

Crteži Adolfa Waldingera

Korpus crteža Adolfa Waldingera, prema našem dosadanjem saznanju, obuhvaća oko 200 listova. Oni su pretežno rađeni olovkom, zatim ugljenom, a ima i koloriranih crteža. Ti su rađeni najčešće olovkom i u pojednim partijama tonirani okerom, smeđom i zelenom bojom, te bijeljeni kredom ili pokrivnom bijelom bojom. Za rad je obično upotrebljavan bijeli crtaći papir, ali imade podosta crteža na sivom, zelenkasto-sivom i smeđasto toniranom papiru.

Glavnina Waldingerovih crteža, oko 165 komada, čuva se danas u *Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku*, dok je ostatak u posjedu *Grafičkog kabineta Moderne galerije JAZU u Zagrebu* (15 komada), Muzeju Slavonije u Osijeku i nešto u privatnom posjedu.

Najveći broj tih crteža je bez svake oznake. Relativno je malen broj onih s potpisom, bilo punim imenom ili samo inicijalom W. Datiranih crteža je ograničen broj. Datacije nose slijedeće godine: 1861. 2 crteža, 1864. 1 crtež, 1867. 3 crteža, 1874. 16 crteža, 1875. 1 crtež, 1876. 1 crtež, 1884. 3 crteža, 1885. 1 crtež.

Iz prednjeg se vidi da datirani crteži obuhvaćaju vremenski raspon od 1861. do 1885. godine, dakle 25 godina rada, u koji su raspon uključeni i Waldingerovi crteži nastali za vrijeme školovanja i prvog boravka u Beču (1862—1868). Međutim Waldinger je umro početkom 1904. godine i njegovo djelovanje obuhvaća još daljnjih 19 godina, za koje nemamo nijedan datirani crtež. Znači li to da njegova crtačka ostavština obuhvaća samo datirani period, tj. razdoblje do 1885. godine, što je malo vjerojatno kada se zna da je Waldinger marljivo radio cijelog svog života¹, ili su u tom materijalu sadržani i crteži nastali kasnije, ali su ostali nedatirani?

Daljnji problem su njegovi pleneristički crteži rađeni ugljenom. Treba li te crteže staviti u period do 1884. godine ili su rađeni poslije te godine? Ako crteže ugljenom stavimo poslije te godine, tada je Waldingerov daljnji crtački razvoj vodio ka plenerizmu i napuštanju realističke opservacije, dok u suprotnom slučaju ima taj Waldingerov plenerizam samo prolazni, epizodni karakter, jer poslije toga ponovno slijedi realizam u jasnom primjerku »*Ruba hrastove šume*«.

Sva ta pitanja ostaju bez odgovora. Ne daju nam ga datacije, a ne pruža nam ga niti Waldingerova biografija. Jer biografija tog slikara je, na žalost, nedovoljno poznata, u mnogim važnim detaljima nerazvijetljena, tako da ona sama za sebe predstavlja nepoznanicu i ne može nam poslužiti kao putokaz za obrazloženje brojnih

Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, u okviru svojeg programa na temu »Slavonsko slikarstvo 19. stoljeća«, zadužio me je za monografsku obradu slikara Adolfa Waldingera, te je preuzeo na sebe financiranje istraživanja i nabave foto-snimaka. Ovo razmatranje dio je cjeline o slikaru Waldingeru iz tog programa. Za svu pruženu mi pomoć najtoplije zahvaljujem Institutu.

O. Š.

¹ »Zorom ga nismo vidjeli. Dok još nije svanulo, odlazio je na Dravu, u Dardu, u Baranju. Tamo je cijeli dan crtao. Vraćao se kasno navečer mokr od bara i šuma. Donio bi nam nacrtanog cvijeca, a mi smo mu čistili blato s cipela i čičak s nogavica, kuhali čajeve i spremali ga da se odmori za svoju novu zoru«. Kazivanja i sjećanja Waldingerove kćerke Konstance. M. Peić, *Hrvatski umjetnici*, Zagreb 1968, str. 75.



1 Nedaleko pustare Čalogović kod Osijeka. PEJZAŽ (D 123). Crtež o ovkom, vel. 0,361 × 0,540 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

pojediniosti². Situacija je takva da pred nama stoji crtački materijal, u kojem tek fragmentarno znademo za pojedine datume, što je svakako nedovoljno da bismo precizno rekonstruirali razvojni put ovog slikara i postavili točnu kronologiju njegova crtačkog opusa. Okolnosti mnogo prije opravdavaju pretpostavku da je sačuvani nam materijal samo fragmenat cjelokupnog crtačkog opusa Waldingerova i da su nam znatni dijelovi tog opusa, možda i čitave razvojne faze, ostale nepoznate. Tu pretpostavku pothranjuju i podaci po kojima su brojni Waldingerovi crteži prodani u inozemstvo, zatim prigodno prodani i najzad da su neki crteži velikih dimenzija nastradali i nestali u Belju³.

Sve to neobično otežava stvoriti zaokruženu i definitivnu sliku o crtaču Waldingeru. Ovaj prikaz osvjetljava sačuvane fragmente i pokušava u zaključku povući sintezu u odnosu na grafičku, estetsku i umjetničku valorizaciju tog opusa.

Waldinger je počeo učiti kod Hötzendorfa 1855. godine, kao 12-godišnji dječak, i ostao kod njega do 1861. godine. Školovanje kod njega trajalo je, dakle, 6 godina. Hötzendorf je stajao u to vrijeme u naponu svoje

stvaralačke snage⁴. Imao je za sobom već brojne pejzaže, među njima »Heiligenblut« (1842. g.) »Krajolik u sutonu« (1850), »Alpski pejzaž« (1855. g.), velik broj lovačkih motiva sa psima tragačima, te čitav niz crteža i akvarela (akvarel »Kod Aljmaša« iz 1846. g.). Osim toga uživao je ne samo u gradu već i u bližoj okolini, među velikašima i veleposjednicima, glas vrsnog majstora, pa je shvatljivo da su roditelji malog Waldingera, imućni građani od ugleda i poštovanja, vidjevši crtački dar svojeg sina, htjeli dati sina samo u vješte i sigurne ruke. A takav željeni crtački odgoj mogao je tada u Osijeku pružiti jedino Hötzendorf, koji je istodobno bio i učitelj na gradskoj risarskoj školi, naslijedivši to mjesto od svojeg oca Franje Hötzendorfa⁵.

⁴ Hugo Conrad v. Hötzendorf, rođen vjerojatno 1807. godine, umro 20. 2. 1869. godine u Osijeku.

⁵ Osječka gradska risarska škola osnovana je 1800. g. i djelovala je do 1872. g. Prvi učitelj bio je Antun Müntzberger (1770—1824), njega je naslijedio Franjo Conrad v. Hötzendorf (1770—1841), a ovog njegov sin Hugo Conrad v. Hötzendorf. Kao i sve tadanje risarske škole u Hrvatskoj (i Slavoniji) imala je i ova osječka zadatak da obrtničkom staležu odgoji podmladak koji će biti vješt crtanju radi što boljeg i solidnijeg obavljanja svoje obrtničke struke i koji će, nadalje, stekavši vještinu crtanja, dobiti i profinjeniji estetski ukus, te time pridonijeti podizanju općeg ukusa, kvalitetnijeg oblikovanja i uopće podizanju nivoa svojih obrta. Učilo se prostoručno crtanje i crtanje ornamentata, zatim osnove mjerstva, izradu raznih nacrti i planova za zidare, tesare, stolare, kolare, bravare i druge obrte.

Paralelno s time njegovale su se na školi, za naprednije učenike, i ostale likovne discipline, u prvom redu slikanje. Za takve naprednije učenike održavao je Hugo Hötzendorf i privatnu crtačku školu, dakako i s podukom u slikanju, koja je, čini se, bila dobro posjećena. Da li je Hötzendorf svoju privatnu crtačku školu održavao stalno ili samo povremeno, nije utvrđeno. Svakako je još 3. 1. 1867. g. u Esseker Lokalblatt und Landbote objavio da je u Gornjem gradu, Njemačka ul. br. 357, I. kat, otvorio privatnu crtačku školu, uz napomenu da tečaj za ženske vodi njegova kćerka Amalija. Treba još napomenuti da je Iso Kršnjavi,

² Prve opširnije biografske podatke o Waldingeru iznio je novinar Ernest Dirnbach u članku *Adolf Waldinger — osječki slikar prošloga stoljeća*, tiskanom u Hrvatskom listu, Osijek od 10. rujna 1933. g. Zatim je dr. Josip Bösendorfer u publikaciji *Počeci umjetnosti u Osijeku*, Osijek 1935, objavio niz podataka iz života tog slikara. Konačno, znatne dopunske podatke prikupio je i objavio dr. M. Peić, osobito u svojim knjigama *Hrvatski umjetnici*, Zagreb 1968. i *Hrvatski slikari i kipari, Slavonija—Srijem*, Osijek 1969. Većina ostalih pisaca o Waldingeru koristila se u svojim napisima (u odnosu na biografiju) materijalom iz gornjih izvora.

³ M. Peić, *Hrvatski umjetnici*, str. 75. Stj. Frauenheim, *Adolf Waldinger — jedini hrvatski barbizonac*, Danica, br. 131.

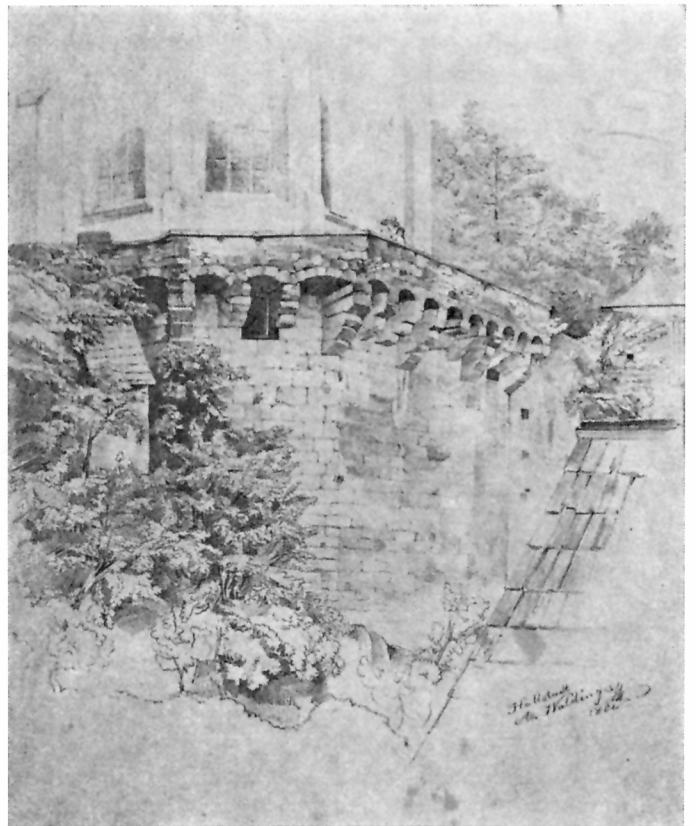
Što je Waldinger mogao naučiti kod Hötzendorfa i kva je bila metoda njegove obuke, osobito crtačke? Ne uzimajući u obzir njegove pedagoške vrline, za koje Isidor Kršnjavi imade samo riječi pohvale, crtačke karakteristike starog Hötzendorfa opisao nam je dr. Artur Schneider (*Slavonski pejzažisti*, Hrvatska revija, Zagreb 1934). On za njega veli »da mu izražajne mogućnosti nisu preobilne, pa se on zadovoljava ustaljenom tehničkom shemom pri koncepciji i izvođenju, polazeći ponajčešće od tamnih i krepkih kulisnih partija u prvom planu crteža prema osvjetljenom srednjem i onda u najsvjetliji u pozadini«. Ipak, ovdje treba napomenuti da se taj sud odnosi uglavnom na seriju crteža izloženih na *I. dalm.-hrv.-slavonskoj izložbi* u Zagrebu 1864. godine pod naslovom »Skitzen einiger Waldszenen so wie einiger historisch-malerischen Ruinen Slavoniens gezeichnet von Hugo Conrad von Hetzendorf, Lehrer an der Zeichenschule zu Essegg«. Ti su crteži pretežno rađeni u jednom dahu, 1863. godine, za samu izložbu, gotovo na brzinu, pa otuda shematizacija u kompoziciji i u grafičkom sistemu poteza i linearnog tkiva. U crtežima koje je Hötzendorf radio izvan te serije imade mnogo više individualnih elemenata u opservaciji i u crtačkoj izvedbi, o čemu se možemo uvjeriti ako točnije razgledamo njegove crteže iz ranijeg razdoblja, kao primjerice crtež »Landskrone« iz 1840. g., »Kod Kranja« iz 1843. g., »Kod izvora Savice« i dr.

Svakako, shematizirani način grafičkog bilježenja, mreža poteza i još po koje već gotovo crtačko rješenje Hötzendorfove manire ulazi i u grafičko-izražajni inventar mladog Waldingera pri rješavanju određenih pejzažnih problema, što se upadljivo manifestira na crtežu »Nedaleko pustare Čalogović kod Osijeka« iz 1861. godine. Tu su zastupljeni svi elementi starog Hötzendorfa iz spomenute njegove serije iz 1864. godine. Razdioba prostorne dubine po planovima, obrada terena u prednjem planu, izvedba stabla, krošnje i šrafiranje — sve je to doslovno stari Hötzendorf⁶.

Dolazak u Beč otkriva Waldingeru nove vidike. Kao što znamo, Waldinger je bio na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču samo u zimskom semestru 1862/63, te je radio u klasi prof. Alberta Zimmermanna⁷. Napustivši akademiju ostao je i dalje u Beču, radeći u ateljeima tamošnjih slikara Josefa Sellenya i Johanna Nowopatzkya. Nadalje znamo da se družio s Gottfriedom Se-

došavši 1863. g. iz Vinkovaca u Osijek kao suplent na gimnaziju, stupio odmah u vezu s Hötzendorfom, a 1866. g. preko ljeta čak stanovao kod njega, dakle, doslovno živio i radio u njegovom ateljeu (Iso Kršnjavi, *Uspomene iz Vinkovaca i Osijeka*, objavljene u kalendaru Jeka od Osijeka za 1920. g.).

⁶ Međutim, nije samo Waldinger stajao pod snažnim utjecajem Hötzendorfa, već je to karakteristično i za druge njegove učenike. Postoji u Grafičkoj zbirci Sveučilišne knjižnice u Zagrebu nekoliko crteža Adolfa Kniewalda, do sada posve nepoznatog crtačkog imena osječkog slikarskog kruga iz druge polovine prošlog stoljeća, a po svoj prilici također učenika Hötzendorfa, koji tu ovisnost o učitelju upravo na frapantan način potvrđuje. Pri tome motiv »Nedaleko pustare Čalogović kod Osijeka« iz 1861. g. postaje zajednički motiv obojice, tj. Waldingera i Kniewalda. Uspoređenjem ova dva crteža pokazuju puni identitet, koji se ne odnosi samo na istovjetnost motiva i njegovu podudarnost u svim detaljima već i na identitet u tehničkoj izvedbi, a ova opet na potpunu transkripciju Hötzendorfove crtačke manire.



2 STUDIJA STARE ARHITEKTURE (D 179). Crtež olovkom, vel. 0,413 × 0,352 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

elosom i E. J. Schindlerom. U literaturi o Waldingeru često se spominje njegovo prijateljstvo s F. G. Waldmüllerom. S obzirom na veliku dobnu razliku (Waldmüller je tada bio već u 70-tim godinama života, a Waldinger mladić od 20-tak godina) možemo prije pretpostaviti da je Waldinger prihvatio Waldmüllerove svojevrmeno vrlo revolucionarne teorije o metodi slikanja i podučavanja na bečkoj akademiji, iznesene u »Das Bedürfnis eines zweckmässigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst« (1848. g.) i »Andeutungen zur Hebung der vaterländischen Kunst« (1857. g.), premda nije isključeno da je došao i u osobni kontakt sa starim majstorom, te možda zalazio i u njegov atelje.

Od samog Waldingera nije ostao nikakav pismeni dokumenat iz kojeg bi se moglo vidjeti zašto je već nakon zimskog semestra napustio akademiju. Ovdje smo upućeni na nagađanje. Ipak se s određenom sigurnošću može prihvatiti da ga studij na akademiji, osobito kod Zimmermanna, nije zadovoljavao. Zimmermann je tada njegovao heroizirani pejzaž u klasicističkom stilu, uzimajući kompoziciju kao idealističku shemu, što je bilo suprotno Waldingerovim težnjama. Takva metoda nije ga mogla zagrijati za nastavak studija na akademiji.

⁷ Pismo arhiva Akademie der bildenden Künste, Wien, od 17. 6. 1968. g.



3 HEROJSKI PEJZAŽ (D 13). Crtež olovkom, vel. 0,202 × 0,281 m.
Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

Osim toga, kako čitamo u R. Eitelbergera v. Edelberg, bilo je u to vrijeme, a i mnogo ranije, pitanje ateljske poduke vrlo aktuelno i jedan od problema kojim se bavio i Waldmüller u svojem polemičnom spisu iz 1848. g. Eitelberger piše: »*Ima više slikara koji su mišljenja, da je danas akademska poduka suvišna i da bi na mjesto akademske poduke trebala doći ateljska poduka. Oni se pozivaju na činjenicu, da upravo u ranijim razdobljima nisu postojale akademije i da je čak za najsjajnijih vremena umjetnosti postojala za umjetnike samo poduka u ateljeu, te navode istodobno i primjere da je bilo izvanrednih umjetnika koji su učili samo u ateljeu, pa čak su se i bez toga samostalno razvili*«⁸.

Nošen uvjerenjem o većoj slobodi u ateljskoj obuci i o mogućnosti boljeg razvijanja svojih umjetničkih i slikarskih afiniteta, Waldinger se odlučio na raskih s akademijom i za nastavak studija u ateljeu kojeg poznatijeg bečkog slikara. Toj je odluci možda pridonijela Waldmüllerova teorija o metodi učenja i njegova uvjeravanja da je dovoljan studij od oko godinu dana da bi slikar bio osposobljen za slikanje prirode.

O izboru slikara za koje se Waldinger odlučio nakon napuštanja akademije možemo samo nagađati, jer pismena traga o tome nema. Bez podataka smo o tome kada je stupio u ateljeje Nowopatzkya i Sellenya, odnosno Seelosa i Schindlera i kako je ondje dugo radio.

⁸ R. Eitelberger v. Edelberg, *Ueber den Unterricht an Kunstakademien*, Gesammelte Schriften, Wien 1879.

Nema sumnje u to da je osobni kontakt s tim slikarima imao utjecaja na formiranje crtačkog stila mladog Waldingera, kao i na način njegova gledanja i prilaženja pejzažu⁹.

Bila su to sve odreda poznata imena bečkog pejzažnog slikarstva koja su se redovno pojavljivala na izložbama, bilo u Oesterreichischer Kunstvereinu ili na akademijinim godišnjim likovnim smotrama. Seelos je potjecao iz Tirola, što je bilo razlogom da je svoje motive za brojne crteže, akvarele i litografije uzimao iz svojeg užeg zavičaja, Tirola, Bozena, Merana, ali je boravio i u Italiji. Slike su mu, pogotovo akvareli, bile mnogo tražene zbog realizma i svježine u koloritu. U njegovom motivskom programu vidljivo su mjesto zauzimali motivi starih dvoraca, pa je tako slikao i dvorac Auer kod Merana, ručevine dvoraca Presels, Runkelstein, Tirol i niz drugih. Spominjemo to zato jer je kasnije i Waldinger na jednom svojem laviranom crtežu prikazao dvorišni dio dvorca Auer, a 1897. godine upućuje Seelosu poznato pismo u kojem uz ostalo veli: »*Pola nam je života prohujalo od kako smo zajedno proputovali Tirol i Italiju. Od toga doba ja sam imao malo svijetlih dana*«¹⁰. Čini se da ih je vezalo i prijateljstvo, što se dade zaključiti po citiranom fragmentu pisma. Seelos je u Beču stanovao na Wiedenu, gdje je, kako Wurzbach¹¹ izvješćuje, postojala cijela jedna slikarska kolonija, a imali su

⁹ Treba imati na umu da su osim Schindlera svi ostali bili stariji od Waldingera. Nowopatzky (1821—1908) je bio tada 42 godine, Selleny (1824—1875) 39 godina, a Seelos (1829—1900) 34 godine.

¹⁰ Dr. Josip Bösendorfer, *Počeci umjetnosti u Osijeku*, Osijek 1935.

¹¹ Dr. K. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 1877, XXXIII, p. 311—315.

ondje svoje ateljee i Selleny i Nowopatzky. Popularnost prvog od te dvojice, tj. Sellenya, bila je u to vrijeme u naglom porastu. Baš se tih godina bavio idejom o stvaranju velikog ciklusa slika (12 komada) s karakterističnim predjelima svijeta, pri čemu se svakako namjeravao koristiti svojim studijama što ih je učinio putujući oko svijeta brodom Novara. I Nowopatzky je bilo zapaženo ime. On je također mnogo putovao po zemljama Austrije, zatim po Italiji, a posjetio je i našu Dalmaciju, odakle je donio nekoliko slika iz Splita (*»Napuštena luka Splita«, »Obala kod Splita«*). O njemu suvremeni sud kaže: *»Njegove su slike vrsno slikane, odaju temeljit studij, posjeduju redovito svjež prirodni kolorit«*¹².

Konačno, u taj Waldingerov bečki krug moramo još ubrojiti i Jakoba Emila Schindlera (1842—1892). Bio je vršnjak Waldingerov i u ono doba također veoma romantičarski raspoložen. Teško je reći koliko je taj kontakt bio prislan, premda literatura rado podvlači njihovo međusobno prijateljstvo. Schindler se kasnije priklonio intimnom pejzažu, koji je upoznao preko francuskih pejzažista Th. Rousseaua, Daubignya, a osobito Corota, ali crtački nije toliko djelovao na Waldingera, jer je relativno malo crtao. Kao pikturalistu mekog poteza kista i blage atmosfere prožete sjetom njemu crtež nije toliko ležao, a u pripremi za ulja služio se radije studijom u bojama nego crtežom.

Krećući se u tom krugu slikara, zalazeći i radeći u njihovim ateljeima Waldinger je prihvatio i njihove pogleda na pejzažno slikarstvo. Naravno, bio je to proces

koji se vremenski i postepeno odvijao. Kao prvo nastupila je faza napuštanja crtačkog shematizma starog Hötendorfa. Zatim se logično nadovezala faza primanja i asimilacije raznih utjecaja kao posljedica studija starih i starijih majstora pejzaža u bečkim galerijama i javnim zbirkama. Susreti s tim majstorima, posebno s nizozemskim pejzažem 17. stoljeća, nisu mogli ostati bez traga na njemu, to više što je izvan sumnje da je mladi Waldinger u Beču, pogotovo u prvo vrijeme, marljivo posjećivao zbirke i izložbe, kojih je bilo u izobilju.

Fazu emancipacije od utjecaja svojeg osječkog učitelja možemo pratiti na crtežima *»Na jezeru Komo«* (D 196) i *»Seljačko dvorište«* (D 182). Na njima je još sasvim uočljiv Hötendorf. Za daljnju fazu karakteristični su crteži *»Pejzaž s arhitekturom i figurama«* (D 12) i *»Herojski pejzaž«* (D 13). Prvi prikazuje komponirani pejzaž s pećinastom stijenom na lijevoj strani prednjeg plana kao akcenat dubinskog rasporeda, zatim vidik na rijeku, figure u akciji i arhitekturu, te konačno planinsku pozadinu, dok drugi imade u prednjem planu slijeva i zdesna stabla, između kojih se otvara vidik u srednji plan, kojim teče rijeka, na njoj je kameni most s tri luka, do njega ruina i, konačno, pozadina s brdskim masivima. Dvije sjedeće figure u prednjem planu tog drugog crteža upotpunjuju arkadijsku dispoziciju predjela. Sve je to komponirano u duhu J. A. Kocha, čiji se utjecaj dugo očuvao u bečkom pejzažnom slikarstvu. Preko Kocha dolazimo do Claude Lorraina, do Dürera i Brueghela, a to je i bio put tog *»tirolskog pastira«* i ujedno klasicista nazarenskog kova.

Waldinger je u biti svojoj bio romantičarskog ustroja. Samo to nije bio isključivi elemenat njegove emocionalne konstitucije, jer je paralelno s tom romanti-

¹² Isto, XX, p. 412—414.



4 ŠUMSKA PUSTOŠ (D 110). Crtež olovkom, vel. 0,276 × 0,401 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku



5 *STUDIJA PEJZAŽA (D 107)*. Crtež olovkom i kistom (koloriran na smeđem papiru), vel. $0,432 \times 0,590$ m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

čarskom dispozicijom egzistirala u njemu i sklonost za promatrački objektivizam, koji se na trenutke penjao do stupnja znanstvenoistraživačkog promatranja i analiziranja. Ta paralelnost, s povremenim prevladavanjem jedne ili druge sklonosti, manifestira se i u njegovom crtačkom djelu. Da prevagu najprije nosi romantizam, gotovo je logično, a zasigurno je to u mnogom bilo i ambijentalno uvjetovano. Kasnije se učvrstila orijentacija na objektivističko promatranje, koje dostiže svoj vrhunac u crtežima olovkom na geološke i vegetabilne motive.

Romantičarsku dispoziciju susrećemo već na crtežima »*Studija stare arhitekture*« (D 179) i »*Studija ruševine*« (D 180). Na njima imade i oštre opservacije i mnoštvo detalja, ali cjelokupni dojam stavlja ih blizu

¹³ I u nekim uljima možemo pratiti Waldingerovo romantičarstvo, najočividnije u slici nazvanoj »*Nakon kupanja*« (D 31), jednom izvan sumnje ranom njegovom radu. No čini se da se na toj slici i ne radi o običnoj genre-sceni s motivom kupanja, već da je riječ o ilustraciji ili slobodnoj varijaciji jedne scene iz spjeva Josepha Christiana Zedlitza »*Waldfräulein*«, koji je spjev dođue tiskan još 1843. g. u Stuttgartu, ali je doživio nekoliko izdanja kasnijih godina. To je romantična priča u 18 pustolovina, koja je zanimala i mladog E. J. Schindlera i koji je na tu temu izradio ciklus od 21 crteža, te ga izložio 1868. g., a godinu dana kasnije i uljanu kompoziciju »*Waldfräuleins Geburt*«. Iz tog kruga ideja i utjecaja nastala je vjerojatno i Waldingerova uljana slika »*Nakon kupanja*«. U vezi s tim vidi:

Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, LIX, p. 249—255.

Zeitschrift für bildende Kunst, NF IX, 1897/98.

Deutsche Literaturgeschichte der neueren Zeit, Moderne Klassiker, Cassel 1853.

Kunstchronik, X, 1899.

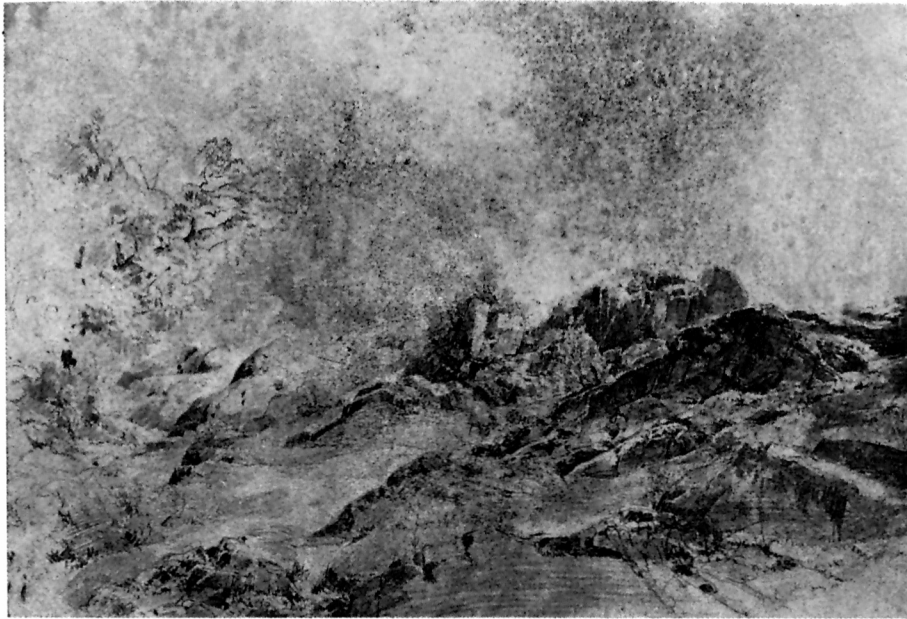
ugodačnosti jednog Moritza v. Schwinda. U crtežima ugljenom (iz te bečke faze) to romantičarstvo dobiva specifičnu notu, čije izvorište nalazimo u holandskom pejzažu 17. stoljeća. Predilekcija prema nisko postavljenom horizontu i širokom scenariju na nebu to potvrđuje¹³.

Ne zna se točno kada je Waldinger stupio u Sellenyev atelje, ali je nesporno da je saobraćaj s tim slikarem više utjecao na Waldingerov crtački razvoj nego saobraćaj s Nowopatzkyem i Seelosom, te da je baš Selleny orijentirao Waldingera na jače priklanjanje zemlji i pojavama na njoj, u geološkom i vegetabilnom pogledu.

Ugled tog slikara porastao je osobito poslije njegova povratka s puta oko svijeta brodom Novara (od 1857. do 1859. g.), s kojeg je donio oko 2000 crteža i studija, mahom rađenih olovkom, krajonom i akvarelom. Sellenya je zanimala geologija, što se vidi na mnogim njegovim crtežima. Geologija je bila pomalo pomodna znanost prve polovine 19. stoljeća, a na širenje interesa za nju znatno je utjecao Aleksander v. Humboldt svojim pogledima na prirodu (»*Ansichten der Natur*«), i u tome Selleny je samo slijedio duh vremena. Selleny shvaća pejzaž kao površinu Zemlje, u figuraciji brda i planinskih formacija, u modifikaciji nastaloj utjecajem vegetabilnog svijeta na Zemljinoj kori. U svojim skicama pejzaža naglašava i koncentrira svoj interes na geološku i vegetabilnu strukturu pejzaža¹⁴.

¹⁴ Bruno Grimschitz, *Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert*, Wien 1928.

Liselotte Popelka, *Ein österreichischer Maler segelt um die Welt*, Wien 1964.



6 KAMENI PEJZAŽ (D 139). Crtež olovkom, vel. 0,275 × 0,412 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

Waldinger prihvaća takvo gledanje, ali ga u prvoj fazi još pothranjuje svojim romantičarstvom. U tom smislu instruktivan je crtež »Šumska pustoš« (D 110). Na tom listu glavni su predmet zanimanja gromade kamenja i one su stavljene u prvi plan opservacije. Ali, premda su te gromade podvrgnute oštroj lupi gledanja, koja prati i fiksira sve detalje, posebno u strukturnom pogledu i u pogledu geoloških formi koje su dane gotovo kristalično, tim listom vlada romantičarski koncept: to je opustošeni pejzaž, kao poslije teške oluje sve je iskrenuto iz svojih ležajnih pozicija, a između gromada kamenja zjape tamne škulje nekih podzemnih šupljina i mračnih prostora, čije postojanje, doseg i svrha ostaju nerazjašnjeni, pomalo tajnoviti. Egzotičnost tih pojava pojačavaju još i neki detalji, nejasni u svojoj linearnoj tvorbi, kao primjerice onaj u desnom gornjem uglu, gdje se pojavljuju fragmenti slični ljudskim rukama ili nogama gmazova.

Odjek romantičarstva nalazimo još i u crtežu »Studija pejzaža« (D 107). I ovdje je akcenat stavljen na promatranje kamene stijene i na što vjerniju njenu crtačku reprodukciju, s nastojanjem da se posebno karakterizira njen oblik, njena površina i njen sastav, te karakter i kvaliteta okolišne vegetacije. Ipak, u izboru motiva, u isticanju kamene gromade, kao i u izboru točke gledanja, u cijelom rakursu iz kojeg to stijenje dobiva prizvuk usamljene, zatvorene i monumentalne egzistencije, u svemu tomu još se nazrijevaju tragovi romantičarskih dispozicija.

Daljnji razvoj vodi Waldingera sve više u crtačku problematiku pejzaža (nesumnjiv utjecaj Sellenya) i sve više potiskuje u drugi plan njegov romanticizam. Grafički interes, grafičko svladavanje pejzaža postaje njegova glavna preokupacija, a možemo to osobito pratiti na cr-

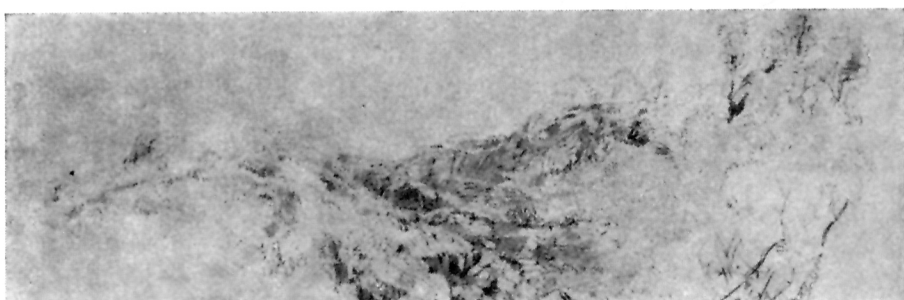
težima »Kameni vrh brda« (D 136), »Studija pejzaža« (D 191) i »Studija pejzaža« (D 100). Oni pokazuju Waldingerov napredak u prevladavanju složene strukture kamenog predjela i njegove sraštenosti s biljnom okolinom. Na tim crtežima Waldinger lakoćom vlada pejzažnom materijom. Treba obratiti pozornost na to kako daje strukturu kamenog bloka, kako crtački konstituira njegovu površinu i morfološku građu, kako postavlja šrafure, njihovu paralelnost, njihovu tonsku stupnjevitost i ritam njihova kretanja, njihov položaj i njihovo zgušćivanje do mjestimično zatvorene tamne plohe, zatim kako oštrim potezom olovke zatvara konturne linije stijenja ili drhtavom arabeskom obilježava biljni fragment koji prati to stijenje. Sve to potvrđuje visok stupanj crtačke spreme i sigurnosti, mada je utjecaj Sellenyev uočljiv, a potenciran je još i upadljivo izduženim horizontalnim formatom nekih crteža¹⁵.

Za te crteže također je karakteristično da se distanca između crtača i pejzažnog objekta znatno povećala. Crtačev pogled više nije zaustavljen na prednjem planu u predjelu, na zbivanje neposredno pred njim, na okoliš u dohvat ruke, već se proteže na priličnu udaljenost, što uvjetuje sumarno gledanje i samim tim zapostavljanje detalja u korist skupnosti, ukupnog dojma crteža. Ta razlika u opservaciji povlači za sobom i crtačke konsekvencije. Umjesto objektivističkog i analitičkog detalja ranja dolazi širi i zahvatniji potez, grafičko bilježenje je označeno lakim ritmom linija i sumarnim zatvaranjem. Primjetna je tendencija da se površina slike konstituira naglašavanjem kontrastnih partija, kao i tenden-

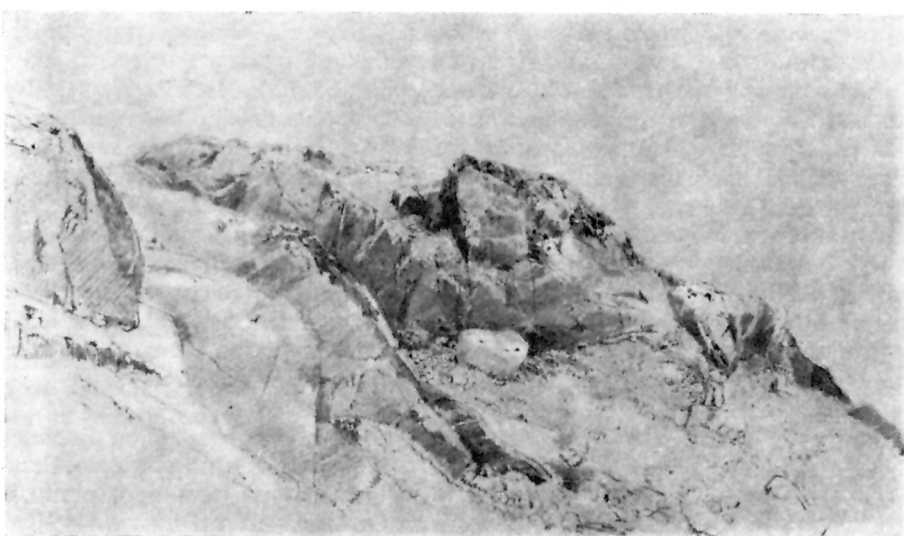
¹⁵ Selleny je osobito na crtežima s puta oko svijeta mnogo upotrebljavao izduženi horizontalni format radi što šireg panoramskog zahvata predjela, što je i Waldinger na mnogim svojim brdskim pejzažima prihvatio.



7 *STUDIJA PEJZAŽA (D 100)*. Crtež olovkom, vel. 0,190 × 0,572 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku



8 *STUDIJA PEJZAŽA (D 191)*. Crtež olovkom, vel. 0,187 × 0,570 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku



9 *KAMENI VRH BRDA (D 136)*. Crtež olovkom, vel. 0,243 × 0,425 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

cija za postepenim razvijanjem grafičke mrlje kao uvjet i nagovještaj pikturalnosti u crtežu, što će kasnije u Waldingerovim pleneričkim crtežima ugljenom doći do posebnog izražaja.

U ovom sklopu valja spomenuti i crtež »Dvorište starog dvorca« (D 183), koji u lijevom donjem uglu nosi Waldingerovu oznaku »Schloss Auer«. To je dvorac koji je i Seelos crtao, no da li je naš crtež nastao prigodom njihova zajedničkog putovanja po Tirołu, kako to Wal-

dinger u citiranom pismu iz 1897. godine spominje, teško je utvrditi, jer je crtež bez datacije. Izvedbeno je svakako blizak Sellenyevom načinu rada.

Paralelno s Waldingerovim zanimanjem za geološki sastav predjela bio je, naravno, upravljen njegov interes i na biljni svijet, na drveće, grmlje i prizemno raslinstvo. I ovdje možemo opet slijediti isti razvojni put kao i kod njegovih geoloških crteža. Oslobođanje od Hötendorfa, romantičarstvo, i vlastiti ciljevi. Crteži »Drve-



10 DVORISTE STAROG DVORCA AUER (D 183). Crtež olovkom, djelomično koloriran, vel. 0,304 × 0,395 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

će» (D 203), »Pejzažna studija« (D 178), zatim crteži oznake D 97, D 98, D 109, D 115, D 132, D 141 obilježavaju taj put.

Opservacija na ponekim od tih crteža neobično je oštra, podobna fotografskoj leći, a upornost kojom prati svaki detalj u konglomeratu linija i oblika, u kaotičnom spletu drvlja, granja i lišća, začuđujuća je. Bez selekcije, gotovo mehanički sve je registrirano. Težnji za apsolutnom točnošću i objektivnošću žrtvovana je grafička kvaliteta. Ti crteži (osobito D 109 i D 115) imponiraju svojim upornim traženjem i iznalaženjem detalja, ali upravo u toj svojoj bespoštednoj objektivnosti ostaju hladni i djeluju bezlično.

To je, po našoj rasudbi, crtački opus (dakako samo u karakterističnim primjercima) koji obuhvaća bečko studijsko razdoblje. Tada dolazi prelomni trenutak Waldingerova vraćanja u Osijek. Kažemo prelomni, jer je napuštanje bečke sredine i dolazak u sredinu koja je doduše imala izvjesnu skromnu slikarsku tradiciju ali nedovoljnu da se razvije jedan očit talenat, a k tomu i nedovoljnu materijalnu bazu, moralo dovesti do osamljenosti i do situacije koja je bezuvjetno sputavala puni i slobodni razvoj ove ličnosti u slikarskom i umjetničkom pogledu.

Waldingerov povratak u Osijek bio je uzrokovan pogoršanim materijalnim prilikama obitelji. Došavši potkraj 1868. ili početkom 1869. godine kući zatekao je situaciju koja ga je ponukala da se oglada za odgovarajućom službom radi osiguranja daljnje egzistencije. Prilika je bila tu. Stari Hötendorf, poboljšavajući dosta

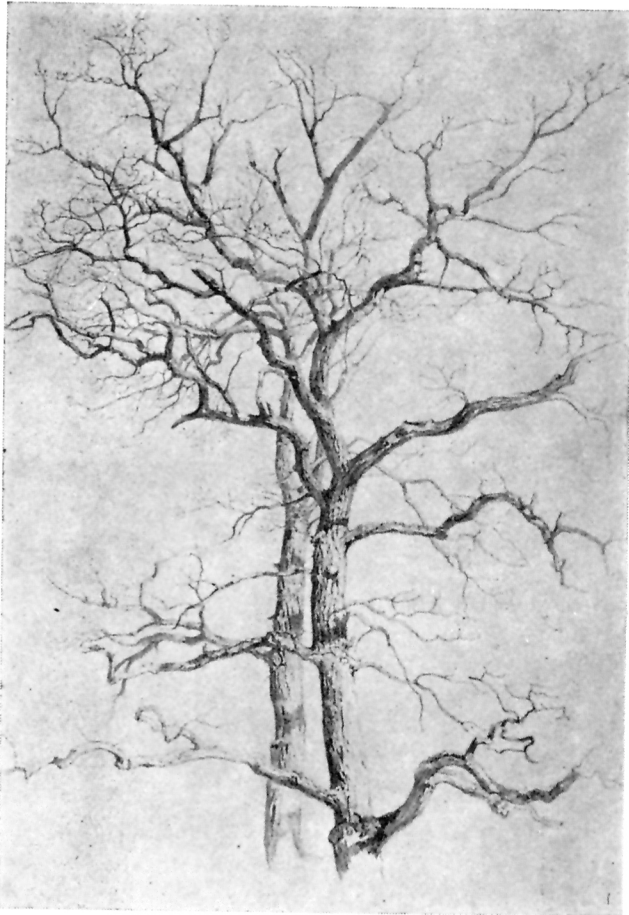
dugo, umro je u mjesecu veljači 1869. godine, pa je ostalo upražnjeno njegovo mjesto učitelja crtanja na gradskoj risarskoj školi. Na raspisani natječaj za to mjesto natjecao se, naravno, i Waldinger, podnijevši mjeseca kolovoza iste godine svoju molbu gradskom poglavarstvu, ali u tom nije uspio, jer je od pet natjecatelja sasvim neočekivano izabran slikar Ivan Moretti¹⁶.

Videći skućene prilike u Osijeku Waldinger traži putnicu na tri godine za Njemačku, Francusku, Italiju, Švicarsku, Belgiju i Englesku. Istovremeno podnosi dvije molbe: jednu Zemaljskoj vladi u Sleziji za mjesto učitelja u gradu Troppau i drugu Zemaljskoj vladi u Zagrebu za stipendiju poradi daljnjeg slikarskog školovanja¹⁷. Svi ti koraci, koje je Waldinger poduzimao jedne za drugim, pokazuju enerviranost njegova psihičkog stanja i njegovu neodoljivu potrebu da se bilo na koji način nađe izlaz. Nažalost, čini se da tu počinje nepovoljni zaplet njegove sudbine, jer izlaza nije bilo i Waldinger ostaje odsječen i usamljen.

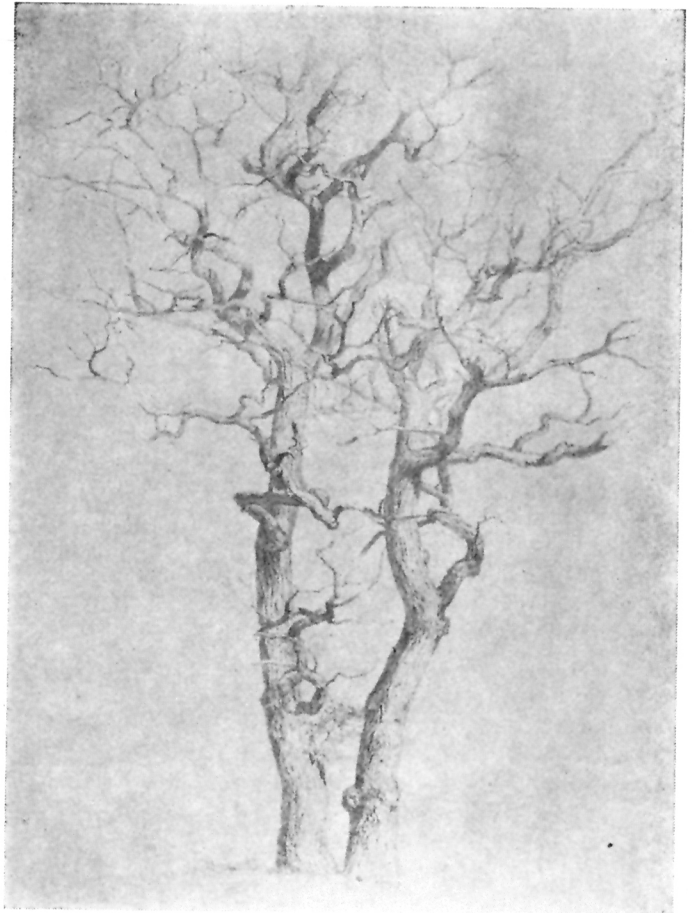
Doduše, od podnijetih molbi uspio je s onom na Zemaljsku vladu u Zagrebu (molba za učiteljsko mjesto u Troppau nije uvažena, jer je mjesto u međuvremenu već bilo popunjeno), te mu je dodijeljena stipendija od 300 for. za Veliko-vojvodsku akademiju u Weimaru (s početkom važenja od 1. srpnja 1870. godine), no njemačko-francuski rat onemogućio je punu realizaciju tog

¹⁶ Esseker Lokalblatt und Landbote (Osijek) od 14. 11. 1869, 28. 11. 1869. Agramer Zeitung (Zagreb) od 4. 12. 1869.

¹⁷ Historijski arhiv, Osijek sp. 1932, sp. 2809 — 1870.



11 DVA GOLA DRVETA (D 126). Crtež olovkom, vel. 0,451 × 0,322 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku



12 DVA GOLA DRVETA (D 103). Crtež olovkom, vel. 0,461 × 0,327 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

dopunskog studija¹⁸. Waldinger se vraća u Beč i šalje iz Beča u Zagreb sliku »Šumski predjel«, koja je izložena u dvorani Narodnog doma u mjesecu ožujku 1871. godine. Na izlaganje svojih radova po isteku stipendije obavezala ga je stipendijska klauzula, pa je izlaganje te slike u Zagrebu rezultat spomenute obaveze¹⁹.

Budući da nije u potpunosti uspio s tom stipendijom, Waldinger se ponovno vraća u Osijek. U međuvremenu je u Osijeku 1870. godine osnovana trirazredna realka, koja već 1872. godine otvara III. razred, za koji je trebala učitelja risanja. Kakva je jagma bila za takvim mjestima vidi se najbolje po tome što je na raspisani natječaj stiglo šest molbi, od kojih samo jedna molitelja iz Hrvatske (Mato Brletić, učitelj i ravn. grad. učiona u Senju), dok su ostale stigle iz Austrije, Češke i Moravske. Kao sedmi javio se molbom u mjesecu srpnju 1872. godine i Adolf Waldinger. Iako je bio posljednji, njegova je molba prihvaćena i vlada u Zagrebu

ga je imenovala za učitelja prostoručnog i mjerstvenog risanja, ali »uz naročiti uvjet, da se to imenovanje za vrijeme propisanoga pokusnoga trogodišta ima smatrati privremenim i da će iza toga konačna potvrda Adolfu Waldingeru u službi učiteljskoj moći usliediti samo u onom slučaju, ako si on međutim pribavi zakonito osposobljenje učiteljsko ili ako barem tečajem rečenoga trogodišta svojim učiteljevanjem i uspiehom obuke svoje nedvojbeno dokaže svestrano osposobljenje za podijeljeno mu mjesto učiteljsko«.²⁰

U mjesecu listopadu 1872. godine Waldinger je nastupio na mjesto privremenog učitelja za prostoručno crtanje, mjerstvo i krasopis, na kojem ostaje sve do 31. siječnja 1879. godine, kada se pismeno odrekao službe²¹. Jedan od razloga zbog kojih je naglo napustio službu, koja je s godišnjom plaćom od 1000 for. a. v. i s pravom na desetgodišnji doplatak od 200 for. a. v. ipak omogućila pristojan građanski život, čini se da leži u okolnosti da nije mogao formalno udovoljiti zahtjevu da pribavi »zakonito osposobljenje«, jer nije bio završio akademski studij u Beču, niti je imao položen ispit za učiteljsko zvanje. Poslije 1879. godine nastaju nova luta-

¹⁸ Historijski arhiv, Osijek sp. 4322/871, sp. 1255—870.

¹⁹ To spominjem zato jer se u literaturi često spominje to Waldingerovo zagrebačko izlaganje kao da se radilo o nekoj posebnoj izložbi njegovih djela. Izlaganje te slike registrirale su Narodne novine, Zagreb, od 1. 3. 1871, Agramer Zeitung od 2. 3. 1871, Vienac, Zagreb, br. 9 od 4. 3. 1871.

²⁰ Historijski arhiv, Osijek sp. 4746/fol., 24. IX. 1872.

nja, novi nemiri, nove teškoće, povećane time što je sada imao svoju vlastitu obitelj i djecu²¹.

Naveli smo ovdje nešto opširnije biografske podatke iz ovog razdoblja njegova života, jer većina crteža koji su nastali poslije bečkog boravka (naravno iz sadašnje ostavštine) pada upravo u taj vremenski razmak.

Iz tog osječkog razdoblja (1872-1879) raspolažemo s 40-ak crteža olovkom, od kojih je 16 datirano s 1874. godinom, dok jedan nosi dataciju 1875, a jedan 1876. godine. Po načinu rada i tematici možemo ih razvrstati u dvije skupine: u skupinu stabala i grana, te u skupinu crteža čistih vegetabilija.

Crteži prve skupine pokazuju nekoliko bitnih oznaka. Prije svega ti crteži kao da imaju studijsko značenje, kao da su samo pripremni stadij za daljnju širu, obuhvatniju obradu. Vidno polje, pa i autorovo interesno polje, ovdje je ograničeno na botanički svijet, uz posvećenije napuštanje zanimanja za geološke pojave u pejzažu. Nadalje, na tim crtežima susrećemo samo pejzažne fragmente, konkretno stabla, krošnje, grane, grmove. Rijetko se pojavljuju stabla u cjelini ili skupine stabala, mnogo češće su zastupljeni njihovi dijelovi, najčešće gornji dio stabla s granjem. Posebnu sklonost po-

²¹ »Dne 31. siječnja 1879 izstupio je iz učiteljskog zbora, odrekav se daljnjeg službovanja, dosadnji privremeni učitelj Adolf Waldinger«. Izvješće o kralj. velikoj realci u Osijeku 1878/9.

²² God. 1877. ženi se Klarom Rechner iz Dalja (kod Osijeka), god. 1878. rodi mu se kćerka Konstanca, god. 1880. sin Alfons, god. 1888. sin Matija.

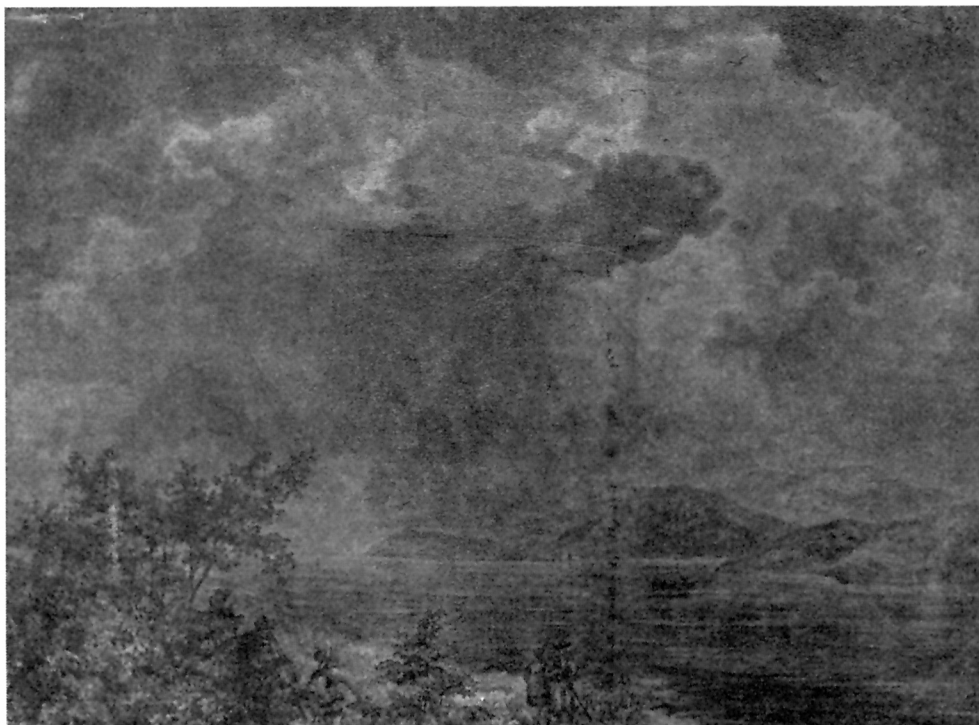
kazuje Waldinger za ogoljelo drveće, za njihova stanja u zimi ili u kasnoj jeseni. Da li je to jesensko-zimsko stanje neki simbolički korelat na njegovo vlastito stanje, ili su ti crteži zaista nastali samo u jesensko-zimskom razdoblju 1874. godine?

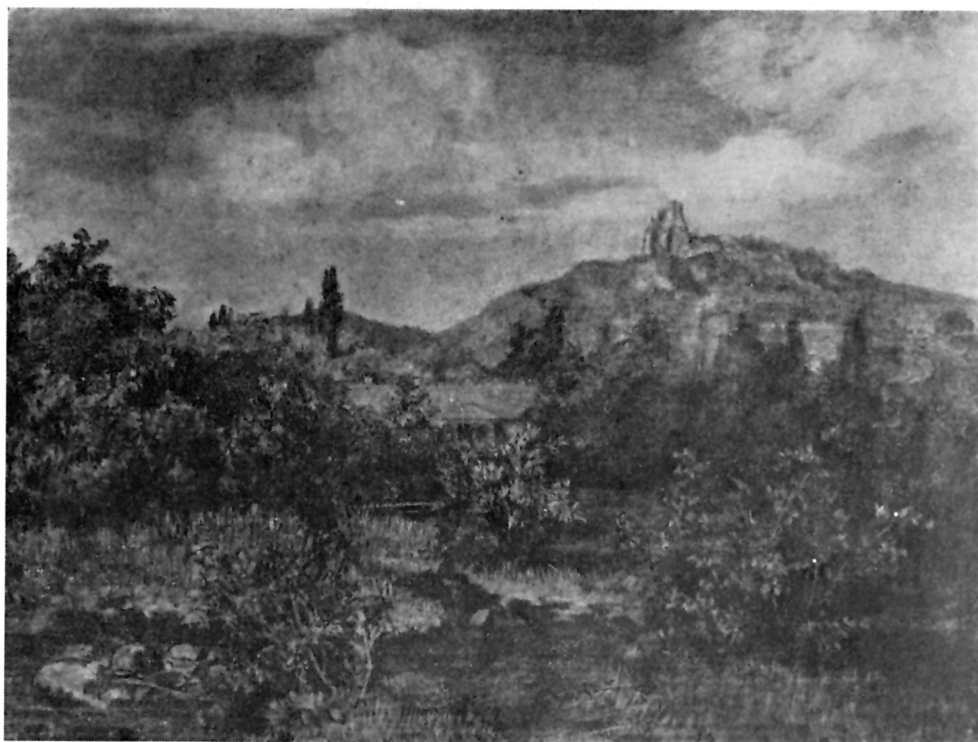
Što zanima Waldingera na tim crtežima? Ako izuzmemo crtež »*Portret bilja*« (D 104), koji prikazuje stari čičak s ogromnim listovima i koji ima određeni hecendorfovski podton, na ostalim crtežima vidimo da je crtačev interes koncentriran više na botanička nego crtačka svojstva pojedinih stabala. On prati rast stabla, njegovu arhitekturu, osobito u dijelovima gdje se počinju raščlanjavati u grane, a grane opet dalje u grančice. Neumoran je i točan u praćenju grana, njihovih tokova i njihova oblikovanja. Dok se u fiksiranju krošanja s lišćem često služi shematizmom u prikazbi lišća, u crtanju granja i grančica je krajnje egzaktn. S neobičnom oštrinom zapažanja ali i s istančanom senzibilnošću crta sitne grančice, a k tomu s dosljednom točnošću, preciznošću i sigurnošću.

Iz te skupine treba spomenuti crtež »*Dva gola stabla*« (D 103), »*Dva gola drveta*« (D 126), »*Studija drveća*« (D 189), »*Hrast*« (D 125), »*U zimskoj šumi*« (D 195), zatim crteže »*Studija grmlja*« (D 106), »*Studija grmlja*« (D 140) i »*Studija grmlja*«.

Posebnu pozornost zaslužuje crtež »*Drveće*« (D 112), koji se vodi i pod nazivom »*Kućice u šumi*«. Nema datacije, već samo signaturu desno dolje »Waldinger«. Moćao je nastati na početku perioda 1872—1879. godine, možda odmah po ponovnom povratku u Osijek, ako nije

13 PEJZAŽ S JEZEROM (D 23). Crtež ugljenom, vel. 0,426 × 0,585 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku





14 PEJZAŽ (D 18). Crtež ugljenom, vel. $0,280 \times 0,355$ m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

nastao za boravka u Beču 1870/71. godine, ili možda čak i ranije. Prikazuje šumu s gorostasno razvijenim krošnjama bujne lisnate mase, dok se u srednjem planu, u osvjetljenoj čistini, nazrijevaju drvene kuće, gospodarske zgrade. Koncept pejzaža, nisko postavljeni teren, uzrast i morfološko obilježje stabala, te konačno i samo formiranje krošanja odaju utjecaj Waldmüllera i njegovih motiva iz Pratera. Potez olovkom, a način njene primjene podsjeća na blagi sivi ton srebrenke (Silberstift), ovdje je fin, delikatan i titrav, nošen lakoćom koja nije išla na štetu oštrome gledanja. Osim toga, cijeli crtež odiše nekom proljetnom svježinom, nekim mladenačkim zanosom. Na njemu nema usiljenosti niti detaljiranja, nema pretjerane egzaktnosti, već je sve dano u čistom, primarnom doživljaju ljepote šume i njenog intenzivnog života. U korpusu Waldingerovih crteža više nećemo susresti crtež takve neposrednosti i spontanosti i takve crtačke osebine.

Drugu skupinu crteža iz tog razdoblja, tematski još zatvoreniju, sačinjavaju njegovi linearni crteži. Možemo ih opravdano nazvati linearnim, a po svojem linearnom krasopisu i kaligrafskim. Oni su svedeni na botaniku, na prikaz raslinstva, mahom niskog, prizemnog. Ima ih oko dvadesetak, svi su signirani, a 10 listova je datirano s 1874. godinom. Oni su, dakle, sudeći po toj dataciji i po načinu izvedbe, rađeni 1874. i oko te godine. Karakterizira ih čista linearnost i isključivi botanički interes. Waldinger promatra pojedinu biljku, grmoliko raslinstvo, raslinstvo prizemno, močvarno, i sve njegovo zanimanje koncentrirano je na izolirano motrenje tog bilja, njegovih obilježja i svoj-

stava, svodeći posebnosti i pojedinačnosti na tipni presjek. Poznavalac bilinstva neosporno može na tim crtežima prepoznati svaku prikazanu biljku, upravo naći njen idealni tip.

Crtački, rekosmo, to je kaligrafija. Potpuno zatvorena linija, zadržana u svojem najkraćem luku i najracionalnijem toku, svedena na omeđenost bez jačih i individualnih akcenata. U kretanju ona je bezlična i bestrasna, vezana za predmetnost. Na crtežima iz te skupine sjedinjeno je oko botaničara sa sigurnom, tako reći nepogrešivom rukom strpljivog crtača, koji ne poznaje nikakva uzbuđenja, niti se takva uzbuđenja reflektiraju u ritmu njegovih linija. Sav njegov interes usredsređen je na objekt promatranja. Kao krajnje primjere te kaligrafije možemo navesti crteže »Skupina bilja« (D 142) i »Uz ugao kuće« (D 121). Sve je ovdje u nekoj izolaciji, u nekom mrtvozornom egzistiranju, u nekom hladnom mirovanju, u nekoj obamrlosti. Sve je jasno ocrtano, fiksirano i zatvoreno u oštroj i nepogrešivoj liniji, kojoj u pomoć pritječe sjena, ali ne kao rezultat sunčanog osvjetljenja, nego neke strane difuzne rasvjete, s jedinim ciljem da stvori plastičnost oblika, pri čemu je ta plastičnost lišena taktilnih kvaliteta, već je prije neke vrste linearne, gotovo prozirne strukture.

Još jače je taj bestrasni objektivizam došao do izražaja u crtežu »Uz ugao kuće«. To je zapravo mali genre-motiv s djelićem kućnog vrtića. S lijeve strane vidi se ugao kućice sagrađene od dasaka, do nje izvrnuta bačva za vodu, iza nje plot od pletera i šiblja, a sve obraslo travom i biljem velikih listova. Idilični, domaći ugao u pi-

tomom vrtu! No mjesto toga osjećamo prisutnost ozbiljnog promatrača, koga ne zanima poezija trenutka, bezbrižni časovi mirnog protjecanja vremena u bašči obrasloj bujnom prizemnom vegetacijom, već čiji trijezni pogled svim stvarima ide u srž, razgolićuje ih i svodi na svoj elementarni oblik i tako svijet rastvara u pojedinosti, izbjegavajući svaku iluziju i svaki privid. Waldinger nam uskraćuje te trenutke obmane, sileći nas da upoznamo stvarnost, doduše ne u naturalističkoj reprodukciji, već u nekoj gotovo idealnoj shemi jezgra predmeta i svari.

Promatrajući te crteže gotovo se spontano nameće pitanje da li je ta kaligrafija najviši Waldingerov crtački domet, njegovo vrhunsko majstorstvo i puna suverenost u oblasti linije ili je to zapravo jedna staganantna situacija u njegovom radu, situacija koja je krila u sebi klice krize i morala dovesti do obrata, jer se u čistoći linije i njenoj objektivizaciji nije moglo dalje ići bez opasnosti zapadanja u besplodni manirizam²³. Ako usporedimo te crteže s onima iz bečkog razdoblja kasnije faze, nismo daleko od osjećaja kao da na njima nema više te živosti i dinamičnosti, da na njima prevladava hladnoća i ukrućenost. Kao da stojimo pred impresijom da je došlo do opadanja inventivnosti, do kreativnog zastoja, da je nestalo istraživačkog žara i radosti

otkrivanja. Sve je stavljeno pod prisilu neopozive do-rečenosti. Završeni su i zavoreni svi organski procesi stvaranja: opservacija je usredotočena na izolirane pojedinosti, sve individualno je svedeno na svoj idealni prosjek i prevedeno u tipično. Zrak je prorijeđen do vakuuma, objekti, biljni izdanci, objavljuju se u svojoj kristalnoj jasnoći, neometani utjecajem atmosfere, u apsolutnoj čistoći zraka, jasnoći linije, određenosti oblika. Sve je dovršeno i definitivno. To je ujedno stanje u kojem iščezava život i počinje opstojati idealna shema.

Crteže ugljenom razmatramo odvojeno, jer se odlikuju jakom narativnošću (i s tim u vezi i s romanti-

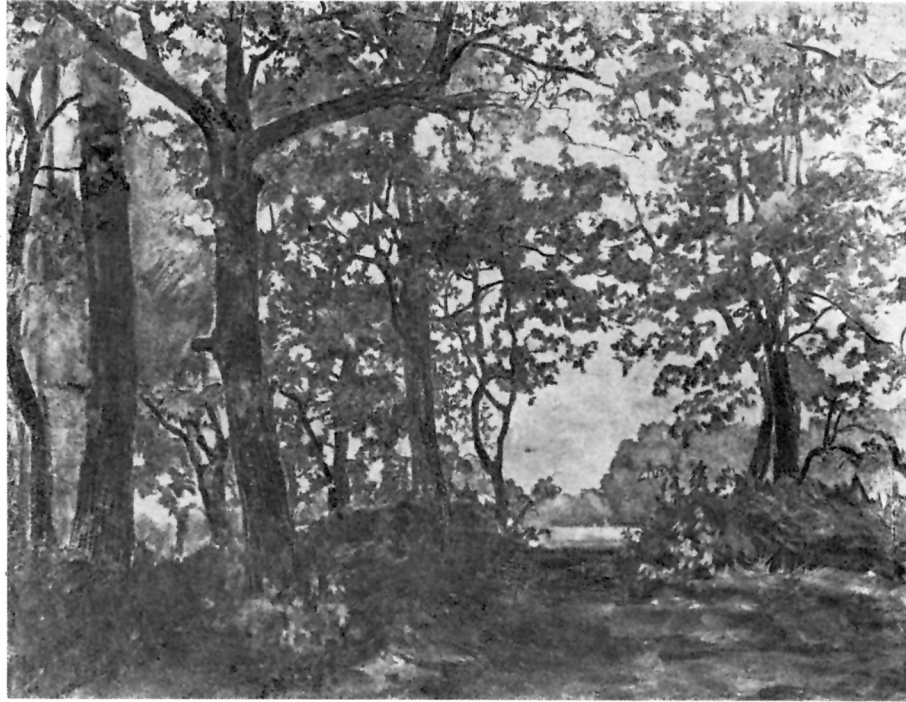
²³ Ovi kaligrafski crteži vrlo su često bili reproducirani u raznim našim časopisima i po njima je Waldinger poznat širim slojevima. Također je ta faza ocijenjena kao Waldingerova najznačajnija. Međutim valja napomenuti da dr. Bösendorfer u svojoj publikaciji (vidi napomene 2. i 10) spominje Waldingerovo opsežno djelo »O karakterologiji slavonskog rašća«, za koje je 1892. g. tražio subvenciju zemaljske vlade u Zagrebu radi tiskanja, ali tu subvenciju nije dobio. U vezi s tim moguća je pretpostavka da je veliki dio crteža iz te kaligrafske skupine bio namijenjen kao ilustracija tom djelu, dakle da su crteži dobrim dijelom rađeni namjenski, što dakako ne umanjuje njihovu crtačku vrijednost.

15 DRVEĆE (D 19). Crtež ugljenom, vel. 0,544 × 0,333 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku



16 DRVEĆE (D 20). Crtež ugljenom, vel. 0,544 × 0,333 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku





17 DRVEĆE (D 28). Crtež ugljenom, vel. 0,542 × 0,696 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

čarstvom), a u kasnijoj fazi sve naglašenijim plenerističkim konceptom, što nije osobina njegovih crteža olovkom, posebno ne onih nastalih u osječkom razdoblju.

U Waldingerovom grafičkom opusu imade 16 listova rađenih ugljenom. Od toga 4 nose Waldingerov potpis, 3 oznaku godine 1867, dok su ostali bez oznake. Među tim posljednjim nalaze se i veliki pleneristički crteži, kao najvredniji u toj skupini, pa je njihovo vremensko situiranje otežano, premda je izvan sumnje, što se vremenskog redoslijeda tiče, da spadaju na začelje tog niza crteža ugljenom.

Na njihovom čelu stoji mala slika s motivom pejzaža u sumračju i kućicom na lijevoj strani. Radi se o crtežu posve početničkog obilježja. Zanimljivija su slijedeća dva crteža: »Na paši« (D 17) i »Pejzaž u mjesečini« (D 24), oba iz 1867. godine. Na njima se osjeća jak utjecaj holandskog pejzaža 17. stoljeća, o čijem utjecaju smo već govorili. Formalno se taj utjecaj očituje u spuštanju horizonta naniže. Gotovo 2/3 slike zauzima nebo. Zbivanje u tom prostoru kao da više zanima crtača nego ono na zemlji. I kompozicijski su oba crteža srodna. U prednjem planu nalazi se dio terena, zatim slijede vode i pozadina u planinskom horizontu. Nebo je široko, prostrano i veliko. Posebno pak obilježje nosi slika »Pejzaž u mjesečini«, jer otkriva očit utjecaj Aert van der Neera. Tog majstora večernjih, noćnih i požarnih pejzaža mogao je Waldinger vidjeti u Beču, gdje visi njegov »Večernji pejzaž«²⁴. Na Waldingerovom crtežu vidimo u

prednjem planu dio obale rijeke, na njoj žena s djetetom, do nje čamac na vodi. Na drugoj obali rijeke su kućice, livade, drveće. Nebo je naobláčeno, a prema središtu slike razrjeđuje se sloj oblaka i pojavljuje mjesečev kolot u punom sjaju. Gotovo da prevladava idilična dispozicija: mjesečev sjaj se reflektira na površini vode i nagovještuje ugodnu ljetnu noć.

Daleko dramatičniji u konceptu je crtež »Pejzaž s jezerom« (D 23). Bez signature je. Ponovno je prednji plan dio obale, srednji voda, dok pozadinu sačinjavaju planine. Središte zbivanja je nebo, a njime hitaju olujni oblaci, rastrgnuti, tmasti i zgrčeni. Mlazovi svjetla obasjavaju druge slojeve oblaka i padaju u vodu, na planine. Ovaj uzbudljivi fenomen na nebu dobiva svoj smireni korelat u sitnoj figuri crtača na zemlji. On se stisnuo sasvim na rub slike, na mali tronožac i zdušno crta. Njegov pogled pod širokim klobukom uperen je u oblake, u rasvjetu, u grandiozni svemirski scenarij, u kozmičku fascinaciju. Ili možda promatra let one samotne ptice na gornjem rubu slike? No sigurno je da seljački par što do njega stoji u mirnom razgovoru nije dirnut ovim veličanstvenim prizorom na nebu.

Po raspoloženju srodan je spomenutom crtežu pejzaž »Poslije oluje« (D 26). Signiran je i datiran s 1867. godinom. Tema je tog crteža olujno nebo poslije kiše. Velike mase oblaka kreću se protorom u kojem se već nazrijeva razvedravanje, osobito u pozadinskim planovima. Sprijeda polomljeno granje i stabla. Na puteljku dvi-

²⁴ Kunsthistorisches Museum, Wien, posjeduje dvije slike Aerta van der Neera: »Večernji pejzaž« (Nr. 1261) i »Pejzaž s mjesečinom« (Nr. 1261 a)



18 *STUDIJA U ŠUMI* (D 184). Crtež ugljenom, vel. 0,327 × 0,536 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

je se figure kreću u pravcu gledaoca²⁵. Ovamo možemo ubrojiti i crtež »*Olujni pejzaž*« (D 21), jedna romantičarska transpozicija J. A. Kocha s motivom vrletnih planinskih masiva, omorika, kamenja i vode²⁶.

Između naprijed opisanih crteža i onih planerističkih možemo interpolirati još dva crteža: »*Pejzaž*« (D 18) i »*U šumi*« (D 22). Prvi predstavlja crtež izvanredne kvalitete, staložene i mirne opservacije, u čijem se središtu nalazi zamak, od kojeg vidimo samo krov i arhitekturu ulaznih vratiju, a intonaciju preuzima ruina starog dvorca na brdašcu što dominira pejzažem. Predjel je to pun grmlja, šikara i vode u prednjem planu, a po karakteru izvedbe i konceptu nije oslobođen nekih asocijacija na Theodora Rousseaua. Crtež »*U šumi*« reprezentira nam poseban vid posve dekorativnog, dvoplošnog predočavanja šumskog interieura, tj. šumskog prostora

²⁵ Isti motiv obradio je Waldinger i na uljenoj slici »*Slavonski pejzaž poslije nevremena*« (u /pl. 0.502 x 0.633), sig. d. d. Waldinger, vl. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku. S obzirom na istovjetnost motiva (osim neznatnih promjena u figuralnoj štafaži i aranžmanu stabala) slika je mogla nastati također negdje oko 1867. godine, dakle još za njegova boravka u Beču. Možda bi stoga bio opravdaniji naziv slike »*Poslije nevremena*«, tim više što i na pozadini slike, na okviru, stoji olovkom bilješka *Nach dem Gewitter*. Slika nije dovršena, u nekim partijama boje su tek nabačene.

²⁶ Na pretežnom broju Waldingerovih crteža ugljenom, gdje u pejzaž stavlja figuralnu štafažu, može se opaziti izvjesna nespretnost u crtanju i postiranju figura, tako da je umjesno govoriti o Waldingerovom naivizmu na tim crtežima. Ne bismo naime takav način postiranja i crtanja figura mogli nazvati nesigurnošću ili čak crtačkim neznanjem, jer su neki od tih crteža nastali 1867. g., dakle kada je već 5 godina boravio u Beču i radio u ateljeima poznatih slikara, od kojih je mogao nešto naučiti i u tom pogledu. Smatram to stoga prije Waldingerovim izvjesnim naivizmom. A taj naivizam, tamo gdje je prisutan, daje crtežima posebnu draž.

bez prostorne dubine, gotovo sve svedeno na prednji plan, u kojem je drveće, grmlje, raslinstvo poput nekog zastora ornamentalno raspleteno.

Tada slijede pleneristički crteži: »*Drveće*« (D 19), »*Drveće*« (D 20), »*Drveće*« (D 28), »*Studija u šumi*« (D 184), »*Šumski pejzaž*« (D 186) i »*Šumski pejzaž*« (D 187).

Te crteže karakterizira zanemarivanje linije i naglašavanje plohe, suprotstavljanje svjetlih i tamnijih masa i isticanje rasvjetnog momenta. Osim toga, oni nose dekorativni naglasak. Virtuozno su izvedeni s kvalitetom pikturalnosti. Lišće u krošnjama nije više suma velikog broja pojedinih listova, već je cjelina, dana u obliku plohe raznovrsnog tonskog intenziteta. Plohe nisu linearno omeđene, već prelaze jedna u drugu, djelomično se prelijevaju, djelomično se sukobljavaju. Stabla su također samo plohe, bez naglaska volumena i strukture, nošena ritmom svojih tokova, svojih tamnina i svjetlina. Sve je usredotočeno na optičku sliku, na privid, na prikazbu predjela u trenutku tihog vibriranja svjetlosti, sjena, zračnog strujanja, treperenja lišća u krošnjama. Interes nije više koncentriran na objekat kao takav, na njegov oblik, na njegovu gradnju, nego na skupni dojam, na skupnu sliku. U toj skupnoj viziji predmeti nisu podređeni svojim vitalističkim zakonima, zakonima rasta, snage i posebnosti vrste, već principu optičkog građenja slike.

Tema tih slika je svjetlost. Svjetlost je element koji otkriva izgled stvarnosti, ne stvarnost samu. Uхватiti izgled stvarnosti akt je vezan više za čulnost, za senzacije, za impresije, nego za spoznaju i volju. Odista je primjetljivo kako Waldinger na tim crtežima odustaje od realizma i stroge realističke objektivnosti, koju je dos-

ljedno proveo na crtežima olovkom uz očitu prisutnost jakog voluntarizma, te se rekli bismo gotovo s užitkom prepušta utjecaju svjetlosti i sjena i ukupnom dojmu što ga taj fenomen izazivlje u pejzažu. Forma kojom se služi pikturalna je, jer je jedino njom moguće prikazati takvu optičku situaciju u predjelu. Pikturalna forma je, kao što znademo, forma boje i kao takva suprotstavljena je linearnoj formi, upravo ona potire linearnost. Njena iluzivna snaga počiva na tonskim, valerskim vrijednostima. Naravno, pomoću ugljena kao jednobojne materije ne mogu se postići efekti boja, posebno ne u odnosu na separaciju boja, postupak kojim su kasnije impresionisti postizavali vibriranje svjetlosti i treptavost atmosfere, ali se tonskim stupnjevanjem, tonalnim intenzitetima i kontrastiranjem tamnijih i svjetlijih partija može i ugljenom doći do one pokretne i titrave atmosfere koja je obilježje plenerizma, onog sasvim ranog i onog inauguriranog Corotom i poslije sistematski razrađenog u impresionista.

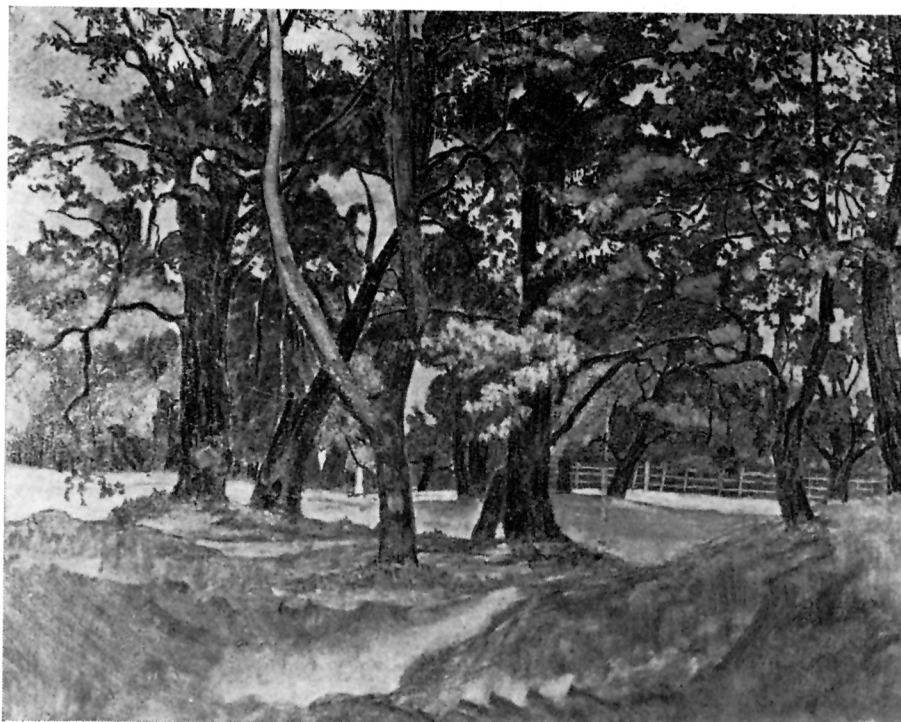
Crteži »Drveće« (D 19), »Drveće« (D 20) i »Drveće« (D 28) čine kompozicijsku cjelinu, tj. triptih, od kojih crtež D 28 predstavlja srednji dio, ostala dva crteža lijevu i desnu stranu triptiha. Cjelina nam prezentira šumski interieur u takvom kompozicijskom postavu da svaki dio triptiha otvara vidik u prostor šume po shemi: prednji plan kao dio terena s travom i grmljem, slijede stabla kao kolonada kroz koju puca pogled na osvijetljenu šumsku čistinu, a za čistinom se nadovezuje onisko drveće zatvarajući daljnji vidik. Teren je pomalo valovit. Među stabla, kroz granje, zrači svjetla ploha neba. Waldinger nije zanemario vegetabilnu raznovrsnost koju pred sobom vidi, kako u vrsti bilja i raslin-

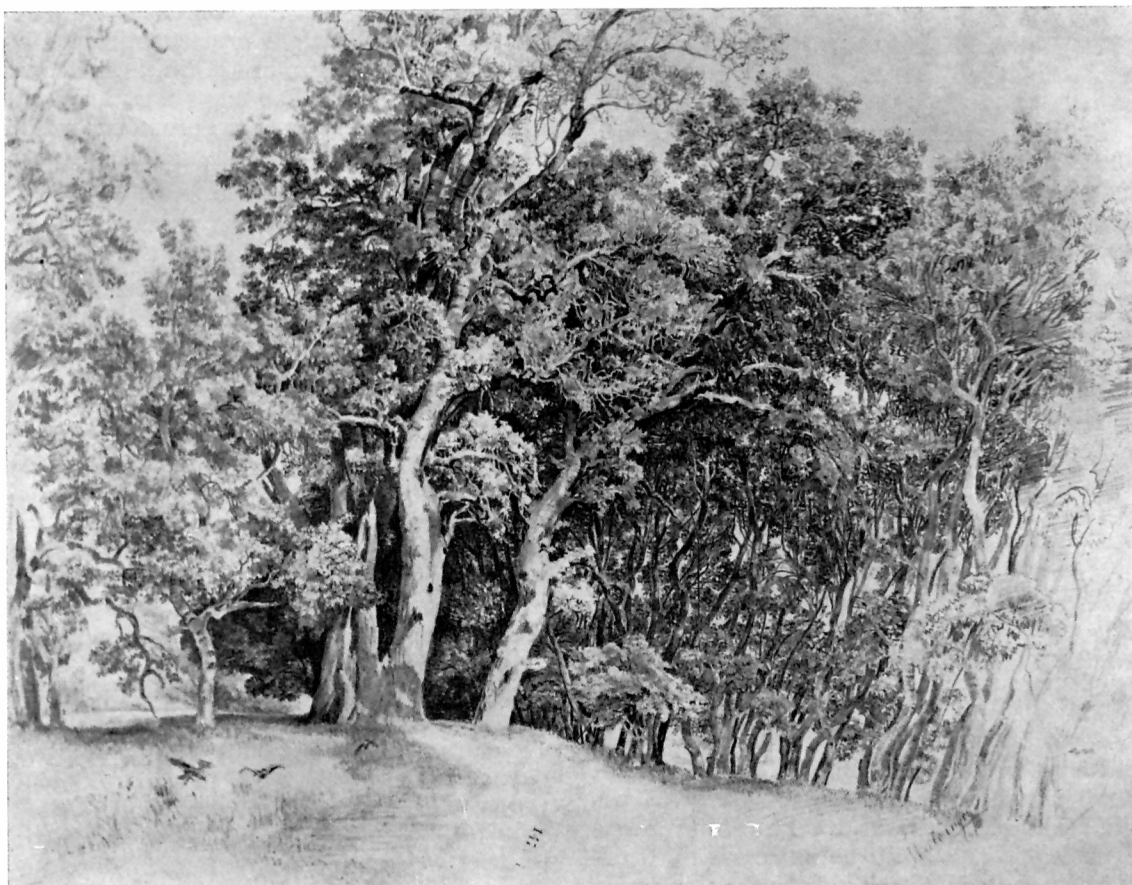
stva tako i u njihovoj morfološkoj posebnosti, ali tu raznovrsnost obilježava na pikturalan način. Više nije linija ona koja definira predmet, niti je predmet po sebi ovdje od primarnog značenja, koliko je tu ulogu preuzela dinamička igra površine, na kojoj se po određenom ritmu mijenjaju mase, svjetla i sjene. A ipak, čovjeku od struke neće biti teško utvrditi obiteljsko porijeklo tih stabala. Razigranost površine slike upadanjem svjetla i svjetlosnih ploha u zasjenjeni prostor osobito se vidljivo manifestira na listu »Studija u šumi« (D 184), gdje je za volju te površinske raspredenosti i dinamičnosti žrtvovano dubinsko raščlanjenje, ostavljajući cijeli taj šumski predjel u dvoplošnom okviru s prevladavanjem dekorativne kvalitete²⁷. Svakako, dubinska svojstva ostaju sačuvana na crtežu »Šumski pejzaž« (D 187)²⁸.

²⁷ Radoslav Putar vidi u crtežu D 184 secesionističke tragove, osobito u položaju i izvedbi ukošenog stabla s lijeve strane, te u dekorativnom naglasku slike. Ako prihvatimo to mišljenje, a neki atributi crteža nisu daleko od takvog rezoniranja, tada to samo potvrđuje da su ti pleneristički crteži ugljenom nastali kasnije, u zadnjem desetljeću prošlog stoljeća, što bi ujedno značilo da predstavljaju posljednju razvojnu fazu crtača Waldingera (Bečka secesija osnovana 1897. g., u Münchenu 1892, u Berlinu 1899. g.).

²⁸ Zanimljiv je primjer s crtežom »Šumski pejzaž« (D 187). Isti motiv, samo dopunjen figuralnom štafažom, tj. sjedećim figurama majke i djeteta u prednjem planu i čobana sa svinjama u srednjem planu, nalazimo i u Waldingerovoj uljenoj slici »Slavonska šuma« (u/pl. 0,280 × 0,340) u vlasništvu Galerije likovnih umjetnosti, Osijek. Slika je signirana d. d. s Waldinger. U katalozima ta slika nema datacije, na originalu se ne može pročitati godina. Putar je za nju stavio godinu 1866. Uspoređenje uljene slike s crtežom pokazuje da je uljena slika ranije nastala, a crtež kasnije. Izvedba ulja još je posve skućena, detaljiranje je provedeno do u tančine, figure majke i djeteta (sasvim bidermajer-

19 ŠUMSKI PEJZAŽ (D 187). Crtež ugljenom, vel. 0,255 × 0,326 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku





20 RUB HRASTOVE ŠUME (D 124). Crtež olovkom, vel. 0,486 × 0,598 m. Galerija likovnih umjetnosti u Osijeku

Kapitalni crtež »Rub hrastove šume« (D 124) otvara značajan problem. Crtež je rađen 1884. godine, dakle nosi posljednju datiranu godinu na njegovim crtežima (uz izuzetak jednog sasvim malog crteža olovkom iz 1885. godine, a prikazuje portret nepoznate osobe, vjerojatno rađen po fotografiji ili nekom predlošku). Ako crteže ugljenom (plenerističke) stavimo pred tu godinu, slijedilo bi da se Waldinger u zadnjoj svojoj fazi rada stabilizirao na realističkoj opservaciji i na realističkoj izvedbi, svraćajući pozornost ponovo na objekt kao takav, na njegova stvarna i bitna svojstva, zanemarujući pri tome druge pojave, u prvom redu plenerističke, koje su zaokupile njegov interes na crtežima ugljenom zadnje faze. No za razliku od ostalih crteža olovkom, koji su pretežno fragmenti stabala i biljaka, Waldinger nam ovdje ponovo daje pejzažnu cjelinu, pejzažni organizam. Premda i ovdje zahvata relativno malen dio pejzaža, tj. pogled na rub šume, taj je crtež lišen strogog studijskog obilježja i studijske koncentriranosti na

ski likovi) minuciozno rađene, a jednako je i sve ostalo rađeno vrlo minuciozno. Listovi na krošnjama, grmlje, trava, kora stabala — sve je sitno i sitnoslikarski točno. Naprotiv je na ugljenu, iako je pejzažni scenarij posve isti, sve sumarno zahvaćeno, u širokim plohama, u zamahu, emocionalno. Ako je ulje nastalo 1866. g., tada bi i ovdje bio ispravniji naslov »Šumski pejzaž« (kako i crtež glasi), jer je vjerojatno slika nastala u Beču, dok je crtež mogao nastati u kasnijem osječkom razdoblju.

uži okvir, te ponovo otvara vizuru u prostranstvo pejzaža. Na njemu osjećamo dio prirode, bujanje i vitalnost u stablima i granama, a nadasve u raskošnim krošnjama.

O majstorstvu tog crteža gotovo da i ne treba mnogo govoriti. Ono se očituje u sigurnosti svakog poteza i u znalčkoj primjeni olovke, u iskorišćavanju njenih grafičkih svojstava i mogućnosti. Sve je svedeno na pravu mjeru, nema poteza, nema linije, sjene ili osvjetljenja koje bi poremetilo jedinstvo i ravnotežu crteža. Što se može tražiti i očekivati od crteža nastalog iz realističkog ugla gledanja, ovdje je u punoj mjeri zadovoljeno.

Rezimirajući izloženo možemo zaključiti da se u korpusu Waldingerovih crteža,²⁹ kad iz njega izlučimo crteže nastale još u osječkom periodu pod utjecajem Hötendorfa kao i rane bečke crteže, te one s naglašenom romantikom, mogu nazrijeti tri stilističke prilično definirane grupe. To su crteži s prevladavanjem objektivističkog realizma, crteži s idealističkom tendencijom,

²⁹ Valja svakako podvući da taj korpus ne sadrži ni jedan crtež koji bi bio skica, studija ili predradnja za uljenu sliku. Svi listovi, makar nedovršeni ili u formi skice odnosno studije, služili su čisto crtačkoj svrsi i rađeni su s crtačkom namjerom. Pa i crteži ugljenom D 26 i D 187, po kojima postoje motivski istovjetne uljene slike, nisu rađeni kao studije za ta ulja.

te konačno pleneristički crteži. Njihov kronološki redoslijed teško je odrediti, jer za to manjka točnija datacija.

Svim tim crtežima, posebno onim iz prve dvije grupacije, zajedničko je obilježje da su rađeni temeljito, precizno i disciplinirano, bez obzira radi li se o običnoj studiji, fragmentu ili dovršenom crtežu. Daljnje im je obilježje da ih je radila mirna ruka, čiji su potezi ne samo sigurni i točni već i staloženi. Gotovo bi se moglo reći da je to bila ruka koja je više slijedila diktat oka i razuma nego svojih emocija. Kao da je razum bio isključivi pokretač ruke, a oko kao da je stajalo isključivo u službi razuma i spoznaje. Većinu tih crteža gotovo bismo prije stavili u studijsku mapu botaničara ili geologa nego u crtačku mapu slikara. Oko crtača Waldingera bilo je čisti kristal kroz koji su se predmeti projektirali u savršenoj preciznosti i jasnoći. Ništa tom oku nije izmaklo, svuda je prodrlo, sve je obuhvatilo. A ruka, u dosluhu i pokornosti, slijedila je to oko i njegovu radijaciju u prostoru. Odrekla se svoje spontanosti i individualnosti, i prava na iracionalnost. Odrekla se trzaja, grča, leta — onog što se kreće na razini impulsa, slučaja, izvan dosega razuma.

Ali i u tom odricanju Waldinger ostaje crtač visokih kvaliteta i izvanredne senzibiliteta. Oštrim šiljkom olovke njegova je ruka zabilježila i oživjela svaki pokret u prirodi, svaku granu, svaku travku takvom neposrednom vjernošću da na papiru ne nalazimo tek fotoreprodukciju viđenog, već više od toga, osjećamo nešto od intenzivnosti, od egzistencijalne snage tih stabala, grana, bilja, trsja.

Na nizu crteža, tu mislimo na drugu skupinu crteža s kaligrafskim obilježjem, nastojao je prirodni oblik bilja i raslinstva prevesti na svoj idealni oblik, dati projekciju njihove idealne egzistencije u jednom sasvim stišanom, bestrasnom, bezračnom prostoru lišenom

svog dinamičnog i prolaznog. Izvanvremenski i izvanprostorni, s onu stranu prolaznosti, oti mijeni godišnjih doba pa i samom umiranju, ti su biljni izdanci fiksirani u čistoj ideji i kao takvi ostaju trajni. Ne ometaju ih promjene svjetla i sjena, prostorna udaljenost i medij zraka, linija i oblika odmjerenih i uravnoteženih, oni stoje pred nama u projekciji i egzistiraju više u apstrakciji nego u živoj realnosti.

Konačno, na plenerističkim crtežima ugljenom Waldinger nam daje slutiti i nešto od slobodnog pokreta ruke. Doduše, disciplina još uvijek dominira nad emocijom i vizuelnom egzaltacijom, »slučaju« nema mjesta, pogotovo ne slučaju kao »upadu neočekivanog u jedan svijet u kojem ono mora imati svoje mjesto« (H. Focillon), no živi ritam i potezi što ponegdje otkrivaju uzbuđenje i ostavljaju osobni rukopisni trag, ovdje se nesumnjivo manifestiraju. Ima na tim crtežima trenutaka svečanog raspoloženja, zanosa, sunca, ima na njima i tuge, izražene u ogoljelim granama sred bujne krošnje, u njihovom grčanju i u njihovoj obamrlosti. Na tim crtežima kao da čutimo otkucaje njegova bila i kao da nam se otvara njegova intima, posljednjih godina sve više sklona samoći i tišini.

6. 1. 1974.

Radoslav Putar stavio mi je na raspolaganje svoje podatke o Waldingeru, koje je prikupio još prije 15-ak godina. Njegov materijal sadrži popis svih Waldingerovih crteža i uljanih slika, njihovu katalošku obradu, te fotokopije gotovo svih Waldingerovih radova. Kako ne postoje homologizirani nazivi Waldingerovih djela pa ni crteža, poslužio sam se nazivima koje je u svojem materijalu stavio Putar, a također sam uz svaki naziv stavio u zagradu Putarovu oznaku za pojedini crtež, tj. slovo D s odgovarajućim brojem.

Koristim se ovom prilikom da zahvalim Radoslavu Putaru za njegovu ljubaznost i susretljivost, što mi je znatno olakšalo obradu Waldingerovih crteža.

Zusammenfassung

Adolf Waldinger war in erster Linie Zeichner, obzwar in seinem Nachlass auch mehrere Ölbilder registriert wurden. Als Zeichner zeichnet er sich durch eine scharfe Beobachtungsgabe aus. Er lernte bei dem Osijeker Maler Hötendorf, dessen Einfluss sich auch noch am Anfang von Waldingers Studienzeit in Wien bemerkbar macht. Allmählich jedoch verliert sich dieser Einfluss zugunsten einer genaueren und schärferen Beobachtung der Natur. Sein Blick wendet sich der ebenerdigen Landschaft zu, der Gegend mit Gestein, Felsbrocken und Bäumen. Öfters in dieser Zeit zeichnet er Höhenzüge oder einsame Felsen. Die Änderung der Visur erfolgte unter dem Einfluss von J. Selleny, gleichzeitig aber üben auch die alten Holländer des 17. Jahrhunderts ihren Einfluss auf ihn aus, denen er sich mit einigen Kohlezeichnungen erkenntlich zeigt.

Mit seiner Rückkehr nach Osijek beginnt eine Zeit des intensiven Zeichnens der Pflanzenwelt, hauptsächlich von Pflanzen und Sträuchern und besonders von Bäumen mit ihren Ästen und Zweigen. Der landschaftliche Aspekt in seiner Ganzheit interessiert ihn nicht mehr, er beobachtet jetzt das Detail und findet darin wie in einem Mikrokosmos eine neue Welt. Sein

Interesse ist auf die Bildung, den Wuchs und die Architektur der Pflanzenwelt gerichtet. An Eichenstämmen entdeckt er die Kraft und die vitale Macht ihres üppigen Lebens, an den Pflanzen, den Blumen und Blättern die strenge lineare Harmonie der vollkommen umrissenen Kontur. Die Sicherheit und Unfehlbarkeit der Linie sind die Vorzüge dieser Zeichnungen. Unter der dünnen Bleistiftspitze, von seiner sensiblen Hand geführt, erzittert plötzlich das Leben im Rhythmus der Linien, in den milden Schatten, in der unwiderruflichen und vollendeten Umrisslinie.

Eine besondere Gruppe bilden seine pleinairistischen Kohlezeichnungen. Da sie weder signiert noch datiert sind, fällt es schwer sie zeitlich einzuordnen. Zum Unterschied von den Bleistiftzeichnungen sind sie von großem pikturalen Reiz, voller Licht und Schatten, mit Vibrationen in der Luft, auf den Blättern und im Grase.

Es muß abschliessend noch seine magistrale Zeichnung »Am Waldesrand« erwähnt werden, wo seine realistische Beobachtungsgabe und seine souveräne Beherrschung des Bleistifts zu voller Geltung kommen.