Hrsg.): Franz von Stuck: Meister-
werke der Malerei, Ausstellungskatalog
Museum Villa Stuck München, München
2008, S. 100–129.
- Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (Hrsg.) (2008): Franz von Stuck: Meisterwerke der Ma-
lerei, Ausstellungskatalog Museum Villa
Stuck München, München 2008.
- Brüggemann, Theodor (1986): Kinder- und Jugendliteratur 1498–1950.
Kommentierter Katalog der Sammlung
Theodor Brüggemann, Osnabrück 1986.
- Buberl, Brigitte (Hrsg.) (1999): Von Friedrich bis Liebermann. 100 Meis-
terwerke der deutschen Malerei, Frankfurt
1999.

- Buhrs, Michael (Hrsg.) (2008): Kabarett Fledermaus. 1907–1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz, Ausstellungskatalog Museum Villa Stuck München, Wien 2007.
- Clemen, Paul (1909): Vorwort zur Ausstellung “Exhibition of Contemporary German Art”, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum New York, Berlin 1908.
- Dembski, Ulrike u. a. (2005): Aus Burg und Oper. Die Häuser am Ring von ihrer Eröffnung bis 1955, Ausstellungskatalog Österreichisches Theatermuseum Wien, Wien 2005.
- Delpy, Egbert (1912): Vorwort zur Versteigerung der Gemäldesammlung aus dem Besitze des Herrn Königl. Kommerzienrates R. Buz Augsburg sowie Gemälde aus anderem Besitz, Pietro del Vecchio Hofkunsthändler, 22. Oktober 1912. Leipzig 1912, o. S.
- Doderer, Klaus; Müller, Helmut (1975): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung. Weinheim/Basel 1975.
- Dokument deutscher Kunst (1976): Ein Dokument deutscher Kunst. Darmstadt 1901–1976, Ausstellungskatalog Mathildenhöhe, Hessisches Landesmuseum, Kunsthalle Darmstadt 1976, Band 4. Die Künstler der Mathildenhöhe, Darmstadt 1976.
- Düsterdieck, Peter (1985): Die Sammlung Hobrecker der Universitätsbibliothek Braunschweig. Katalog der Kinder- und Jugendbücher 1565–1945, München 1985.

- Duvigneau, Volker;
Götz, Norbert (1996): Ludwig Hohlwein 1874–1949. Kunstgewerbe und Reklamekunst, Ausstellungskatalog Stadtmuseum München, München 1996.
- E. R. H. (1909): Ein Landhaus in Niedersachsen. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 23, 1909, S. 230–234.
- Edschmid, Kasimir (1961): Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen Gestalten Erinnerungen, München 1961.
- Engen, Rodney (2007): The Age of Enchantment. Beardsley, Dulac and their Contemporaries 1890–1930, Ausstellungskatalog Dulwich Picture Gallery London, London 2007.
- Eschenburg, Barbara (1995): Der Kampf der Geschlechter: der neue Mythos in der Kunst 1850–1930. Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Köln 1995.
- Fanelli, Giovanni (1992): Wiener Jugendstil: Die Druckgraphik. Frankfurt 1992.
- Feist, Peter H. (1964): Französischer Impressionismus und Neorokoko. In: Anschauung und Deutung, Willy Kurth zum 80. Geburtstag, Berlin 1964, S. 59–68.
- Franz, Eckhardt G. (Hrsg.) (2003): Staatsbesuch im Indien der Maharajas. Tagebücher zur indischen Reise Großherzog Ernst Ludwigs von Hessen und bei Rhein 1902/03. Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte, Bd. 131. Darmstadt 2003.

- Franz, Erich (Hrsg.) (1997): Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian. Münster 1997.
- Fuhr, Michael P. (2008): „Es ist keine Dissertation, es ist ein Kunstwerk“. Franz von Stuck im Spiegel seiner frühen Biographien. Fritz von Ostini und Otto Julius Bierbaum. In: Brandlhuber, Margot Th.; Buhrs, Michael (Hrsg.): Franz von Stuck: Meisterwerke der Malerei, München 2008, S. 186–201.
- Gaethgens, Thomas W. (1993): Wilhelm von Bode und seine Sammler. In: Mai, Ekkehard; Paret, Peter (Hrsg.): Sammler, Stifter, Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 1993, S.153–172.
- Grimm, Claus (1986): Alte Bilderrahmen: Epochen – Typen – Material, München 1986.
- Gross-Rath, Claudia (1999): Das Frauenbild bei Franz von Stuck, Weimar 1999.
- Grossegger, Elisabeth (1992): Der Kaiser-Huldigungsfestzug Wien 1908, Wien 1992.
- Hamann, Richard; Hermand, Jost (1973): Stilkunst um 1900. In: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 4, zweite Auflage, Berlin 1973.
- Hansen, Dorothee; Herzogenrath, Wulf (2005): Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen, Bremen 2005.
- Harth, Dietrich (Hrsg.) (1997): Franz Blei. Mittler der Literaturen, Hamburg 1997.

- Haupt, Sabine;
Würffel, Stefan Bodo (Hrsg.)
(2008): Handbuch Fin de Siècle, Stuttgart 2008.
- Hayn, Hugo;
Gotendorf, Alfred N. (1912/29): Bibliotheca Germanorum erotica et curiose. Verzeichnis der gesamten deutschen erotischen Literatur mit Einschluss der Übersetzungen, München 1912/1929.
- Heilmann, Eva (1990): Der Künstler und seine Villa. Künstlerisches Programm und Gesamtkunstwerk. Ausstellungskatalog Franz von Stuck Geburtshaus Tettenweis, Tettenweis 1990.
- Heißerer, Dirk (1993): Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Boheme. München 1993.
- Heller, Friedrich C. (2008): Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch Illustrierten Kinderbuch in Wien 1890–1938, Wien 2008.
- Herzog, Günther (2006): Thannhauser. Händler, Sammler, Stifter. in: sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Nürnberg 2006.
- Heyden, Thomas (1994): Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896–1910. Weimar 1994.
- Hirsbrunner, Theo (2008): Musik. In: Haupt, Sabine; Würffel Stefan Bodo (Hrsg.): Handbuch Fin de Siècle, Stuttgart 2008.
- Holtz-Baumert, Gerhard (1987): Beilage zu Hanns Pellar und Fritz von Ostini „Der Kleine König“, Reprint, Berlin 1987.

- Hunter-Stiebel, Penelope (2005): Hesse. A Princeley German Collection, Ausstellungskatalog Portland Art Museum, Oregon, Oregon 2005.
- Husslein-Arco, Agnes;
Weidinger, Alfred (2009): Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Ausstellungskatalog Belvedere Museum Wien, Wien 2009.
- Kaiser, Hermann (1955): Modernes Theater in Darmstadt 1910–1933. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des deutschen Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1955.
- Kennedy, Julie;
Schmid, Elmar D. (2008): Franz von Stuck und Julius Exter: Freunde und Rivalen im Zeichen der Secession, Ausstellungskatalog Franz-von-Stuck-Geburtshaus, Tettenweis, Tettenweis 2008.
- Klotz, Aiga (1990): Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840–1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache, Bd. III (L–Q), Stuttgart/Weimar, 1990.
- Knodt, Manfred (1978): Ernst Ludwig. Großherzog von Hessen und bei Rhein, Darmstadt 1978.
- Koch, Alexander (1914a): Handbuch neuzeitlicher Wohnungskultur. Band Empfangs- und Wohnräume. Darmstadt 1914.
- K(och), A(lexander) (1914b): Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1914. Vom 16. Mai bis 11. Oktober, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 34, 1914, S. 241–271.

- Mayer, August L. (1930): Vorwort zur Versteigerung. Sammlung von Antiquitäten, Gemälden Alter und Neuerer Meister, Skulpturen, Textilien, Wandteppichen und Orientteppichen, Alten Möbeln und Einrichtungsgegenständen. Aus dem Nachlass des verewigten Freiherrn Max von Heyl, Generalleutnant à.l.s. und seiner Gemahlin Doris, geb. Stein, Darmstadt, Hugo Helbing, München 21. Oktober 1930, o. S.
- Mayr, Vincent (1991): Der Rosenkavalier-Stil. Anmerkungen zu einer neuen Stilbezeichnung. In: Beiträge zur Heimatforschung. Wilhelm Neu zum 70. Geburtstag. Arbeitsheft 54, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1991, S. 133–136.
- Meier-Graefe, Julius (1904): Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der Bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik, Stuttgart 1904.
- Mendgen, Eva A. (1991): Künstler rahmen ihre Bilder. Zur Geschichte des Bilderrahmens zwischen Akademie und Sezession, Konstanz 1991.
- Mundt, Barbara (1981): Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil. München 1981.
- Natter, Tobias (1993): Die verlorene Moderne: der Künstlerbund Hagen 1900–1938, Ausstellungskatalog Österreichische Galerie im Schloss Halbturn, Burgenland, Wien 1993.

- Natter, Tobias, G. (2000): Gustav Klimt: Frauenbildnisse. In: Natter, Tobias G.; Frodl, Gerbert (Hrsg.): Klimt und die Frauen. Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien, Köln 2000, S. 76–148.
- Natter, Tobias G. (2003): Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien 2003, Wien 2003.
- Natter, Tobias G.;
Frodl, Gerbert (2000): Klimt und die Frauen. Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien, Köln 2000.
- Nicol, Emmy (2001): Rosenthal. Kunst- und Zierporzellan. 1897–1945. Gesamtausgabe in fünf Bänden, Wolnzach 2001.
- Nordmeyer, Helmut (1999): Die Creme mit der Tiefenwirkung. Zur Geschichte der Frankfurter Seifen- und Parfümeriefabrik J. G. Mouson & Co., Ausstellungskatalog Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Frankfurt 1999.
- Ochaim, Brygida (2000): Franz von Stuck und der Tanz, Ausstellungskatalog Geburtshaus Franz von Stuck Tettenweis, Landshut 2000.
- Ostini, Fritz von (1909): Franz von Stuck: Gesamtwerk, München 1909.

- Ottomeyer, Hans (1992): Bruno Paul und die andere Moderne. In: Ziffer, Alfred (Hrsg.): Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne, Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum, München 1992, S. 105–110.
- Ottomeyer, Hans (1996a): Entwurfskunst des Jugendstils. In: Bäuml, Susanne (Hrsg.): Die Kunst zu werben: das Jahrhundert der Reklame, Ausstellungskatalog Stadtmuseum München, Köln 1996, S. 198–208.
- Ottomeyer, Hans (1996b): Lifestyle – Der Traum vom Glück. In: Bäuml, Susanne (Hrsg.), Die Kunst zu werben: das Jahrhundert der Reklame, Ausstellungskatalog Stadtmuseum München, Köln 1996, S. 345–352.
- Pauker, Peter (1962): Heinrich Lefler, sein Werk und seine Zeit. Phil. Diss. Wien 1962.
- Pankoke, Barbara (1996): Der Essener Architekt Edmund Körner (1874–1940). Leben und Werk, Weimar 1996.
- Pazaurek, Gustav Ed. (1909): Dreierlei Rokoko, Ausstellungskatalog Königlich Württembergisches Gewerbemuseum, Stuttgart 1909.
- Pott, Getrud (1975): Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater. Band 3 der Wiener Forschungen zur Theater- und Medienwissenschaft. Wien/Stuttgart 1975.

- Powell, Nicolas (1960): Second and Third Rococo, and Neorococo. An Attempt at some stylistic definitions. In: *Museion, Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Köln 1960, S. 240–243.
- Pressler, Christine (1980): *Schöne alte Kinderbücher. Eine illustrierte Geschichte des deutschen Kinderbuches aus fünf Jahrhunderten*, München 1980.
- Pressler, Monika;
Trummer, Thomas (2000): *Frauenbildnisse zeitgenössischer Maler*. In: Natter Tobias G.; Frodl, Gerbert (Hrsg.): *Klimt und die Frauen*, , Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Belvedere Wien, Köln 2000, S. 152–197.
- Raab, Riki (1994): *Biographischer Index des Wiener Opernballetts von 1631 bis zur Gegenwart*, Wien 1994.
- Rademacher, Hellmut;
Grohnert, René (1992): *Kunst Kommerz Visionen. Deutsche Plakate 1888–1933*, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, Heidelberg 1992.
- Randa, Sigrid (1990): *Alexander Koch: Publizist und Verleger in Darmstadt. Reform der Kunst und des Lebens um 1900*, Worms 1990.
- Rasche, Adelheid (2009): *Pailletten Posen Puderdosen. Modezeichnungen und Objekte der zwanziger Jahre*, Ausstellungskatalog Lipperheidsche Kostümbibliothek Berlin, Berlin 2009.

- Reineking von Bock, Gisela (1983): Zu den Porzellanfiguren Paul Scheurichs für Meißen. In: Klesse, Brigitte; Reineking von Bock, Gisela (Hrsg.): *Meißner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart.*, Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum Köln, Köln 1983, S. 275–281.
- Ries, Hans (1992): *Illustration und Illustratoren des Kinder und Jugendbuches 1871–1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken*, Osnabrück 1992.
- Rosenthal (1934): Rosenthal Kunstabteilung, *Werbefroschüre*, Selb o. J. (um 1934).
- Rafael, Johannes (1995): *Paul Scheurich 1883–1945. Porzellane für die Meissener Manufaktur*. Meissen 1995.
- Sármány-Parsons, Ilona (1990/91): Der Einfluss der französischen Postimpressionisten in Wien und Budapest. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*. 1990/1991, Jg. 34/35, Nr. 78/79, S. 61–101.
- Schack von Wittenau, Clementine (1995): *Karl Schmoll von Eisenwerth, Malerei, Graphik, Glaskunst*, Stuttgart 1995.
- Schmidt, Paul F. (1917): *Die Künstlerkolonie zu Darmstadt. 1899–1914*. In: *Festschrift zum 25-jährigen Regierungsjubiläum seiner königlichen Hoheit des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein*, Leipzig 1917, S. 65–86.
- Seebaß, Adolf (1983): *Alte Kinderbücher und Jugendschriften*, Katalog 818, Basel 1983.

- Scholz, Piotr O. (2001): Zwischen abendländischer Imitation und morgenländischer Imagination: Illustrationen zu den Erzählungen aus „1001 Nacht“, In: Naredi-Rainer, Paul (Hrsg.): Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Missverständnisse, Berlin 2001, S. 177–217.
- Schönemann, Martin (2004): Rokoko um 1900. Beispiele der Histoirsierung in Literatur, Musiktheater und Buchkunst, Bremen 2004.
- Sperlich, Hans-G. (1967): Malerei der Residenz Darmstadt, Ausstellungskatalog Kunsthalle am Steubenplatz, Darmstadt, Darmstadt 1967.
- Stalla, Robert (1996): „...mit dem Lächeln des Rokoko...“. Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert. In: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Ausstellungskatalog, Wien 1996, S. 221–237.
- Tauchner, Paul (1996): Neue Zeiten – Neue Namen. In: Bäumler, Susanne (Hrsg.): Die Kunst zu werben: das Jahrhundert der Reklame, Ausstellungskatalog Stadtmuseum München, Köln 1996, S. 209–215.
- Thieme, Ulrich; Becker, Felix (1932): Das Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler, Leipzig 1932.
- Tinterow, Gary; Lacambre, Geneviève (2003): Manet/Velazques: the French taste for Spanish painting, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven 2003.
- Ulmer, Renate (1990) Museum Künstlerkolonie Darmstadt. Darmstadt o. J. (1990).

- Ulmer, Renate (1997): Jugendstil in Darmstadt, Darmstadt 1997.
- Ulmer, Renate (2000): Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich, Darmstadt 2000.
- Ulmer, Renate (2009): Zwischen Geniekult und Existenzmaske. Die Maske in Deutschland. In: Beil, Ralf (Hrsg.): Masken. Metamorphosen des Gesichts von Rodin bis Picasso, Ausstellungskatalog Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern 2009, S. 150–160.
- Voss, Heinrich (1973): Franz von Stuck 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Band 1. München 1973.
- Welsch, Sabine; Wolbert, Klaus (Hrsg.) (1997): Die Darmstädter Sezession. 1919–1997: die Kunst des 20. Jahrhunderts im Spiegel einer Künstlervereinigung, Ausstellungskatalog Mathildenhöhe Darmstadt, Darmstadt 1997.
- Weidle, Barbara (1997): Erna Pinner. Ich reise durch die Welt. Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn, Nr. 23, Bonn 1997.
- Wilde, Oscar (1894): Salome. Tragödie in einem Akt. Aus dem Französischen übersetzt von Hedwig Lachmann. Stuttgart 2005.
- Ziersch, Amelie (1986): Bilderbuch. Begleiter der Kindheit, Ausstellungskatalog Museum Villa Stuck. München, München 1986.

- Zöller-Stock, Bettina (1998): Traumwelten. Porzellanfiguren zwischen Jugendstil und Art Déco aus der Porzellansammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums. Ausstellungskatalog Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1998.
- Zweig, Marianne (1924): Zweites Rokoko. Innenräume und Hausrat in Wien um 1830–1860, Wien 1924.

Abbildungen



Abb. 01
Hanns Pellar, Porträtaufnahme, 1913,
Stadtarchiv Darmstadt.



Abb. 02
Atelier Hanns Pellar,
Darmstadt, um 1912
in: Die Kunst, Bd. 27. 1913, S. 114.



Abb. 03
Atelier Hanns Pellar,
Darmstadt, um 1920
in: Wolf, Georg Jacob
(1924), o. S., Abb. 46.



Abb. 04
Atelier Hanns Pellar,
Darmstadt, um 1920
in: Wolf, Georg Jacob
(1924), o. S., Abb. 47.



Abb. 05
Fritz von Ostini, Porträtzeichnung
von Paul Heyse, 1899
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 187.

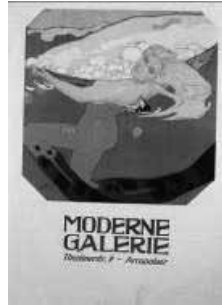


Abb. 06
Leo Putz, Eröffnungsplakat Moderne
Galerie Heinrich Thannhauser, 1909
in: Billeter, Felix; Günther, Antje
(2002), Kat. Nr. 44, S. 112.



Abb. 07
Franz von Stuck, Großherzog
Ernst Ludwig von Hessen, 1907
in: Hunter-Stiebel, Penelope
(2005), S. 173.



Abb. 08
Plakat „Märchenfest beim
kleinen König“, 1913
Staatsarchiv Darmstadt,
Plakatsammlung.



Abb. 09
Fotografische Aufnahme vom
„Märchenfest“, 1913
Stadtarchiv Darmstadt.



Abb. 10
Fotografische Aufnahme vom
„Märchenfest“, 1913
Stadtarchiv Darmstadt.



Abb. 11
Fotografische Aufnahme vom
„Märchenfest“, 1913
Stadtarchiv Darmstadt.



Abb. 12
Fotografische Aufnahme vom
„Märchenfest“, 1913
Stadtarchiv Darmstadt.



Abb. 13
Katalogumschlag Kunstausstellung
Darmstadt, 1914
in: Ulmer, Renate (1990), S. 127.



Abb. 14
Ehrensaal der Kunstausstellung
Darmstadt, 1914
in: K(och), A(lexander),
(1914b), S. 242.



Abb. 15
Modepavillon von Edmund Körner,
Kunstausstellung Darmstadt, 1914
in: Ulmer, Renate (1990), S. 142.



Abb. 16
Plakat „Kunst – Mode – Tanz im
Wandel der Jahrhunderte“, 1920
Staatsarchiv Darmstadt,
Plakatsammlung.



Abb. 17
Franz von Stuck, Pallas
Athene, 1891
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 77.



Abb. 18
Franz von Stuck, Kämpfende
Amazone, 1897
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 79.



Abb. 19
Theo van Rysselberg,
Alice Sethe, 1888
in: Natter, Tobias G; Frodl,
Gerbert (2000), S. 168.



Abb 20
Gustav Klimt, Marie
Henneberger, 1901/02
in: Natter, Tobias G;
Frodl, Gerbert (2000), S. 94.



Abb 21
Gustav Klimt, Die große
Pappel (II), 1902
in: Kojas, Stephan (Hrsg.)
(2002), o. S., Kat. Nr. 24.



Abb. 22
Franz von Stuck, Die
Sünde, vor 1909
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 207.



Abb. 23
Heinrich Lefler/Josef Urban,
Illustration für „Kling
Klang Gloria“, 1907
in: Heller, Friedrich C. (2008), S. 18.



Abb. 24
Heinrich Lefler/Josef Urban,
Illustration zu „Rapunzel“, um 1905
in: Märchenillustrationen II,
Märchenwelten, Nr. 11, Gebrüder
Grimm Museum, Kassel.



Abb. 25
Leo Putz, Bacchanale, 1905
in: Billeter, Felix; Günther, Antje
(2002), Kat. Nr. 16, S. 57.



Abb. 26
Fotografie Gartentheater, Wiener
Kunstschau, 1908,
in: Husslein-Arco, Agnes;
Weidinger, Alfred (2009), S. 400.



Abb. 27
Fotografie Gartentheater, Wiener
Kunstschau, 1908,
in: Husslein-Arco, Agnes;
Weidinger, Alfred (2009), S. 400.



Abb. 28
Die Schwestern Wiesenthal, um 1909
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 182.



Abb. 29
Gertrude Barrison im Rokokotanz,
Autogrammkarte, um 1906,
in: Buhrs, Michael (Hrsg.)
(2007), S. 145.



Abb. 30
Moriz Jung, Dame im Biedermeier-
kostüm, Kabarett Fledermaus, 1907
1907, in: Buhrs, Michael
(Hrsg.) (2007), S. 100.



Abb. 31
Festzug, Maria Theresia
Gruppe, 1908
in: Grossegger, Elisabeth
(1992), S. 320.



Abb. 32
Josef Maria Olbrich, Illustration
„Es war einmal“, 1904
in: Hunter-Stiebel, Penelope
(2005), S. 195.



Abb. 33
Josef Maria Olbrich, Spielhaus
für Prinzessin Elisabeth, 1902
in: Hunter-Stiebel, Penelope
(2005), S. 195.



Abb. 34
Aubrey Beardsley, The
Peacock Skirt, 1894
in: Engen, Rodney (2007), S. 55.



Abb. 35
Franz von Stuck,
Frühlingsregen, 1909
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 75.



Abb. 36
Leo Putz, Bajadere (oder Tausend
und eine Nacht I), 1903
in: Bertuleit, Sigrid (2003), S. 51.



Leo Putz Pfauenweibchen

Abb. 37
Leo Putz, Pfauenweibchen, um 1912
in: Brakl, Theodor (1913), S. 55.



Abb. 38
Franz von Stuck, Zweikampf, 1907
in: Voss, Heinrich (1973),
S. 168 (Nr. 315/70).



Abb. 39
Gustav Klimt, Fritza Riedler, 1906
in: Husslein-Arco, Agnes;
Weidinger, Alfred (2009), S. 282..



Abb. 40
Edouard Manet, Lola
de Valence, 1862
in: Tinterow, Gary;
Lacambre, Geneviève (2003), S. 191.



Abb. 41
Diego Rodríguez de Silva y
Velázquez, Portrait der Infantin
in: Natter, Tobias G;
Frodl, Gerbert (2000), S. 152.



Abb. 42
Franz von Stuck, Mary
als Torero, 1907
in: Voss, Heinrich (1973),
S. 169 (Nr. 317/591).



Abb. 43
Franz von Stuck, Scherzo, 1909
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 207.



Abb. 44
Michael Powolny, Sommer
und Frühling, um 1907
in: Husslein-Arco,
Agnes; Weidinger, Alfred
(2009), S. 452, 454.



Abb. 45
Franz von Stuck, Syrinxblasender
Faun am Meer, 1914
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 71.



Abb 46
Franz von Stuck, Dissonanz, 1910
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 219.



Abb. 47
Franz von Stuck, Susanna
im Bade, 1904
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 87.



Abb. 48
Franz von Stuck, Susanna und
die beiden Alten, 1896
in: Voss, Heinrich (1973),
S. 128 (Nr. 140/30).



Abb. 49
Franz von Stuck, Salomé, 1906
in: Brandlhuber, Margot Th.;
Buhrs, Michael (2008), S. 105.



Abb. 50
Villa Waldthausen,
Edmund Körner, 1911
in: Pankoke, Barbara
(1996), Abb. 25.



Abb. 51
Villa Waldthausen, Innenraum,
Edmund Körner, 1911
in: Koch, Alexander (1914a), S. 35.



Abb. 52
Villa Herzberg, Edmund
Körner, 1911
in: Pankoke, Barbara (1996), Abb. 30



Abb. 53
Villa Herzberg, Innenraum,
Edmund Körner, 1911
in: Koch, Alexander (1914a), S. 128.



Abb. 54
Heinrich Lefler, „Die
Hölle“ (Plakat), 1906
in: Buhrs, Michael (Hrsg.)
u. a. (2007), S. 37



Abb. 55
Großherzog Ernst Ludwig in
Generalsuniform, Miniatur, 1915
in: Biermann, Georg (1917),
Nr. 427; Tafel 136.



Abb. 56
Großherzogin Eleonore u. Söhne
Ludwig u. Georg, Miniatur, 1915,
in: Biermann, Georg (1917),
Nr. 427; Tafel 136.



Abb. 57
Hanns Pellar, Plakatentwurf, Der
schöne Opelwagen, 1927/28,
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen.



Abb. 58
Hanns Pellar, Plakatentwurf, Der
Fingerzeig der Dame, 1928,
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen.



Abb. 59
Hanns Pellar, Plakatentwurf,
Das Attribut der Dame, 1927,
Künstlermappe Künstlermappe
Hanns Pellar, Zentralarchiv
der Berliner Museen.



Abb. 60
Hanns Pellar, Plakatentwurf,
Opel. 6 Cylinder der deutsche
Edelwagen, 1927/28
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen.



Abb. 61
Paul Scheurich, Russisches
Ballett, 1912, Meissen, 1914
in: Zöller-Stock, Bettina
(1998), S. 27.



Abb. 62
Joseph Wackerle, Pierrot und
Pierrette, 1906, Nymphenburg 1907
in: Zöller-Stock, Bettina (1998),
S. 16..



Abb. 63
Joseph Wackerle, Dame mit
Maske, 1910, KPM Berlin 1911
in: Zöller-Stock, Bettina
(1998), S. 33.



Abb. 64
Hanns Pellar, Reigen, 1911,
Rosenthal Selb, 1923
Ausführung in Porzellan
durch Albert Caasmann,
in: Dokument Deutscher
Kunst (1976), S. 627.



Abb. 65
Hanns Pellar, Faungruppe,
1911, Rosenthal Selb, 1923
Ausführung in Porzellan
durch Albert Caasmann,
in: Niccol, Emmy (2001), S. 73.



Abb. 66
Hanns Pellar, Schäferstunde, 1921,
Rosenthal Selb, 1923
Ausführung in Porzellan
durch Albert Caasmann,
in: Rosenthal Kunstabteilung
(1934), S. 7.



Abb. 67
Hanns Pellar, Werbung, um
1920, Rosenthal Selb, 1923
Ausführung in Porzellan
durch Karl Himmelstoß,
in: Rosenthal Kunstabteilung
(1934), S. 9.



Abb. 68
Ferdinand Liebermann, Faun
mit Krokodil, 1914,
Rosenthal 1920
in: Zöllner-Stock, Bettina
(1998), S. 18.



Abb. 69
Karl Himmelstoß, Faun mit
Schmetterling, Rosenthal Selb, 1912
in: Quittenbaum München,
20. Oktober 2009, Los 599



Abb. 70
Hanns Pellar, Titelblatt „Der
Kleine König“, 1909
Privatbesitz.



Abb. 71
Hanns Pellar, Vorsatzblatt
„Der Kleine König“, 1909
Privatbesitz.



Abb. 72
Hanns Pellar, Der verliebte
Flamingo, 1923
Privatbesitz.



Abb. 73
Hanns Pellar, Der verliebte
Flamingo, 1923
Privatbesitz.



Abb. 74
Hanns Pellar, „Tausend und
eine Nacht“, Leipzig 1926
Privatbesitz.



Abb. 75
Hanns Pellar, „Tausend
und eine Nacht“, 1926
In: Auktion Ketterer Kunst Hamburg,
16. November 1999, Los 237.



Abb. 76
Schmoll von Eisenwerth,
Werbefgrafik für Jacobiner, 1923
Schack von Wittenau,
Clementine (1995), S. 127.



Abb. 77
Hanns Pellar, Entwurf für Mouson,
Elegante Frauen, 1925–1929
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen,



Abb. 78
Hanns Pellar, Entwurf für
Mouson, Das ABC der
schönen Frau, 1925–1929
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen.



Abb. 79
Hanns Pellar, Entwurf für Mouson,
Creme Mouson, 1925–1929
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen.



Abb. 80
Hanns Pellar, Entwurf für Khasana,
Khasana (Mohr), 1915–1929
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen.



Abb. 81
Hanns Pellar, Entwurf für Khasana,
Khasana (Spiegelbild), 1925–1929
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen.



Abb. 82
Hanns Pellar, Entwurf für Khasana,
Das Fußbad, 1925–1929
Künstlermappe Hanns Pellar,
Zentralarchiv der Berliner Museen.



Abb. 83
Wilhelm Löwith, Interieur, um 1910
in: Auktion Ketterer Kunst Hamburg,
25. Oktober 2008, Los 1472.

„Das galante Jahrhundert mit seiner anmutigen Sittenlosigkeit, seiner Kultur des Lebensgenusses und seiner Verherrlichung der Liebe in allen ihren Schattierungen malt Hanns Pellar.“ Mit diesen Worten umschreibt der Kunstkritiker Fritz von Ostini das malerische Werk des Künstlers Hanns Pellar. Der 1886 in Wien geborene und seit 1906 bei Franz von Stuck ausgebildete Maler gehörte um 1910 zu den in München auffälligen Künstlern, die mit einer handwerklich soliden und in den Darstellungen sehr gefälligen Kunst prägend für die Prinzregentenzeit waren. Den Motivkreis seiner Malerei skizziert der Künstler selbst mit knappen Worten, als er 1909 von Ostini aufgefordert wird, seine bevorzugte Stoffwahl zu benennen: „Theatralisches Rokoko & Märchen.“