



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ivan Meštrović und Wien. Entstehung der modernen  
Skulptur“

Verfasserin

Jelena Grabovac

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ. - Prof. Dr. Ingeborg Schemper - Sparholz



Für meine Eltern

# Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung .....	6
1.1. Forschungslage.....	9
1.2. Methodologie .....	18
2. Meštrović und Wien.....	19
2.1. Wie Meštrović nach Wien kam.....	20
2.2. Meštrović in Wien: Leben, Ausbildung und Ausstellungstätigkeit .....	23
2.2.1. Ivan Meštrović in den Ausstellungen der Wiener Secession .....	26
2.2.2. Meštrović und Rodin.....	32
3. In Wien entstandene, heute noch existierende und bekannte Werke .....	34
3.1. Das Porträt von Otto König ( <i>Das Porträt meines Professors</i> ).....	36
3.2. Das Selbstporträt (Das erste Selbstporträt) .....	37
3.3. Das Selbstporträt .....	38
3.4. Das Porträt von Petar Brani.....	39
3.5. Der letzte Kuss .....	40
3.6. Opfer der Unschuld (Weiblicher Akt).....	42
3.7. Leidenschaft (Sehnsucht; Die Sehnsucht nach Leidenschaft).....	43
3.8. Das Porträt von Isidor Kršnjavi.....	45
3.9. Muttersorge (Mutter und Kind), zweite Auffassung .....	46
3.10. Tolstoj.....	48
3.11. Timor Dei (Der Gottesfuß).....	49
3.12. Arme Mara .....	53
3.13. Luka Botić .....	54
3.14. Das Denkmal für Luka Botić .....	54
3.15. Laokoon meiner Tage.....	55
3.16. Am Brunnen des Lebens .....	58
3.16.1. Skizze für den Brunnen des Lebens .....	66
3.17. Vase.....	68
3.18. Das Porträt von Tomislav Krizman.....	70
3.19. Der Kopf eines Kindes (Tschechisches Kind) .....	70
3.20. Die Hand (Punctum Interrogativum).....	72
3.21. <i>Der Künstler meines Volkes (Dichter meines Volkes)</i> .....	73

3.22. Kopf des Alten mit dem Bart .....	76
3.23. Verzweiflung .....	76
3.24. Das Mädchen singt .....	77
3.25. Der weibliche Kopf (Das Porträt von Ruža Klein) .....	78
3.26. Das Porträt von Olga Klein .....	79
3.27. Büste des Herrn Gutmann .....	80
3.28. Der Alte und das Mädchen .....	81
3.29. Quelle des Lebens .....	82
3.29.1. Skizze für die Quelle des Lebens .....	85
3.29. 2. Der erste Wunsch .....	86
3.30. Unschuld.....	87
3.31. Eva.....	87
3.32. Das Relief für das Haus Popović.....	88
3.33. Das dekorative Postament .....	89
3.34. Das figurative Postament .....	91
3.35. Das figurative Postament .....	92
3.36. Das figurative Postament .....	93
3.37. Das figurative Postament .....	94
3.38. Vase (Das figurative Postament).....	94
3.39. Verlassene .....	95
4. In Wien entstandene, heute verschollene Werke.....	95
5. Werke für Karl Wittgenstein .....	97
6. Meštrović und österreichische moderne Bildhauerei .....	99
7. Zusammenfassung .....	105
8. Literaturverzeichnis.....	108
9. Abbildungsverzeichnis .....	119
10. Abbildungsnachweis: .....	126
11. Lebenslauf .....	184
12. Abstract .....	185

„Der Körper ist ein Modell, welches mit Leidenschaft gestaltet wird.“

Rodin

# 1. Einleitung

Ivan Meštrović (Abb. 1) ist heute in Österreich, außer in Fachkreisen, kaum bekannt. Noch weniger bekannt ist, dass seine Anfänge in Wien liegen. Die Frage, die man daher zunächst stellen sollte, lautet: wer war Ivan Meštrović?

Ivan Meštrović war der bekannteste kroatische Bildhauer und Architekt des 20. Jahrhunderts. Er ist am 15. August 1883 in einem kleinen Dorf Vrpolje in Slawonien, Kroatien, geboren, aber seine Kindheit verbrachte er in Otavice, in der Nähe von Drniš im dalmatinischen Hinterland. Im Jahr 1900 kam er nach Wien wo sein künstlerischer Lebensweg begann. Zehn Jahre später beschrieb einer der bekanntesten Kunstkritiker der Wiener Secession, Arthur Roessler, anlässlich der großen Ausstellung Meštrovićs in der Wiener Secession im Jänner 1910, einerseits mystifizierenden Topoi folgend, andererseits sich doch auf wahre Informationen berufend, seine Kindheit und seine Persönlichkeit:

*„Ivan Mestrovic, der Sohn eines Bauern und Hirten aus einem ärmlichen Dorfe hoch oben im Dinarischen Gebirge zwischen Sebenico und Knin, schon nahe der bosnischen Grenze, ist ein Nachfahre des dalmatinischen adligen Hirten - und Heldengeschlechtes, das dem hinterillyrischen Räuberkönig Echetos untertan war, von dem Homer wiederholt sang und sagte. Bis zu seinem dreizehnten Lebensjahr war Ivan Mestrovic ein Hüterbub, wie so viele Künstler vor ihm. Wie, wann und wo sich der Schaf - und Ziegenhirte in den Bildner verwandelte, dessen Werke einen Teil der modernen bürgerlichen Welt so sehr erschreckt, weiß man nicht genau, da der schweigsame Künstler selbst über seine künstlerischen Anfänge, wie überhaupt über sich, nur ungern und kargwortig spricht; aber leicht muß sich seine Wandlung, Entpuppung vollzogen haben, denn bald sah man ihn damit beschäftigt, die Bildnisbüsten bedeutender Volksgenossen in Marmor auszuführen. [...] In seinem Dorfe mochte er sich von den übrigen jungen Burschen kaum auffällig unterschieden haben; er war stolz wie sie, schweigsam wie sie, ein wenig traurig wie sie, sann unbekanntem Dingen und alten Heldengesängen nach wie sie, während er sich eidechsen gleich am glühenden und kahlen Fels sonnte, und fühlte sein Leben von einer unsichtbaren Gewalt umgeben, die ihn in dunkle Tiefen drückte. Aber so verschieden die mannigfaltigen Geschöpfe der Erde zu sein scheinen, untereinander sind sie doch nicht so verschieden, wie die sich scheinbar so sehr gleichenden Menschen. Und so war Ivan Mestrovic doch anders als all die anderen, denen er äußerlich und sonst im Gehaben glich. Wenn er bei Nacht vor der Hütte seiner Eltern stand*

*und die dinarischen Kalkberge mit den geborstenen, zerklüfteten Leibern sah, weiß, steinweiß, im weißen Mondlicht weiß gleißend, dann begann das ererbte Blut mit den darin enthaltenen geheimen Kräften zu wirken, und die weiß blinkenden Felstrümmer täuschten seinen erregten Sinnen allerlei bewegte Gestalten vor. In seiner Heimat am adriatischen Meer, wo nichts in der weiten Einsamkeit war als er, die Felsen und die erträumten Gestalten in ihm und den Felsen, wuchs er in die Reife äußerer Gelassenheit, die doch so voll innerer Bewegung ist. Manchen, ja die meisten europäischen Menschen hätte die Kraft dieser starken dalmatinischen Natur um die geringen Kräfte ihrer schwachen Artung gebracht, Ivan Mestrovic flößte sie gleichsam mütterlich nährende Säfte ein. Als er sich stark genug fühlte, das Werk zu schaffen, dessen Vollbringen ihm das Schicksal verhängte, stieg er von den Bergen in die Stadt hinab, die sich, in den Schatten der steinernen Fjordfalten geschmiegt, im blanken Meere spiegelt. Emsig wirkend verlebte er in der Uferstadt am Meer eine lange Reihe von Tagen; Tage, an denen die Bora vom Karst herüber und heruntertoste, aber auch Tage mit blaßblau hochgewölbtem Himmel und linden jonischen Lüften.*

*Bis zum Bersten gefüllt mit abervielen Phantomen, die wild, dämonisch in ihm ihre Gestaltwerdung heischten, packte er die bildnerische Arbeit wie ein Berserker an. Kein Tonklumpen war ihm zu patzig und schwer, kein Steinblock zu ungefügt und groß, er griff mit Fingern und schnitt mit Eisen darein, bis sich aus der formlosen Materie wohlgestaltete Gebilde hoben. Denn am Zagemut der Zünftler litt Mestrovic nie. Wenn es erlaubt wäre, möchte man sagen, dass er gleichsam blindlings mit tastenden Händen vor einer außerordentlichen Kraft getrieben seine Figuren schuf. Man fand sich vor ein Phänom gestellt, einen Jüngling mit allen Merkmalen des von Anbeginn in sich vollendeten Genies.“<sup>1</sup>*

Meštrovićs künstlerische Persönlichkeit und Vielseitigkeit ist nicht leicht und einfach zu beschreiben. Er ist vor allem als Bildhauer und Architekt berühmt, während seine literarischen Werke und Malereien weniger wahrgenommen werden. Zudem wissen viele nicht, dass er mehrere Bücher, Gedichte und Artikel geschrieben hat. Ein Weihnachtsgespräch

---

<sup>1</sup> Roessler 1910, S. 146 - 150. - Derselbe Artikel wurde acht Jahre später noch einmal veröffentlicht, diesmal in: Arthur Roessler, Kritische Fragmente. Aufsätze über Österreichische Neukünstler, Wien 1918. Es ist bemerkenswert wie einer der bekanntesten österreichischen Kunstkritiker in einer Artikelsammlung über „Österreichische Künstler“ Ivan Meštrović einordnet. Ivan Meštrović wird neben Anton Faistauer, Johannes Fischer, Paris Gütersloh, Felix Albrecht Harta, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Egon Schiele, Ernst Wagner, Gustino Ambrosi, Anton Hanak und Jan Štursa dargestellt. Signifikant ist, dass diese kritischen Fragmente in der Kriegszeit, kurz vor dem Zerfall der Donaumonarchie im Jahr 1918 veröffentlicht wurden.

unter dem Titel „Dennoch will ich hoffen...“ wurde im Jahr 1945 in Zürich im Rascher Verlag veröffentlicht. Seine Memoiren „Uspomene na političke ljude i događaje“ (Erinnerungen an politische Leute und Ereignisse) sind 1961 in Buenos Aires, und danach im Jahr 1969 in Zagreb erschienen. Die Erzählungen „Ludi Mile“ (Der verrückte Mile) wurden 1970 in Zagreb veröffentlicht. Sein autobiographischer Liebesroman „Vatra i opekline“ (Feuer und Verbrennungen) erschien 1998 in Zagreb. Ebenda erschien 2007 sein Dramenzyklus „Razgovori s Michelangelom“. Dieser wurde ebenfalls in der deutschen Sprache unter dem Titel „Gespräche mit Michelangelo“ im Reclam Verlag veröffentlicht.

Meštrović wurde sehr stark von großen künstlerischen Persönlichkeiten wie Rodin, Klimt oder Michelangelo beeinflusst, aber er war einer der wenigen modernen Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts in Wien, der im Stande war einen persönlichen authentischen Stil zu entwickeln und auch andere zeitgenössische wie auch spätere Generationen von Bildhauern zu beeinflussen. Man könnte sagen, dass Meštrović im Unterschied zu diesen anderen ein großes Naturtalent war, welches er dann in Wien weiterentwickelte.

An dieser Stelle möchte ich Dieter Ronte zitieren, der in seinem Artikel „Ivan Meštrović und Wien“ folgendes über Meštrović schrieb:

*„Meštrović muß als ein Begründer der Wiener Bildhauerei gelten, nach ihm folgten Anton Hanak (Brünn 1875 – 1934 Wien), Gustinus Ambrosi (Eisenstadt 1893 – 1975 Wien), und danach, als Schüler von Hanak, Fritz Wotruba (Wien 1907 – 1975 Wien). Selbst ein Alfred Hrdlicka mit all seinen Übertreibungen von Formen und Expressivitäten ist nicht ohne das Werk des Kroaten zu verstehen. Mit Meštrović kam eine französisierende Qualität in die Wiener Bildhauerschule hinein, die wir heute vergessen haben, die aber umso gewichtiger wirkt.“<sup>2</sup>*

Hier stellen sich die Fragen, wo wir Verbindungen und Berührungspunkte zwischen Meštrovićs, Hanaks, Ambrosis, Wotrubas und Hrdlickas bildhauerischen Werken finden; gibt es überhaupt irgendwelche und wer hat wen und wann beeinflusst? Finden wir in ihren Werken vergleichbare Gestaltungsprinzipien? Beeinflussten sie sich gegenseitig? Und wenn, dann wie? Oder haben sie vielleicht nur ein gemeinsames Vorbild gehabt?

---

<sup>2</sup> Ronte 1987, S. 30.

Weiteres schrieb Ronte, dass Meštrović in seinen Wiener Skulpturen klassische, traditionelle Themen aufgreift und diese „in einem Bereich der Diskrepanz zwischen Gefühl und Erkenntnis bearbeitet, zwischen Ratio und Sentiment“<sup>3</sup>. Damit stünde er zusammen mit Anton Hanak in der neuen Wiener Bildhauertradition.<sup>4</sup>

Trotz all dieser angeführten Tatsachen ist nur Wenigen bekannt, dass die Wurzeln von Meštrović Schaffens in Wien liegen.

Daher wird ein besonderes Augenmerk auf seinen Werken liegen, die in Wien zwischen Ende 1900 und Anfang 1908 entstanden sind. In dem spezifischen kulturellen Klima der Jahrhundertwende in Wien, entwickelte sich Meštrovićs bildhauerische Persönlichkeit. Ich möchte auf Grund der Analyse einzelner Skulpturen, die Anfänge moderner Gestaltungsprinzipien im Werk von Ivan Meštrović darstellen. Diese Entwicklung wäre ohne die spezifische Umgebung und die Aufbruchstimmung, die in dieser Zeit in Wien herrschte, und ohne die Begegnung mit anderen, schon renommierten Künstlern und ihren Werken, die Meštrović in Wien kennen gelernt hat, ganz unvorstellbar. Daher kann man sagen, dass diese Jahre in Wien für Meštrović prägend waren. Hier entwickelte sich sozusagen sein schöpferisches Potential und hier liegt die Basis für seine weitere künstlerische Ausrichtung. Die Anregungen waren auf keinen Fall nur einseitig, denn ebenso beeinflusste Meštrović, direkt sowie indirekt, die zeitgenössischen und auch die zukünftigen Generationen der Wiener Bildhauer.

## 1.1. Forschungslage

Als Primärquellen für Meštrovićs bildhauerische und Ausstellungs - Tätigkeit im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, dienen uns die Ausstellungskataloge der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession“ von 1903 bis 1910. In dieser Gruppe der primären Quellen dürfen wir auch die ersten kritischen Aufsätze über die secessionistischen Ausstellungen von der Seite der bekannten Kritiker der Wiener Secession wie Ludwig Hevesi,

---

<sup>3</sup> Ronte 1987, S. 28.

<sup>4</sup> Ronte 1987, S. 29.

Karl M. Kuzmany, Ludwig W. Abels, Berta Zuckerkandl, Arthur Roessler u.a. anführen. Mit ihren kritischen Aufsätzen über die aktuellen Ausstellungen der Wiener Secession, die in den Kunstzeitschriften „Die Kunst“, „Die Kunst für Alle“, „Deutsche Kunst und Dekoration“, „Erdgeist“ u.a. erschienen, trugen sie zu der Affirmation des jungen Meštrović bei. In den Ausstellungskatalogen der Wiener Secession und in den vorher erwähnten Kunstzeitschriften finden wir auch die ersten veröffentlichten Reproduktionen seiner frühen Werke, von welchen heute viele verschollen sind und uns nur auf Grund dieser Reproduktionen bekannt sind.

Auf Grund dieser Aufsätze können wir schließen, dass Meštrović von der zeitgenössischen Kritik am meisten gelobt und geschätzt wurde und seine Werke positiv beurteilt wurden. So schrieb z.B. Karl M. Kuzmany in seinem Aufsatz über die Frühjahr – Ausstellung der Wiener Secession im Jahr 1906 folgendes:

*„Ivan Mestrovic kann sich in seiner jugendlichen Einbildungskraft nicht leicht genug tun, und wenn er seine große Rundgruppe „Brunnen des Lebens“ nennt, will er damit eben nur einen beiläufig leitenden Gedanken aussagen. Es ist ein Reigen in Sehnen und Liebe Gepaarter, von Alt und Jung; alle drängen sich lebensdurstig um die Brunnenwand. Damit erläutern sich die üppigen Variationen des urewigen Plastiker – Themas „Muskelspiel, in denen, wenn man einen Anhaltspunkt in der Rückerinnerung sucht, die von belgischen Künstlern gegebene Problemstellung nachzuklingen scheint. Eine sanfter formende Hand zeigt sich in knapp um die Schultern abgeschnittenen Kinderbüsten, die meißelnde Faust aber in der im Auftrag des Kaisers in Granit ausgeführten Gruppe „Muttersorge“. Hier sind alle Ausschreitungen, die sonst einer grübelnden Intensität entspringen, überwunden. Dalmatiner von Geburt, hat Mestrovic oft das Unbotmäßige eines sich wieder freier fühlenden Stammes an sich; aber seine Landesleute wissen den Kultursendig zu schätzen, da der erst Anfang der Zwanzigjahre stehende Bildhauer in seiner Heimatstadt Spalato ein Denkmal, das des Volksdichters Luka Botic, errichten durfte.“<sup>5</sup>*

Von älteren Kunsthistorikern in Wien beschäftigte sich nur Josef Strzygowski in seinem Artikel „Eine Grabkirche von Ivan Meštrović“ in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ aus dem Jahre 1923 mit der Grabarchitektur von Ivan Meštrović, bzw. mit einem

---

<sup>5</sup> Kuzmany 1906, S. 387. – Die Äußerungen der zeitgenössischen Kritik über Meštrović finden Sie in dieser Arbeit an mehreren Stellen: S. 6 -7, S. 50 – 51, S. 83 – 84.

*Mausoleum der Familie Račić* in Cavtat, in einem kleinen Ort in der Nähe von Dubrovnik. Strzygowsky schreibt, dass Meštrović eine führende Stellung im künstlerischen Schaffen der Gegenwart errungen hat und dass eine aus Cavtat stammende Reederfamilie, die in rascher Folge ausstarb, in ihrem Geburtsort ein Denkmal vorgesehen hat, das einem großen Künstler unserer Zeit überantwortet wurde.<sup>6</sup> Das Mausoleum beschreibt er als ein Werk von seltenem Reiz.<sup>7</sup> Er vergleicht die Grabkapelle mit dem *Grabmal des Theoderich* in Ravenna und als Hauptunterschied zwischen diesen zwei kleinen Zentralbauten aus Steinbrüchen aus Istrien und Dalmatien, hebt er heraus, dass das Mausoleum in Ravenna eine reine Architektur ist, während das *Mausoleum Familie Račić* seinen eigenen künstlerischen Wert durch den Schmuck von Menschengestalten erhält. Das *Mausoleum Familie Račić* ist ein Werk eines südslawischen Bildhauers, das die Art des Südens darin fast rein wiedergibt.<sup>8</sup> Weiters schreibt er, dass Meštrović ein Künstler ist, der Bauen und Bilden im gleichen Rohstoff denkt.<sup>9</sup>

In einer ausgezeichneten Dissertation „Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1898 – 1910“ von Ilse Dolinschek, die im Jahre 1989 in München veröffentlicht worden ist, erforscht die Autorin den quantitativen wie auch qualitativen Stellenwert der Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Secession von 1898 – 1910. Im zweiten Teil ihrer Arbeit gab sie eine ausführliche Dokumentation über die Ausstellungsbeteiligung von knapp 100 Bildhauern. An dieser Stelle bekommen wir auch einen Überblick zu Meštrovićs Ausstellungstätigkeit in der Wiener Secession. Im ersten Teil, in dem jede Ausstellung der Wiener Secession chronologisch von 1898 bis 1910 besprochen wird und ihre bedeutendsten Teilnehmer mit ihren gelungensten Werken dargestellt und beschrieben werden, finden wir viele Abschnitte, die Ivan Meštrović gewidmet sind. Nach Dolinschek waren nicht alle Bildhauer in den Ausstellungen der Wiener Secession von 1898 bis 1910 erfolgreich. Unter der wenigen wirksamen für die Entwicklung neuer Wege in der Skulptur des 20. Jahrhunderts, nennt sie an erster Stelle Anton Hanak und Ivan Meštrović.<sup>10</sup> Ihrer Meinung nach „wiesen ihre Bildwerke genügend künstlerische Substanz auf, um den Jugendstil zu überstehen.“<sup>11</sup>

---

<sup>6</sup> Strzygowski 1923, S. 127.

<sup>7</sup> Strzygowsky 1923, S. 128.

<sup>8</sup> Strzygowski 1923, S. 127.

<sup>9</sup> Strzygowsky 1923, S. 133.

<sup>10</sup> Dolinschek 1989, S. 165.

<sup>11</sup> Dolinschek 1989, S.165.

In der „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich“, in den Bänden des 19. und 20. Jahrhunderts wird Meštrović nur nebenbei und sehr kurz erwähnt. Im Band 19. beispielsweise führt Cornelia Reiter in ihrem Artikel „Skulptur und Wiener Secession“ Meštrović im Zusammenhang mit Anton Hanak kurz an. „*Hanak zählt neben dem gebürtigen Kroaten Ivan Mestrovic, einem Schüler von Carl König und Edmund Hellmer, zu den wichtigsten Bildhauern am Beginn des 20. Jahrhunderts, die eine neue Epoche der Kunst einleiteten.*“<sup>12</sup>

An dieser Stelle stellen sich die Fragen wie und auf welche Art und Weise leiteten Meštrović und Hanak eine neue bildhauerische Epoche am Anfang des 20. Jahrhunderts in Wien ein?

Im folgenden Band der „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich“, im Band 20. Jahrhundert wurde Meštrović von Matthias Boeckl in seinem Beitrag „Die Plastik. 1890 – 1938: Ein schwieriger Weg zur Moderne“ wieder nur sehr kurz angesprochen. Er verweist auf die XIV. Ausstellung der Wiener Secession 1902, wo die Skulptur *Beethoven* von Max Klinger zusammen mit dem *Beethoven Fries* von Gustav Klimt im Nebenraum, und den auch als abstrakte Plastiken lesbaren *Supraportenreliefs* von Josef Hoffman ausgestellt waren. Weitere Ausstellungen sind von besonderer Bedeutung: die XX. Ausstellung 1904 mit Arbeiten Franz Metzners, besonders hervorgehoben wurde seine Skulptur *Erde*; dann im Jahr 1905 die XXII. Ausstellung, in welcher *Kastalia* von Edmund Hellmer gezeigt wurde; anschließend in der XXX. Ausstellung 1908 wurde Ferdinand Andris *Heiliger Michael* gezeigt und Ivan Meštrovićs *Fragmente eines Tempels* waren in der XXXV. Ausstellung 1910 präsent.<sup>13</sup>

Weiteres schreibt Boeckl über Meštrović im Zusammenhang mit Anton Hanak:

*„Der bedeutendste moderne Bildhauer im Österreich der Zwischenkriegszeit ist Anton Hanak. [...] Hanaks Leistung ist es – positioniert zwischen vergleichbaren internationalen Orientierungspunkten wie Lehmbruck, Barlach, Mestrovic und anderen -, elementare bildhauerische Triebfedern wie Pathos und Eros durch eine unmittelbar nachvollziehbare,*

---

<sup>12</sup> Reiter 2002, S. 517.

<sup>13</sup> Boeckl 2002, S. 176.

*dramatisch bewegte figurale Symbolsprache an den ohnehin für Erlösungsbotschaften empfänglichen Zeitgeist geknüpft zu haben.*“<sup>14</sup>

Es ist zu bemerken, dass die Bedeutung von Ivan Meštrović in der österreichischen, aktuellsten, kunstgeschichtlichen Fachliteratur immer kurz erwähnt wird, wobei sich niemand mit seinem Werk beschäftigt hat. Des Weiteren erklärt niemand wo Meštrovićs große bildhauerische Bedeutung liegt. Dabei möchte ich hervorheben, dass meiner Meinung nach, im deutschsprachigen Raum ziemlich wenig über Meštrović geschrieben wurde, davon ausgenommen die Secessionkritik am Anfang des 20. Jahrhunderts. Die meiste Literatur finden wir in kroatischer oder englischer Sprache. Obwohl die meisten Informationen zu dem Thema „Meštrović und Wien“ in österreichischen Archiven bewahrt sind, wurden die Dokumente jedoch erst in den letzten Jahren von der kroatischen Kunsthistorikerin Irena Kraševac und der Engländerin Elisabeth Clegg bearbeitet. Daher gibt es viele Gründe und Möglichkeiten für weitere Forschungen, besonders in Richtung der Wiederfindung der verschollenen Werke Meštrovićs aus seiner Wiener Zeit und vielleicht in Richtung der Zuschreibung neuer Werke.

Als Ausgangs- und Schwerpunkt für die Zuschreibung von Meštrovićs Skulpturen, die er am Anfang des 20. Jahrhunderts geschaffen hat und für die Bestimmung ihres Entstehungsortes, Entstehungsjahres und des Materials dient uns vor allem der Katalog in der Monographie von John Lavery. Diese Monographie ist 1919 in London in englischer Sprache erschienen und gilt heute als die älteste Monographie über Meštrović.

Von der deutschsprachigen Literatur möchte ich einen Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1987 hervorheben. In diesem Jahr fanden anlässlich des 100. Geburtstages von Ivan Meštrović Ausstellungen in Berlin, Zürich und Wien statt. Im Katalog, der von der Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischen Kulturbesitz herausgegeben wurde, befindet sich zwischen anderen Beiträgen von verschiedenen Autoren, ein Beitrag von Dieter Ronte unter dem Titel „Ivan Meštrović in Wien“.

Anlässlich der Feiern „100 Jahre Österreichischer Galerie Belvedere“ fand im Oktober 2003 ein wissenschaftliches interdisziplinäres Symposium unter dem Titel „Das Museum. Spiegel

---

<sup>14</sup> Boeckl 2002, S. 179 - 180.

und Motor kulturpolitischer Visionen. 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere“ statt. Ein Jahr später wurde ein Konferenzband mit Essays von bekannten Kunsthistorikern herausgegeben. In diesem Band finden wir ein Essay in der englischen Sprache „Meštrović and the „Moderne Galerie“: „Remembering the Future““ von der bereits erwähnten Elizabeth Clegg. Hier stellt Clegg Meštrovićs Schaffen und Ausstellungstätigkeit in Wien, in einen kulturellen und politischen Kontext; Meštrovićs Skulptur *Erinnerung*, die 1908 in Paris entstanden ist und sich heute im Volksmuseum (Narodni Muzej) in Belgrad befindet, bildet in dieser Abhandlung das Zentralthema. Clegg behauptet, dass vor allem die politische Situation in der k.u.k. Monarchie am Anfang des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle in der Museumstätigkeit der Modernen Galerie gehabt hatte. Aus diesen politischen Gründen wurde Meštrovićs Plastik *Die Erinnerung* für die Moderne Galerie im Jahr 1910 nicht gekauft. Es waren wohl politische Gründe, die den Kauf verhindert haben, bedenkt man nur, dass wahrscheinlich allein Franz Ferdinand das letzte und entscheidende Wort hierbei gehabt hat. Ihre Behauptungen belegt Clegg mit einigen Dokumenten, vor allem mit dem Ankaufantrag aus dem Jahr 1910, welcher in dem Archiv der Österreichischen Galerie Belvedere noch heute erhalten ist und weiters mit einigen Briefen von Ivan Meštrović an den bekannten Kritiker Arthur Roessler, die sich heute in der Sammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befinden.<sup>15</sup>

Dabei schreibt Arthur Roessler in seinem kritischen Aufsatz, in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ Januar 1910, anlässlich der Ausstellung Meštrovićs in der Wiener Secession nach seinem zweijährigen Aufenthalt in Paris:

*„Ohne die großes Aufsehen erregende Ausstellung im Salon d’Automne, die von der gesamten Pariser Kritik mit seltener Einheilligkeit als geradezu epochal gepriesen wurde, wäre wohl auch die Kollektiv – Ausstellung in der Wiener Sezession nicht so bald veranstaltet worden, die nach langer Weile wieder einmal Leben in die Bude brachte und Gelegenheit für das österreichische Unterrichts – Ministerium, eine neuerliche Unterlassungssünde zu begehen. Es wurde nämlich, was unbedingt nicht hätte geschehen dürfen, die „Erinnerung“ von Mestrovic für die Moderne Galerie – nicht angekauft.“<sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Clegg 2004, S. 107 – 120.

<sup>16</sup> Roessler 1910, S. 164.

Obwohl sich kroatische Kunsthistoriker viel mehr mit dem Künstler auseinander gesetzt haben, könnte man dennoch sagen, dass sein bildhauerisches und architektonisches Werk auch in Kroatien lange Jahre nicht genügend und nicht angemessen beurteilt wurde.

Mit den Themen „Meštrović in Wien“ und „Meštrović und die Secession“ beschäftigt sich in den letzten zehn Jahren besonders Irena Kraševac. Im Jahr 2002 veröffentlichte das Institut für Kunstgeschichte in Zagreb ihre Magisterarbeit unter dem Titel „Ivan Meštrović i Secesija, Beč- München-Prag 1900 – 1910“ (Ivan Meštrović und die Secession, Wien – München – Prag 1900 – 1910). In diesem Buch verfasste sie nach den ausführlichen Forschungen im Archiv der Wiener Secession und im Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien, die ausführlichste und aktuellste Dokumentation über sein Studium, Leben und Schaffen in Wien und versucht in ihrer Arbeit, einen möglichst vollständigen Katalog seiner frühen Werke, die in Wien und Paris zwischen 1900 und 1910 entstanden sind, vorzulegen. Leider sind viele von diesen Werken verloren gegangen und heute nur aus den verschiedenen Fotografien, Mikrofilmen, Briefen oder Zeitungsartikeln bekannt. In ihrer Arbeit stellte Kraševac Meštrovićs frühe Werke in den Kontext der Wiener Secession, den Wiener Secessionsausstellungen und der Secessionskritik. Neben den Secessionsausstellungen in Wien, an denen Meštrović teilgenommen hatte, beschäftigte sie sich auch mit den darauf folgenden, und mit den ganz frühen Ausstellungen, beispielsweise der Ausstellung im Glaspalast in München 1913, der Wiener Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden 1907, der Ausstellung des Hagebunds 1904/1905 in Wien und der Ausstellung der Vereinigung Mánes in Prag 1908.

Sie korrigierte die falsche Behauptung von Robert Weissenberger, dass Meštrović zum ersten Mal in Wien in Hagebund in der Herbstausstellung, November 1904 – Jänner 1905, ausgestellt hätte. In dieser Ausstellung wurde dem Wiener Publikum eine heute verlorene Skulptur von Meštrović, nämlich *Fräulein Medizin*, gezeigt. Das Portrait stellte Selma Klein, die Schwester von Meštrovićs Freundin und zukünftiger Frau Ruža Klein dar. Meštrović stellte sich zum ersten Mal 1903 auf der XVII. Ausstellung der Wiener Secession mit der Skulptur *Die Kranke* dem Wiener Publikum vor, was die Kataloge der Wiener Secession beweisen.

Mit ihrer ausgezeichneten veröffentlichten Magisterarbeit korrigierte Kraševac viele falschen Angaben zu Meštrović. Autoren zahlreicher Artikel und Monographien über Meštrović glaubten, dass Meštrović sogar schon 1902 in der Wiener Secession seine erste Skulptur ausstellt hatte. Ćurčin glaubte ebenfalls, dass Meštrović seine Skulptur *Krankes Mädchen* 1902 in Wien präsentiert und dafür sein erstes Honorar erhalten habe. Diesen Artikel schrieb Ćurčin auf Grund von Meštrovićs persönlichen Aussagen über diese Periode seines Lebens, während eines Gespräches in London 1917. Da die Ereignisse damals schon viele Jahre zurücklagen, könnte sich Meštrović geirrt haben. Jedenfalls korrigierte Kraševac mit ihrem Werk die bis dahin fehlerhafte Dokumentation über Ivan Meštrović. Es ist hier zu betonen, dass sie sich hauptsächlich mit der Dokumentation auseinandersetzt und dabei die Beschäftigung mit den Skulpturen, ihre Analyse und Beschreibung zu kurz kommt.

Zwei Jahre später, 2004, erschien ein ins deutsche übersetzter Artikel von derselben Autorin, Irena Kraševac, unter dem Titel „Ivan Meštrović und sein Wiener Mäzen Karl Wittgenstein“. In diesem Artikel stellt sie Wittgenstein als einen der bedeutendsten Mäzene der Wiener Secession und einen Gönner des jungen Meštrović während seines zweijährigen Aufenthalts in Paris von Anfang 1908 bis Anfang 1910 vor. In diesem Artikel rekonstruiert Kraševac auf Grund der erhaltenen Briefe das Verhältnis Wittgensteins zu Meštrović. Die Briefe geben auch detaillierte Auskunft über die Aufträge von Karl Wittgenstein an Ivan Meštrović. Diese Briefe wurden größtenteils im Artikel veröffentlicht. Es handelt sich um 16 Briefe aus der Zeit von 1908 bis 1911 die als Familiennachlass in der Stiftung Ivan Meštrović, im Atelier Meštrović in Zagreb aufbewahrt werden.<sup>17</sup> Von diesen Werken für Karl Wittgenstein befindet sich nur noch das Porträt der Frau Wittgenstein *Weibliche Halbfigur* aus dem Jahr 1908 in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien. Vor seinem Pariser Aufenthalt schuf Meštrović für Wittgenstein auch einen Wandbrunnen *Quelle des Lebens*, der im Sommer 1907 im Atrium des Palastes Wittgenstein in der *Alleegasse 16, heute Argentinierstraße*<sup>18</sup>, ausgestellt war, heute jedoch in Drniš in Kroatien zu finden ist.

Weiters veröffentlichte Irena Kraševac mehrere Artikel in verschiedenen Zeitschriften über den Bildhauer und seine Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien und über

---

<sup>17</sup> Die Briefe werden im Archiv des Ateliers Meštrović in Zagreb bewahrt, aber sie befinden sich als Familiennachlass im Besitz der Familie. Kraševac bedankt sich für die Nutzung dieser Briefe bei der Tochter des Bildhauers, Marija Meštrović. - Kraševac 2004, S. 135.

<sup>18</sup> Barbić 1999, S. 105; Kraševac 2002, S. 161; Kraševac 2004, S. 144.

diese frühe Periode seines künstlerischen Schaffens. In „Radovi Istituta za povijest umjetnosti“ (Arbeiten des Instituts für Kunstgeschichte in Zagreb) wurde im Jahr 1999 ihr Artikel unter dem Titel „Ivan Meštrović – rano razdoblje. Prilog istraživanju kiparevog školovanja u Beču“ (Ivan Meštrović – frühe Periode. Ein Beitrag zur Ausbildung des Bildhauers in Wien) veröffentlicht.

Von derselben Autorin wurde noch ein Artikel unter dem Titel „Umjetnost i umjetničko okruženje za vrijeme života i rada Ivana Meštrovića u Beču“ (Kunst und künstlerische Umgebung während des Lebens und der Arbeit von Ivan Meštrović in Wien) in der Zeitschrift „Kontura“ in Zagreb 2001 veröffentlicht.

Vor Kraševac beschäftigen sich Duško Kečkemet und Kruno Prijatelj in ihrem Buch „Počeci Ivana Meštrovića“ (Die Anfänge von Ivan Meštrović) aus dem Jahr 1959 mit den Anfängen seines Schaffens. Hier muss erwähnt werden, dass sich von den älteren Kunsthistorikern in Kroatien, Kečkemet besonders viel mit Meštrović auseinandersetzte. Er ist auch der Autor mehrerer Monographien über den Bildhauer. Die Monographie „Ivan Meštrović. Jedini put da se bude umjetnik jest raditi“ aus dem Jahr 1970 erschien auch in deutscher Sprache unter dem Titel „Ivan Meštrović. Der einzige Weg um ein Künstler zu werden ist arbeiten“ und in englischer Sprache „Ivan Meštrović. The only way to be artist is to work“. In dieser, wie in jeder Monographie über Meštrović werden einige Seiten seiner Ausbildung und dem Schaffen in Wien gewidmet.

In seiner Forschungsarbeit über Guido Jeny (1875 – 1952), der in Wien dem Kreis der Modernisten aus Osijek zugehörte, bringt Marijanović zwei bis dahin unbekannte Beiträge ein. Der zweite Beitrag ist eine analytisch – kritische Abhandlung: „Počeci umjetničkog odgoja i školovanja Ivan Gabrilovića – Meštrovića“ (Die Anfänge der künstlerischen Erziehung und Ausbildung des Bildhauers Ivan Gabrilović – Meštrović) und diese wurde auf Grund von Quellen geschrieben. Jeny entdeckt neue Tatsachen zu Meštrovićs Ausbildung in Split und Wien und schließt aufgrund der zehn erhaltenen Briefe aus der schriftlichen Korrespondenz zwischen Alexander König und Kamilo Hoffman Ende 1900, dass die wichtigsten Mäzene bei der Ausbildung Meštrovićs der Chemiker Kamilo Hofmann in Drniš und der Industrielle Alexander König in Wien waren.

Da heute fast immer mehrere Abgüsse einzelner Werke existieren, beschäftigte sich Ljiljana Čerina in ihrem Artikel „„Meštrović i „Meštrović“. Izvorno, originalno, legalno, nelegalno i kopirano djelo Ivana Meštrovića.“ (Meštrović und „Meštrović“. Das ursprüngliche, originale, legale und nicht legale Werk von Ivan Meštrović) mit dem großen Problem des Originals in seinem Werk.

Weitere Werke in der kroatischen Sprache, die uns einen guten Überblick über Meštrovićs Schaffen geben können, sind „Hrvatsko kiparstvo XIX i XX. stoljeća“ (Kroatische Bildhauerei im XIX. und XX. Jahrhundert) von Grgo Gamulin, erschienen im Jahr 1999 und „Hrvatsko kiparstvo na prijelazu stoljeća“ (Kroatische Bildhauerei an der Jahrhundertwende) von Ana Adamec aus demselben Jahr.

## 1.2. Methodologie

Der erste Teil dieser Arbeit sollte dem Leser einerseits eine Einführung in das Thema geben und andererseits einen kurzen Überblick über die aktuelle Forschungslage schaffen.

Im zweiten Teil dieser Arbeit werden Meštrovićs Ausbildung und Leben in Wien von Ende 1900 bis Anfang 1908 nach den Quellen dargestellt.

Als Schwerpunkt der Arbeit möchte ich den dritten Teil hervorheben, der sich in Form eines Werk - Katalogs auf eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Skulpturen konzentriert. Dabei werden auch Vorbilder, verschiedene Einflüsse auf Meštrovićs Schaffen benannt. Hier stellen sich die Fragen, in welchem Ausmaß und auf welche Art und Weise Meštrović ein Eklektiker war und worin die Originalität seiner Skulptur liegt. Besteht diese in seiner Emotionalität, seinem Expressionismus und seiner slawischen Herkunft? Ich denke an die Volkslieder und Mythen, die in seiner Kindheit mündlich überliefert wurden. Bezüglich der Künstler Quellen ist zu fragen, welche Rolle Rodin mit seinem bildhauerischen Impressionismus und Naturalismus in Meštrovićs Schaffen hatte. Wie oft beruft er sich direkt auf Michelangelo?

Anschließend werden die in Wien entstandenen, aber heute verschollenen Werke, nur sehr kurz erwähnt.

Der fünfte Teil beschäftigt sich mit dem wichtigsten Gönner Meštrovićs, dem großen Mäzen der Wiener Secession Karl Wittgenstein, und seiner privaten „Meštrović“ – Sammlung.

Das letzte Kapitel ist dem interessanten Thema der gegenseitigen Beeinflussung zwischen Meštrović und der österreichischen modernen Bildhauerei gewidmet. Folgende Fragen sollten hierbei geklärt werden: Wo befinden sich die Berührungspunkte zwischen Ivan Meštrović und Anton Hanak? In welchem Ausmaß beeinflusste oder beeinflusste Franz Metzner überhaupt Ivan Meštrović? Können wir wirklich eine verbindende Linie in den Skulpturen von Ivan Meštrović, Anton Hanak, Gustinus Ambrosi und Fritz Wotruba finden? Auf welche Art und Weise wurde der kroatische Bildhauer von der Wiener Secession beeinflusst?

## 2. Meštrović und Wien

Was uns auch heute beeindruckt, ist die Tatsache, dass ein armer Junge aus einem kleinen Dorf im dalmatinischen Hinterland, ohne eine Schulausbildung und ohne Deutschkenntnisse im Jahr 1900 nach Wien kommt, um sozusagen sein Naturtalent zu schulen und ein Bildhauer zu werden. Das gelang ihm in der kürzesten Zeit und seit dem veränderte sich alles in seinem Leben sehr schnell und turbulent. In Wien begann Meštrovićs „bildhauerische Karriere“, die sich dann weiter in Frankreich, Italien, in der Schweiz, England, Kroatien und in den USA fortsetzte. Dieser Weg vom dalmatinischen Hirten bis zu einem jungen anerkannten Bildhauer in Wien ist heute nicht mehr leicht zu verfolgen, weil die Literaturangaben nicht einheitlich sind. Auf jeden Fall fällt uns gleich ins Auge, dass Meštrovićs bildhauerische Anfänge, den überlieferten bekannten Viten vieler Künstler ähnlich sind, wie z.B. jenen von Giotto, Mantegna, Andrea del Castagno, Andrea Sansovino, Franz Xaver Messerschmidt, Goya und Segantini.<sup>19</sup> Der größte Unterschied zwischen Meštrović und diesen anderen Bildhauer – Geschichten ist, dass die Schafhirte - Geschichte von Meštrović zur Gänze wahr ist. Damit im Zusammenhang schreibt Ronte:

---

<sup>19</sup> Kris/Kurz 1995, S. 52 – 63.

*“Seine „giotteske“ Vita als Schafhirte im Gebirge, das Erkennen des Naturtalents durch das kenntnisreiche Auge des Wissenden ist nicht nur bürgerliches Kunstverständnis, denn diese Vita ist nicht „post-vasarisch“ geschrieben worden, sondern authentisch überliefert. So wurde der Hirte – der Schafhirt, der Figuren zunächst aus Holz, später dann im weichen Gestein – schnitzte – entdeckt. Er erhielt die Möglichkeit, durch Ausbildung sein Naturtalent weiter zu entwickeln.“<sup>20</sup>*

## 2.1. Wie Meštrović nach Wien kam

Noch als Knabe hütete er Schafe in Otavice, und dabei schnitzte er Menschengestalten aus Holz und aus dem weichen Haustein. Bevor seine Begabung entdeckt wurde, schnitzte er aus Holz eine Gestalt des *Schusters Bitunjac* aus Drniš, wie er Opanken zum Verkauf anbietet. Die Skulptur befindet sich heute im Besitz des Museum der kroatischen archäologischen Denkmäler in Split.<sup>21</sup> Sonst schnitzte er als Knabe außer Figuren von den Bekannten aus seiner Umgebung auch verschiedene Haushaltsgegenstände. Die Arbeiten des jungen Hirten wurden in einem Wirtshaus in Otavice ausgestellt. Der Besitzer des Wirthauses war Božo Bojčić, Meštrovićs Verwandter. Unter den frühen Bleistiftzeichnungen wurde auch die schon erwähnte Skulptur des Schusters aus Drniš ausgestellt. Unter den abgezeichneten Zeichnungen des Anfängers befanden sich Verse im Zehnsilber über Musa Kesedžija, Kraljević Marko und anderen Helden aus den Volksliedern. Diese Verse hatte Meštrović nicht abgeschrieben, sondern frei verfasst.<sup>22</sup>

Meštrovićs Mitbürger und Landsleute bemerkten sein Talent und ergriffen die Initiative für seine Ausbildung, weil Meštrović Autodidakt war und keine Schule beendet hatte. In einem Wirtshaus in Drniš, dessen Besitzer ein gewisser Adžija war, scharte sich um einen Tisch eine Gruppe der Bewunderer Meštrovićs. Diese einigten sich, dass Meštrović irgendwo auf eine höhere Ausbildung angewiesen ist. Nikola Z. Adžija, der Sohn des Wirtsmanns, wendete sich an die Gewerbeschulen in Zagreb und Split. Beide Schulen lehnten seinen Antrag ab, mit der

---

<sup>20</sup> Ronte 1987, S. 26.

<sup>21</sup> Laut Kečkemet ist die Skulptur das Eigentum des „Museums der kroatischen archäologischen Denkmäler“ in Split. Marijanović schreibt, dass die Skulptur das Eigentum des Museums in Knin ist. – Vgl. Kečkemet/Prijatelj 1959, S. 28 und Marijanović 1991, S. 211; Das Museum wurde 1839 in Knin gegründet, aber während des Zweiten Weltkriegs nach Split umgezogen. – Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, in: URL: <http://www.mhas-split.hr/omuzeju/muzej/tabid/102/Default.aspx> (17. 5. 2010).

<sup>22</sup> Marijanović 1991, S. 211 – 212.

Begründung, dass Meštrović keine hauptschulische Ausbildung habe und dass er das vorgeschriebene Alter schon übergeschritten habe. Er war damals älter als siebzehn Jahre alt. Nach diesem Misserfolg entschied die Gruppe der Bewunderer, auf den Vorschlag des griechisch - katholischen Vikars Ladislav Laboš, den jungen Meštrović in die Handwerkslehre zu einem Steinmetz zu schicken, und danach, wenn er sich als tüchtig erweist, in das Atelier eines Bildhauers.<sup>23</sup>

Meštrovićs Eltern waren sehr arm, deswegen war es vor allem notwendig finanzielle Mittel für seine Ausbildung zu besorgen. Die Gemeinde Drniš lehnte den Antrag für das Stipendium für Ivan Meštrović ab, aber danach sammelten sich die schon erwähnten Bewunderer und gründeten in dem Wirtshaus Adžija einen „einlosen Klub“<sup>24</sup> unter der Führung des Vikars Laboš. Mitglieder dieses „einlosen Klubs“ waren folgende: der Wirt und der Gemeindevorsitzende Adžija, seine Söhne Ante und Niko, Richter Roko Stojanov, Geschäftsmann Rone Ljubić, Rechtsanwalt Dr. Niko Grubišić, Direktor Endlicher, Betriebsleiter Widra, Hauptmänner Safret und Grubišić, Chemiker Hofmann und andere. Der Zweck dieses Klubs war ausschließlich, die finanziellen Mittel für die Ausbildung von Ivan Meštrović zu sichern.<sup>25</sup>

Als das Geld beschafft war, führte Ante Adžija Ivan Meštrović nach Split. Dort wohnte Meštrović bei dem Lehrer Petar Škarica, der ihn auch etwas unterrichtete aber in die Handwerkslehre ging er beim Steinmetz Bilinić. Schon im ersten Monat bekam der Klub die Lobbrieftage über Meštrović und seinen Fortschritt zu hören und wie er die Engelfiguren auf eine ganz andere Art und Weise als andere in der Werkstatt herausarbeitete.<sup>26</sup> In der Werkstatt des Steinmetzen Pavle Bilinić in Split blieb er im Jahr 1900 ungefähr zehn Monate. Hier erhielt er seine erste bildhauerische Ausbildung. Die Werkstatt beschäftigte sich mit der Herstellung von Altären und Grabmälern. Hier machte Meštrović meistens dekorative Werke

---

<sup>23</sup> Marijanović 1991, S. 212 – 213.

<sup>24</sup> Zitiert nach Marijanović 1991, S. 215.

<sup>25</sup> Marijanović 1991, S. 215.

<sup>26</sup> Marijanović 1991, S. 211 – 226. - Im Herbst und Winter 1900 führen der Wiener Industrielle Alexander König und der Chemiker Kamilo Hofmann eine schriftliche Korrespondenz über Meštrovićs Anfänge, über die Entdeckung seines Talents und seine Ausbildung. Es sind zehn ziemlich beschädigte Blätter erhalten, teilweise in der originellen Schreibmaschinen Schrift, teilweise in Schreibmaschinen – Durchschlägen. Im Jahr 1944 borgte die Witwe von Kamilo Hofmann, Albertina dem großen Freund ihres verstorbenen Mannes Guido Jeny diese Blätter und danach verfasste Guido Jeny im Oktober 1944 eine ausführliche Schrift über diese Korrespondenz. Diese bis dann unbekannt Schrift von Guido Jeny veröffentlichte im Jahr 1991 Stanislav Marijanović in seiner wissenschaftlichen Arbeit über Quido Jeny (1875 – 1952).

für Bilinićs Grabdenkmäler und Altäre. Alle Werke dieser Zeit in der Werkstatt von Bilinić sind nicht bekannt, weil sie nirgendwo erwähnt und nicht signiert sind. Gina Bilinić, die Frau des Meisters Bilinić und Tochter des Architekten und Malers Vecchietti bemerkte sein Talent und belehrte ihn im Zeichnen.<sup>27</sup>

In dieser Zeit kam der Besitzer des Kohlebergwerks in Velušće nach Drniš, der Wiener Alexander König. König schenkte dem Vorstand der Gemeinde Drniš 2000 Kronen für die Armen in der Stadt. Als Vikar Laboš das hörte, stellte er sich noch an demselben Abend dem reichen Industriellen vor und bat ihn, das Geld von 2000 Kronen, in die Ausbildung des jungen Künstlers zu investieren und ihn somit in seine Obhut zu nehmen. So schickte König den Jungen auf seine Kosten nach Wien an die Akademie.<sup>28</sup>

Höchstwahrscheinlich spielte bei dieser Entscheidung eine *Marmorbüste des Kaisers Franz Joseph* (Abb. 2) eine entscheidende Rolle. Nach der Aussage der Klubmitglieder schuf Meštrović diese Büste des Kaisers nach einer Abbildung auf der österreichischen Krone und schickte diese zu König.<sup>29</sup> Es könnte sein, dass dem Gönner diese Arbeit gefiel und dadurch die Entscheidung beeinflusst wurde. Diese *Büste des Kaisers Franz Joseph I.* ist auch heute erhalten und wird im Museum Laško in Slowenien bewahrt.<sup>30</sup>

In der Firma König arbeitete als Beamter der Hauptmann Grubišić, welcher wegen seiner Gesundheit nach Wien zur Therapie musste, sodass er sich anbot den jungen Meštrović nach Wien zu bringen, an der Akademie einzuschreiben und für ihn eine Unterkunft bei einem Landsmann zu finden. Höchstwahrscheinlich kam Meštrović im Oktober 1900 ohne ein Wort Deutsch zu sprechen, mit der eigentümlichen Trachtenkappe auf dem Kopf in Wien an.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Kečkemet / Prijatelj 1959, S. 11 – 13.

<sup>28</sup> Marijanović 1991, S. 213 – 214.

<sup>29</sup> Kečkemet/ Prijatelj 1959, 14; Marijanović 1991, S. 217 - 218.

<sup>30</sup> Die Büste befand sich seit dem Jahr 1900 im Besitz des Ingenieurs Adolf Widra und mit ihm kam sie nach Slowenien. In Laško befand sich Widra geschäftlich seit 1913 als Direktor des Bergwerks in Trbovlje. Nach seinem Tod 1931 war die Büste im Besitz seiner Tochter Ida Widra. Diese wurde gegen 1945 aus Slowenien nach Österreich vertrieben, und das Werk gelangte ins Museum. Die andere Tochter von Widra, verheiratete Albertina Hofmann, die damals noch im Zagreb lebte, versuchte alles, bis zu ihrem Tode in Zagreb 1956, um die Büste in ihren familiären Besitz zu bekommen, was als zweite Tochter von Adolf Widra und Schwester von Ida Widra ihr Recht war, aber das ist ihr nie gelungen, so dass sich die Büste noch heute im Museum Laško in Slowenien befindet. – Vgl. Marijanović 1991, S. 208 – 209 und Kraševac 2002, S. 222.

<sup>31</sup> Marijanović 1991, S.

## 2.2. Meštrović in Wien: Leben, Ausbildung und Ausstellungstätigkeit

Die ganze Geschichte, wie Ivan Meštrović nach Wien kam, und wer ihm auf welche Art und Weise dabei geholfen hat, ist ziemlich schwer und fast unmöglich zu rekonstruieren. Die Literaturangaben sind nämlich sehr unterschiedlich und gegensätzlich, was höchstwahrscheinlich daran liegt, dass jeder die Verdienste für seine Entdeckung haben möchte. So schreibt Marijanović, dass wahrscheinlich Alexander König persönlich Ivan Meštrović dem Prof. Otto König<sup>32</sup> im Österreichischen Museum, in welchem die Kunstgewerbeschule war, vorstellte.<sup>33</sup> Das halte ich für wenig möglich, weil Alexander König höchstwahrscheinlich nicht persönlich nach Wien kam um Meštrović mit Prof. König bekannt zu machen.

Meiner Meinung nach half Meštrović dabei viel mehr ein gebürtiger Tscheche namens Sykora, der Angestellter bei König war und der Meštrović trotz seiner schwierigen materiellen Verhältnisse in sein Haus aufnahm, wie uns Ćurčin berichtet. Weiter schreibt Ćurčin, dass sich Meštrovićs Gönner König sehr bald zurückgezogen hat, als ihm klar wurde, welches großes Schuldgeld er für seinen Schützling zu entrichten hätte. Sykora allein kümmerte sich weiterhin um ihn, indem er trachtete, ihm Arbeit zu verschaffen und sich erkundigte, auf welche Weise der Junge in eine Kunstschule gelangen könnte. Sykora führte seinen jungen Mieter in einen Zeichenkurs und verschaffte ihm auch etwas Tonerde, um auch daheim modellieren zu können und die Ergebnisse den Fachleuten für eine passende Bewertung vorzeigen zu können. Erst als sie zum zweiten Mal Prof. Otto König, der in Hietzing sein Atelier hatte, aufsuchten, nahmen sie zwei Skulpturen mit, die der Junge inzwischen angefertigt hatte. Eine davon war die Kopie einer Figur des Professors selbst, die Meštrović bei seinem ersten Besuch gesehen und dann nach dem Gedächtnis modelliert hatte. Professor König hat ihm daraufhin erlaubt, zuweilen in seine Werkstatt zu kommen, damit er ihm zeige, wie man fachgemäß modelliere und an Skulpturen arbeite. An dieser Stelle finden wir in der

---

<sup>32</sup> Wir könnten auf dieser Stelle nachdenken, dass Meštrovićs Gönner Alexander König und sein erster Professor in Wien Otto König in Verwandtschaft waren. Das wäre eine ganz logische Erklärung und der leichteste Weg um zu erklären wie Meštrović in die Lehre beim Professor Otto König kam, bzw. dass Alexander König seinen für die Kunst begabten Schützling seinem Verwandte Professor König vorstellte. Einer solchen Meinung entgegen schrieb Ćurčin, dass Otto König nur zufällig ein Namensvetter von Alexander König war, was wir auch auf keinen Fall ausschließen könnten, weil dieser Nachname auch heute in Wien sehr oft vorkommt. Wenn es noch keine andere Hinweisse gäbe, könnten wir nicht nur auf Grund den gleichen Nachnamen zu schließen, dass diese beide in Verwandtschaft waren. – Vgl. Ćurčin 1954, S. 174.

<sup>33</sup> Marijanović 1991, S. 213 – 217.

Literatur wieder Widersprüche. Kraševac schrieb, dass Otto König Meštrović posierte, nachdem er mit einigen seiner Arbeiten zufrieden war, bzw. als er die Kopien von Köpfen antiker und französischer Bildhauer aus dem 18. Jahrhundert gesehen hatte und diese ihn zufrieden stellten.<sup>34</sup>

Bald kamen die Schulferien und Meštrović musste heimfahren ohne sich in diesem ersten Jahr in Wien 1900/1901 für irgendein Studium inskribieren zu können. Im Jahr darauf 1901/1902 kam Meštrović nach Wien mit der Unterstützung seitens der Gemeinde von Drniš und des kroatischen Künstlervereines von Zagreb, und er wohnte auch diesmal bei Sykora, der ihm wieder Arbeit suchen half. Seit den Ferien hatte Meštrović seinen Gönner Alexander König und seinen Prof. Otto König, bei dem Meštrović erste bildhauerische Ausbildung in Wien erhielt und der ihn für die Aufnahmeprüfung an der Akademie vorbereitete, nicht mehr gesehen. Mit diesen Arbeiten, die in der Vorbereitungsperiode beim Prof. König entstanden sind, meldete sich Meštrović für die Immatrikulation an der Akademie der bildenden Künste an. Damals war Edmund Hellmer Rektor der Akademie.<sup>35</sup> Als dieser die Arbeiten des jungen Künstlers besichtigt hatte, unter denen sich auch das *Porträt meines Professors* befand, war er sofort bereit, ihn in die Schule aufzunehmen. Einige Professoren jedoch – mit Prof. Bitterlich – stimmten dagegen, da der schon Achtzehnjährige keine „Vorbildung“ hatte und tatsächlich nichts konnte als etwas schnitzen und Tonerde kneten. Trotzdem nahm Hellmer Meštrović an die Akademie und erklärte: „*Das mag wohl sein, aber mit Bezug auf die Bildhauerei, da fürchte ich, dass er mehr kann als ich, und ich muss ihn zulassen...*“<sup>36</sup> Neben dieser Zulassung von des Rektors Seite musste Meštrović nach den Vorschriften der Akademie ebenfalls zur Aufnahmeprüfung antreten, welche er mit Auszeichnung bestand.<sup>37</sup>

Im Archiv der Akademie ist Ivan Meštrović Gabrilović mit der Adresse Wien, 12, Neubaugürtel 40, Schuljahr 1901/1902 eingeschrieben worden. Das erste Jahr besuchte

---

<sup>34</sup> Kraševac 2002, S. 19.

<sup>35</sup> Edmund Hellmer (1850 – 1935) war ein Wiener Bildhauer, Rektor der Akademie der bildenden Künste und Gründungsmitglied der Secession von 1897. Seine bekanntesten Werke sind Goethe Denkmal auf der Ringstraße und Denkmal von J. E. Schindler und J. Strauß im Stadtpark. Für seine Skulpturen sind Lebendigkeit und Narrativität charakteristisch. Hellmer ist der Autor einer der bedeutendsten Lehrwerke über Bildhauerei „Lehrjahre der Plastik“, die im Jahr 1900 in Wien erschien. Als erster in Wien betonte er das Problem der bildhauerischen Form und die Wichtigkeit der Modellierung und des Meißelns. Mit seinen Zeitgenossen teilte er die Meinung, dass die Skulptur und Architektur die gleiche Wichtigkeit in einem völlig entwickelten Gesamtkunstwerk haben sollten. – Krause 1996, S. 364 – 365.

<sup>36</sup> Ćurčin 1954, S. 173 – 175.

<sup>37</sup> Kraševac 2002, S. 20.

Meštrović als Gast die Meister Schule von Prof. Hellmer. Im Schuljahr 1902/1903 wird er ordentlicher Student an der Allgemeinen Bildhauerschule bei Prof. Hellmer. Im darauffolgenden Jahr 1903/1904 wurde er wieder als ordentlicher Student der Allgemeinen Bildhauerschule inskribiert, aber diesmal bei Professor Bitterlich<sup>38</sup>. Daraus ist zu schließen, dass Meštrović von 1901 bis 1904 an der Akademie der bildenden Künste in Wien drei vorgeschriebene Jahre des Bildhauerstudiums bei den Professoren Edmund Hellmer und Hans Bitterlich absolvierte. Meštrović bekam kein Diplom für sein beendetes Bildhauerstudium an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Die Wiener Akademie verlangte eine vorgelegte Matura. Da Meštrović diese Vorschriften nicht erfüllte, wurde ihm das Studium an der Akademie nach dem Kriterium des außergewöhnlichen Talentes ermöglicht, aber er konnte keinen akademischen Titel bekommen.<sup>39</sup>

Nach dem absolvierten Studium der Bildhauerei verbrachte Meštrović noch zwei Jahre an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Im Schülerverzeichnis der Akademie wurde eingetragen, dass Meštrović vier Semester, im Schuljahr 1904/1905 und 1905/1906, die Architekturschule bei Professor Ohmann<sup>40</sup> (Abb. 3) besuchte. Zwei Jahre später, 1906 absolvierte er das Architekturstudium aber bekam wieder kein Diplom, aus denselben Gründen wie beim Studium der Bildhauerei. Daraus ist zu schließen, dass Meštrović von 1901 bis 1906 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien eingeschrieben war. In diesem Zeitraum absolvierte er drei vorgeschriebene Jahre der Bildhauerei und zwei Jahre der Architektur.<sup>41</sup>

Ronte meint, dass der Architekt Friedrich Ohmann die Grundlage für das spätere architektonische Schaffen von Meštrović legte, aber den eigentlichen Einfluss auf Meštrović habe der große Stadtarchitekt Otto Wagner gehabt.<sup>42</sup> Kraševac hingegen verteilt die Ansicht, dass Meštrović nie ein „direkter“ Schüler von Otto Wagner in seiner Architekturschule

---

<sup>38</sup> Hans Bitterlich (1860 – 1949) war ein Wiener Bildhauer und Professor an der Akademie der bildenden Künste. Sein bekanntestes Werk, zusammen mit dem Architekten Friedrich Ohmann ist das Denkmal für die Kaiserin Elisabeth im Volksgarten. – Long 1996, S. 364 – 365.

<sup>39</sup> Kraševac 1999, S. 181.

<sup>40</sup> Friedrich Ohmann, Lemberg (1858 – 1927) war ein Wiener Architekt. Nach 1904 war er Leiter der Meisterklasse für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien. In seinem Werk zeigt sich eine Mischung des Jugendstils und Neobarocks. Seine bekannten Werke in Wien sind das Denkmal für Kaiserin Elisabeth im Volksgarten, Palmenhaus im Burggarten, Wienflussverbauung im Stadtpark und Neue Hofburg. Nach seinem Projekt (1912 – 1914) wurde auch das Archäologische Museum in Split ausgebaut. - Zwahr 2006, S. 252.; Kraševac 1999, S. 185.; Boeckel 2002, S. 173; Kečkemet 1970, S.4.

<sup>41</sup> Kraševac 1999, S. 185.

<sup>42</sup> Ronte 1987, S. 26 – 27.

gewesen ist. Diese existierte im Rahmen der Akademie der bildenden Künste in Wien von 1894 bis 1912. In den Angaben zu den Absolventen von Wagners Schule wird der Name von Ivan Meštrović nirgendwo erwähnt. Trotzdem wurde er durch die modernen Architektur Wagners, bzw. Seine Verbindung von Architektur und bildhauerischer Dekoration beeinflusst. Die beiden Männer haben sich auch persönlich gekannt, da sie sich in denselben Kreisen der Wiener Secession bewegten. Davon zeugt eine gedruckte Mappe von Wagners Projekten mit einer Widmung an Meštrović: *„Dem Meister Ivan Meštrović, dem treuen Mitkämpfer, in aufrichtiger Wertschätzung, der Autor.“*<sup>43</sup> Dieser Einfluss von Otto Wagner kommt besonders im architektonischen Schaffen Meštrovićs nach 1920, zum Ausdruck bzw. in seinem *Mausoleum der Familie Račić* in Cavtat (Abb. 4), wo die ganzen Wandflächen mit Reliefs (Abb. 5), verkleidet sind, wobei eine unsichtbare und untrennbare Grenze zwischen der Architektur und der Skulptur entsteht.

Nach dem Studium verbrachte er noch zwei Jahre in Wien und danach, Anfang des Jahres 1908, zog er nach Paris.

### **2.2.1. Ivan Meštrović in den Ausstellungen der Wiener Secession**

Am Ende des 19. Jahrhunderts begannen in vielen Städten: Paris, Brüssel, Berlin, München Secessionsbewegungen. Die Gründung der Wiener Secession im Jahr 1897 stellt einen Höhepunkt des Aufbruchs junger Wiener Künstler in die Moderne dar. In Wien begann eine Gruppe junger Künstler gegen das Künstlerhaus zu opponieren, trat aus der Künstlerhausvereinigung aus, und gründete ihren eigenen Verein *„Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession“* mit eigenem Haus, *Secession*. Das Hauptmotto der Vereinigung steht auch heute als eine Inschrift auf dem Secession Haus: *„der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“* womit gemeint ist, dass die Kunst zeitgemäß sein müsste und nicht mehr an die Vergangenheit gebunden werden sollte. Das Haus der Wiener Secession war am Ende des 19. Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein Ort, wo die großen internationalen und nationalen Ausstellungen stattfanden mit dem Ziel, den Kunstsinn in Österreich zu heben. Während die Moderne ihren Weg viel leichter und schneller auf den

---

<sup>43</sup> Kraševac 1999, S. 185.

Gebieten der Malerei mit Hilfe des Impressionismus und der Architektur mit Hilfe der reinen Formen fand, vollzog sich der Übergang von der historistischen zur modernen Plastik viel schwieriger und langsamer. Unter den bildenden Künsten in der Secession war die Plastik am wenigstens markant. Wir können heute kaum von einer Wiener „secessionistischen“ Skulptur vor 1905 sprechen. Vielmehr handelte es sich dabei um sehr unterschiedliche, stilistisch schwer einzuordnende Ausstellungs - Beiträge von schon sehr renommierten internationalen Künstlern, die oft korrespondierende Mitglieder der Wiener Secession waren, wie z.B. Rodin, Minne, Meunier, Rosso, Klinger, Metzner u. a. Die erste Ausstellung vom Frühjahr 1898, war auf dem Gebiet der Skulptur von Auguste Rodin und Constantin Meunier bestimmt, deren Werke auch in Wien für künstlerische Auseinandersetzung bei den einheimischen Secessionisten sorgten. Für die Entwicklung der Skulptur wurden Georg Minne, Medardo Rosso, Ivan Meštrović sowie der Österreicher Anton Hanak und viele andere wegweisend. Erst ab 1907, als er sich in Paris mit seinem *Vidovdaner Zyklus* beschäftigte, können wir bei Meštrović von einem originalen Wiener Secessionstil in der Bildhauerei sprechen.<sup>44</sup> Zu diesem Zeitpunkt erfolgte eine Wandlung in seinem Schaffen. Die Figuren schließen sich in eine kompakte, ruhige Form. Dazu steigerten die Monumentalität der Skulptur und die Benützung der Linie und der großen ruhigen Flächen im Schaffensprozess. Durch Hanak, der von der XXV. Ausstellung bis zur XXXI. Ausstellung beinahe regelmäßig ausstellte und Meštrović erfolgte eine wirkliche Erneuerung der Wiener Plastik.<sup>45</sup>

Obwohl wir auch heute von einer einheitlichen und programmatisch definierten „secessionistischen“ Plastik nicht sprechen können, sind folgende formale Ausdrucksformen charakteristisch: fließende Modellierung, florale Elemente, traumwandlerisch oder zeremonial schreitende Figuren. Auf der inhaltlichen Ebene ist die antirationale Hingabe an elementare Natur – und Seelenkräfte charakteristisch.<sup>46</sup>

Für die „secessionistische“ Plastik war auch charakteristisch, dass sie am meisten im Sinne eines Raumkunstwerkes, bzw. Gesamtkunstwerkes konzipiert wurde, dass architektonische, skulpturale und malerische Elemente nach einem künstlerisch - subjektiven und nicht mehr nach einem gesellschaftlichen Konzept vereinigte. Die Denkmal - und Bauplastik bekam eine

---

<sup>44</sup> Dolinschek 1989, S. 14.

<sup>45</sup> Dolinschek 1989, S. 19.

<sup>46</sup> Boeckl 2002, S. 173.

gewisse Autonomie. Sie war nicht mehr wie die historistische Plastik im gesellschaftlichen Sinn ortsgebunden.<sup>47</sup>

Schon seit 1903 war Meštrović das Mitglied der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession. In den Secessionskatalogen von 1903 bis 1906 wurde er immer als außerordentliches Mitglied dieser Vereinigung erwähnt, aber von 1906 bis 1910 wurde er dann als ordentliches Mitglied der Secession angeführt. Auch nach seinem Umzug nach Paris, Anfang 1908, stellte er seine Werke in der Wiener Secession aus.<sup>48</sup>

In der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession stellte sich Meštrović zum ersten Mal auf der XVII. Ausstellung von März bis Mai 1903 mit nur einem Werk vor. Die Skulptur *Die Kranke* wurde im Ausstellungskatalog unter der Nummer 225 eingeschrieben und in dem Saal XV. ausgestellt. Neben dem Namen des Künstlers wurde noch die Stadt angeführt. So finden wir beispielsweise im Katalog folgende Angaben: „*MESTROVIC IVAN, 225. Die Kranke. Wien*“<sup>49</sup> Da sich Meštrović in dieser Ausstellung zum ersten Mal dem Wiener Publikum vorstellte, finden wir neben den schon angeführten Angaben keine Bezeichnung *OM* für die ordentlichen Mitglieder.

Auf der XX. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreich Secession in Wien von März bis Mai 1904, wurden in dem Saal II. zwei Werke von Ivan Meštrović ausgestellt, unter der Katalognummer 4. *Opfer der Unschuld* und unter der Nummer 6. *Leben*.<sup>50</sup>

Auf der XXII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession von Januar bis Februar 1905 in Wien, stellte Meštrović eine Portraitbüste seiner ersten Frau Ruža Meštrović, geb. Klein, aus. Im Ausstellungskatalog wird das *Bildnis des Fräuleins Ruža Klein* unter der Katalognummer 15 eingeschrieben. Neben dem Namen der Skulptur wurde auch das Material Gips genannt. Die Büste wurde im Mittelraum ausgestellt.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> Boeckl 2002, S. 174.

<sup>48</sup> Vgl. Secessionskataloge von 1900 bis 1910.

<sup>49</sup> Katalog der XVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, März – Mai 1903, S. 51.

<sup>50</sup> Katalog der XX. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, März – Mai 1904, S. 11.

<sup>51</sup> Katalog der XXII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, Januar – Februar 1905, o. S.

Auf der XXIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession von März bis Mai 1905 in Wien stellte Meštrović eines seiner besten und aufregendsten Werke der frühen Schaffensperiode in Wien aus. Im Katalog wurde das Werk *Timor Dei* unter der Katalognummer 67 angeführt und im Saal V, in einem kleinen Saal links, ausgestellt.<sup>52</sup>

Die XXVI. Ausstellung der Wiener Secession von März bis Juni 1906 war von großer Bedeutung für den jungen, erst dreiundzwanzigjährigen Künstler. In dieser Ausstellung wurden im Saal I. folgende Werke gezeigt: unter der Katalognummer 54. *Muttersorge. Belgischer Granit. Eigentum S. M. des Kaisers.* 56. *Backfisch*, 57. *Knabekopf*, 58. *Singendes Mädchen* und 59. *Am Brunnen des Lebens. Fragment*.<sup>53</sup> Es ist nicht korrekt, dass Meštrović einen eigenen Saal bei dieser Ausstellung gehabt hat, weil in diesem Saal I. auch Werke von anderen Bildhauern ausgestellt wurden, z.B. unter der Katalognummer 55., zwischen Meštrovićs Werken, eine Porträtbüste von Breithut Peter. Im Katalog der Ausstellung lesen wir auch die Namen anderer Bildhauer, deren Werke in demselben Saal aufgestellt waren, z.B. unter der Katalognummer 50. *Porträtbüste* aus Marmor vom Josef Engelhart, 51. *Ausdrucksstudie des Thomas Eckel* von Anton Hanak, 52. *Affenliebe* aus Marmor von Franz Ehrenhöfer und unter der Nummer 53. *Porträt der Frau von P.*, aus Laaser Marmor von Anton Hanak. Seine Werke, mit welchen er sich auf dieser Ausstellung vorstellte, waren aber prominent im ersten Saal ausgestellt. Sein *Am Brunnen des Lebens. Fragment* stand in der Mitte des Raumes und fand große Beachtung. *Am Brunnen des Lebens. Fragment* wurde am Ende des Katalogs im Abbildungsteil reproduziert. Das Aussehen dieses Mittelraums zeigt uns eine zeitgenössische Fotografie (Abb. 6), die in einer kritischen Ansicht von Karl. M. Kuzmany auf die Frühjahrsausstellung der Wiener Secession 1906 in der Zeitschrift „Kunst“ veröffentlicht wurde.<sup>54</sup> Es ist auf dieser Fotografie (Abb. 6) zu bemerken, dass die Skulpturen genau wie nach der angegebenen Nummerordnung im Ausstellungskatalog von links nach rechts, hintereinander folgen: *Muttersorge*, *Backfisch*, *Knabekopf*, *Singendes Mädchen* während in der Mitte des Raums *Am Brunnen des Lebens* ausgestellt wurde. Was die architektonische Gestaltung des Raums betrifft, war dieser Saal nicht besonders gestaltet, aber die Wände waren mit den Bildern bedeckt, was wir auch auf der Fotografie sehen können. An den Wänden dieses Saales hängten die Bilder von Jettmar Rudolf, Schmoll von Eisenwerth,

---

<sup>52</sup> Katalog der XXIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, März – Mai 1905, o. S.

<sup>53</sup> Katalog der XXVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, März – Mai 1906, o. S.

<sup>54</sup> Kuzmany 1906, S. 385.

Adler Angela, König Friedrich, Roux Oswald, Krämer Joh. Viktor, Harlfinger Richard, Tichy Hans, Bruenauer Otto, Engelhart Josef, Pollak – Karlin Richard, Nissl Rudolf, Schmutzer Ferdinand, Haenisch Alois, Levier Adolfo, Kollmann de Jules, Knirr Heinrich, Stadler Toni, Stolba Leopold, Stöhr Ernst, Heller – Ostersetzer Hermine u. a.<sup>55</sup> Auf der Fotografie, hinter den Skulpturen Meštrovićs können wir z.B. die Bilder unter den folgenden Katalognummern erkennen: 26. *Mimi und Zar* und 27. *Porträt des Fräuleins Erkert* von Levier Adolfo, wie an der rechten Wand das Bild unter der Katalognummer 31. *Weiblicher Akt* von Kollmann de Jules.<sup>56</sup> Es ist zu schließen, dass die Malerei in diesem Saal viel mehr als die Skulptur vertreten war, was sonst der Fall in den Ausstellungen der Wiener Secession war.

Auf der XXVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs von November bis Dezember 1906 stellte Meštrović nur ein Werk vor. Im Ausstellungskatalog, genauer gesagt im Verzeichnis der ausgestellten Werke, wurde unter der Katalognummer 163 *Kopf eines dalmatinischen Fischers* von Ivan Meštrović genannt. Neben dem Namen des Künstlers Ivan Meštrović steht wie in jedem Katalog die Ortbezeichnung Wien. Neu ist, dass in diesem Katalog der Künstler zum ersten Mal als ordentliches Mitglieder der Secession angeführt wird: *MESTROVIĆ IVAN, WIEN. OM. 163. Kopf eines dalmatinischen Fischers*<sup>57</sup> Im Verzeichnis der ordentlichen Mitglieder, am Anfang desselben Katalogs, wurde Bildhauer Ivan Meštrović mit der Adresse *II., Valeriestrasse 8B, Wien* eingeschrieben.<sup>58</sup> Höchstwahrscheinlich war diese ordentliche Mitgliedschaft in der Vereinigung eine ganz logische Folge, nachdem er großen Erfolg mit seinem *Brunnen des Lebens*, in der vorigen XXVI. Ausstellung im Frühling desselben Jahres, erzielte. Seit dieser XXVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession in Wien vom November bis Dezember 1906, war Meštrović bis 1914 ein ordentliches Mitglied dieser Vereinigung.

Auf der XXIX. Ausstellung in der Wiener Secession von März bis Mai 1907 stellte sich Meštrović mit vier Werken vor: im Saal IV unter der Nummer 164 *Porträt des Doktor C*,

---

<sup>55</sup> Katalog der XXVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, März – Mai 1906, o. S.

<sup>56</sup> Katalog der XXVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, März – Mai 1906, o. S.

<sup>57</sup> Katalog der XXVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, November – Dezember 1906, o. S.

<sup>58</sup> Katalog der XXVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, November – Dezember 1906, o. S.

unter der Nummer 181 *Damenpoträt*, dann weiter unter der Nummer 183. *Damenporträt* aus dem Carrara Marmor und im Saal V unter der Nummer 219 *Weiblicher Kopf* aus Bronze.<sup>59</sup>

Auf der XXX. Ausstellung in der Wiener Secession in April 1908 stellte er die meisten Werke bis dahin aus. Im Mittelraum wurden ausgestellt: unter der Nummer 3. *Säulenträger*, Holz; 9. *Säulentorso mit Vase*, Marmor und Terrakotta; 19. *Säulenträger*, Holz. Im Plastikraum wurden unter der Nummer 45. *Säulenträger*, Marmor; 68. *Alter Mann*, Bronze; 69. *Säulenträger*, Marmor; 70. *Verlassene*, Laaser Marmor und 72. *Quelle des Lebens*, Brunnen, Marmor gezeigt. Der Brunnen *Quelle des Lebens* wurde auch am Ende des Katalogs im Teil mit den Abbildungen, so genannten „Notizen“, abgebildet.<sup>60</sup>

Nach seiner Rückkehr aus Paris am Anfang 1910 stellte Meštrović seine in zwei Jahren in Paris entstandenen Werke in der Wiener Secession aus. Die XXXV. Ausstellung der Wiener Secession (15. 1. – 13. 3. 1910) war fast ausschließlich Ivan Meštrović gewidmet. Es handelte sich um eine kollektive Ausstellung mit dem polnischen Maler Wladislaw Slewinski. Meštrović zeigte seine 62 Werke. Den Mittelraum der Ausstellung beherrschen 12 *Karyatiden. Fragmente für einen Tempel* aus Gips. Am Ende dieser Karyatiden Reihe befand sich eine frontal gestaltete Sphinx. Diese Figuren und zahlreiche andere Einzelfiguren des Mittelraumes gehörten zu dem großartigen Entwurf des so genannten *Vidovdan – Tempels* (Abb. 7). An dieser Stelle können wir von einer Antikenrezeption bei Meštrović sprechen; in der Auswahl des Themas, der Form und den einzelnen Motiven. Im Bereich der secessionistischen Malerei spiegelt sich die Antikenrezeption auch bei Klimt in seiner neuen Monumentalität wieder, die er durch Stilisierung, Reduzierung der Gegenstände und formal gegeben Rahmen erreichte.

Dieses Denkmal kam nie zur endgültigen Ausführung und entstand während der Pariser Jahre 1908 – 1910. Eines der eindrucksvollsten Werke Meštrovićs war die Gestalt *meiner Mutter*, die er als ganz persönlichen Mythos den Ideenfiguren des nationalen Mythos hinzufügen wollte. Mit mythischen Heroen, Frauen, Witwen und Müttern schuf Meštrović ein nationales Denkmal mit monumentalen Formen. Alle Figuren, bzw. Mythengestalten des *Vidovdan –*

---

<sup>59</sup> Katalog der XXIX. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, März – Mai 1907, o. S.

<sup>60</sup> Katalog der XXX. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, April – Juli 2008, o.S.

*Zyklus*, mit Ausnahme der *Mutter* und der *Karyatiden* (Abb. 8) sind in heroischer Nacktheit dargestellt.<sup>61</sup>

### 2.2.2. Meštrović und Rodin

Nach dem Studium verbrachte Meštrović noch zwei Jahre in Wien und danach zog er am Anfang des Jahres 1908 nach Paris um. In Paris mietete er ein Atelier in Impasse du Maine auf dem Monteparnasse, aber behielt auch sein Atelier in der Valeriestrasse 8 B, im zweiten Bezirk, in Wien. In Paris arbeitete er an seinem Vidovdaner Zyklus und vertiefte seine Freundschaft mit seinem großen Vorbild Rodin. Auguste Rodin (1840 – 1917) präsentierte sich 1900 auf der großen Weltausstellung in Paris, wo er hunderteinundzwanzig Werke im „Pavillon Rodin“ ausstellte. Seine lebendigen Figuren mit der betonten Bewegung, und dem Spiel von Licht und Schatten, waren das Gegenteil des zeitgenössischen Klassizismus und akademischen Realismus. Die amtliche akademische Strömung erkannte Rodin nicht an. Sie hielt ihn wie auch Meunier für einen Revolutionär in der Kunst. 1889 war Rodin Mitbegründer der Société Nationale des Beaux – Arts in Paris, die eine Art französischer Secession darstellte. Er war auch korrespondierendes Mitglied der Wiener Secession und stellte seine Werke auf der I. Ausstellung der Wiener Secession 1898, auf der IV. Ausstellung 1899, auf der VII. Ausstellung 1900, auf der IX. Ausstellung 1901 und auf der XVI. Ausstellung 1903 aus.<sup>62</sup> Einige der wichtigsten Werke Rodins, wie *Die Bürger von Calais*, *Balzac* und *Hand Gottes* wurden auf diesen Ausstellungen in der Wiener Secession gezeigt, wo sie der junge Meštrović höchstwahrscheinlich gesehen hat.

Nach einer Ausstellung Meštrovićs in Paris im Jahr 1908, zeigte Rodin großes Interesse für die Werke des kroatischen Bildhauers und er lud ihn und seine Frau Ruža Klein zu ihm nach Meudon ein. Die erste persönliche Begegnung Meštrovićs mit Rodin fand noch 1902 an der Akademie der bildenden Künste statt, während des kurzen Aufenthalts der französischen Bildhauers in Wien, als er am Weg zur Kollektivausstellung in Prag war. Die jungen Schüler, vor allem Meštrović, haben Rodin auf der Akademie bemerkt und erkannt und kamen zu ihm,

---

<sup>61</sup> Dolinschek 1989, S. 160 – 163.

<sup>62</sup> Dolinschek 1989, S. 246 – 247.

um ihn zu begrüßen und ihm ihre Begeisterung zu bezeugen. Diese Begegnung mit Rodin beschrieb Meštrović detailliert in seinen Erinnerungen.<sup>63</sup>

Die Freundschaft von Rodin und Meštrović vertiefte und intensiverte sich erst in den Jahren des ersten Weltkriegs, als sich beide in Rom begegneten. In dieser Zeit besuchte Rodin Meštrović oft in seinem römischen Atelier und dort porträtierte ihn Meštrović. Sie blieben gute Freunde bis zum Tod Rodins im Jahre 1917.<sup>64</sup> Rodin hat Meštrović hoch geschätzt, und heute ist eine seine Äußerung über Meštrović besonders bekannt und oft in der Literatur zitiert. Rodin hat angeblich über den Bildhauerkollegen gesagt, dass er das größte Phänomen unter den zeitgenössischen Künstlern sei.<sup>65</sup> Rodin erkannte anhand des Lebenslaufes von Meštrović, dass er selbst zu spät im Stein zu arbeiten begonnen hat, und dass er zu spät die Wichtigkeit der Architektur für die Bildhauerei bemerkt hat.<sup>66</sup>

Obwohl Meštrović während seines Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste, bzw. von 1903 an jedes Jahr regelmäßig an den Ausstellungen der Wiener Secession teilnahm, übte den ersten Einfluss auf seinen Stil nicht die Wiener Secession, sondern der französische Impressionismus aus. Der Einfluss den Rodin auf die jungen Künstler hatte, war groß und ist kaum zu überschätzen. Höchstwahrscheinlich wäre Meštrović nicht unter den Einfluss des französischen Impressionismus gekommen, wenn er nicht eine solche bildhauerische Größe wie Rodin getroffen hätte. Ein solches einflussreiches Vorbild konnte er in den Kreisen der Wiener Secession nicht finden. Der Einfluss Rodins auf Meštrović war stark und unmittelbar, aber auch dieser konnte die Ideen von Meštrović nicht ganz befriedigen. Das sieht man am besten nach 1907 in Paris, als sich er einem monumentalen „secessionistischen“ Stil zugewendet hat. Für Meštrović impressionistische Werke wie z. B. *Luka Botić* und *Am Brunnen des Lebens* sind folgende Merkmale charakteristisch: Harmonie, Einheit der ganzen Komposition, sensible und unruhige Behandlung der Fläche und Materie und betontes plastisches Volumengefühl. In diesen Werken, wie allen Werken Rodins, fehlt die Monumentalität.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Kečkemet 1970, S. 4; Kraševac 2002, S. 35 – 36.

<sup>64</sup> Kečkemet 1970, S. 5.

<sup>65</sup> Kečkemet 1970, S. 5; Kečkemet 1983, S. 10.

<sup>66</sup> Kečkemet 1970, S. 5.

<sup>67</sup> Kečkemet 1970, S. 5.

Nach zwei Jahren kehrte Meštrović, anlässlich seiner großen Ausstellung in der Wiener Secession im Jänner 1910, aus Paris nach Wien zurück. Nach dieser Ausstellung kam er, obwohl er 1935 kurz vor dem zweiten Weltkrieg eine Ausstellung im Hagenbund in Wien und Graz gehabt hatte, nie Wieder nach Wien.

### 3. In Wien entstandene, heute noch existierende und bekannte Werke

Meštrovićs frühe Werke, die während seiner Ausbildung in Wien entstanden sind, werden heute meistens in kroatischen Museen aufbewahrt. Den größten Fundus seiner frühen Skulpturen, Reliefs und Zeichnungen besitzen: Stiftung Ivan Meštrović (Galerie Ivan Meštrović in Split und Atelier Ivan Meštrović in Zagreb) und Glyptothek HAZU in Zagreb. Im Jahr 1952 stiftete Meštrović der Nationalen Republik Kroatien die Häuser in Meje (heute Galerie Ivan Meštrović) und Crikvine (Kaštelet) bei Split, das Familienmausoleum in Otavice, Haus und Atelier in Gornji Grad (Oberstadt) in Zagreb (heute Atelier Meštrović in Zagreb) und viele seiner Skulpturen. Weitere Werke der Wiener Zeit befinden sich im Besitz der Modernen Galerie in Zagreb, in der Kunstgalerie in Split, im Narodni Muzej (Volksmuseum) in Belgrad, in der österreichischen Galerie Belvedere, in der Galerie in seinem Geburtsort Vrpolje, in der Gemäldegalerie in Osijek, im Museum Laško in Slowenien, in Budapest und im Privatbesitz, meistens jedoch in Kroatien.

Aus heutiger Sicht ist es schwer zu sagen, wie viele Werke in Wien entstanden sind. Kraševac führt in ihrem Werk - Katalog zwischen fünfzig und fünfundfünfzig Skulpturen, Reliefs und Zeichnungen an, die Meštrović von 1901 bis 1908 in Wien geschaffen hat. Dabei betont sie, dass im Katalog nur jene Werke erwähnt sind, die sich im Besitz kroatischer und österreichischer Museen befinden. Viele dieser Skulpturen, mindestens zwanzig, sind uns heute nur aus zeitgenössischen Fotografien bekannt. Diese werden einerseits in den kroatischen Museen aufbewahrt, und andererseits sind Reproduktionen dieser Skulpturen in verschiedenen Zeitschriften anzutreffen. Es ist unbekannt, wo sich diese Werke befinden, und

ob sie noch überhaupt existieren.<sup>68</sup> Vielleicht befinden sich einige noch irgendwo in Privatbesitz in Wien, besonders diejenigen, die im Besitz vom Karl Wittgenstein waren. Einige Skulpturen wurden auch später nach originalen Gipsmodellen ausgegossen.

In der ersten und ältesten Monographie über Meštrović, die 1919 in London erschienen ist, zählen wir in der Liste der Werke zweiundfünfzig Skulpturen und Reliefs, die in Wien zwischen 1901 und 1907 entstanden sind, und dazu dreizehn in Split, eine in Rijeka, zwei in Zagreb und eine in Belgrad, die wahrscheinlich während der Ferien und anderen Aufenthalten entstanden sind.<sup>69</sup> Kečkemet führte in seiner Monographie an, dass Meštrović von 1901 bis 1907 in Wien mehr als fünfzig Werke schuf und ungefähr zwanzig während der Sommerferien in Split.<sup>70</sup> Die vorhandene Literatur zeigt keine Übereinstimmungen, der Werkbestand wurde noch nicht vollständig erfasst. Daher kann man davon ausgehen, dass in seiner Wiener Zeit ungefähr sechzig Skulpturen und Reliefs entstanden sind.

Für einige Werke Meštrovićs kann der Entstehungsort nicht mehr so leicht lokalisiert werden. Es gibt heute ein Paar Werke, die zwischen 1900 und 1908 entstanden sind, bzw. während seines Studienaufenthalts in Wien, aber man kann nicht feststellen, ob diese Werke in Wien oder während seiner Aufenthalte und Ferien in Kroatien entstanden sind. Solche Skulpturen sind z.B. *Gewissensbisse*, *Kopf des Schauspielers* usw. Im folgenden Katalog werden nur diese Werke beschrieben werden, von denen man ausgehen kann, dass sie definitiv in Wien entstanden sind. Als Orientierungspunkt für den Entstehungsort folgender Skulpturen, dienen vor allem die Monographie Laverys und der Katalog von Kraševac.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Kraševac 2002, S. 222 – 228.

<sup>69</sup> Lavery 1919, S. 60 – 62.

<sup>70</sup> Kečkemet 1970, S. 7.

<sup>71</sup> Lavery 1919, S. 60 – 62; Kraševac 2002, S. 222 – 228.

### 3.1. Das Porträt von Otto König (*Das Porträt meines Professors*)

Wien, 1901/1902

Gips: Höhe 59 cm

Wien, Glyptothek der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

**(Abb. 9)**

Lavery 1919, S. 60; Trnek (Hg.) 2006, S. p23.

Das *Porträt des Prof. Otto König*, das auch unter dem Titel *das Porträt meines Professors*<sup>72</sup> bekannt ist, und das vielleicht als erstes bildhauerisches Werk Meštrovićs in Wien betrachtet werden könnte, galt lange Zeit als verschollen und war nur aufgrund der zeitgenössischen Fotografie im Atelier Meštrović in Zagreb bekannt. Im Jahr 2006 wurde diese Büste mit dem verlorenen Werk in Verbindung gebracht und Meštrović zugeschrieben. Sie wurde im Katalog der Glyptothek der Akademie der bildenden Künste im Kapitel „Originalplastiken“ als *Büste Otto Königs*, des ersten Lehrers Meštrović in Wien abgebildet.<sup>73</sup> Die Abbildung stimmt mit der zeitgenössischen Fotografie überein. Strittig ist nur noch die Datierung. Kraševac datiert die Büste im Jahr 1901. Im Katalog der Glyptothek wurde sie auf 1902.<sup>74</sup>

Die Büste zeigt eine ganz neue Art und Weise der Modellierung. Meštrović modellierte sie sozusagen mittels einzelner bewegter Flächen. Die bewegten Partien der lockigen Haare, der Augenbrauen und des Bartes sind fast übertrieben betont, um den Intellektuellen des alten Professors darzustellen. Tiefe Falten auf dem Gesicht, besonders auf der Stirn, sollen einen expressiven Eindruck des Alters erzeugen. Der Modellierung des Oberkörpers, der Schultern und der Brust schenkte Meštrović weniger Beachtung. Aus der Gipsmasse des Oberkörpers hebt sich nur der Kragen hervor. Es ist zu bemerken, dass Meštrović in diesem Porträt durch eine formale äußere Bewegung der Skulptur eine innere Bewegung des Geistes darstellt, wobei die individuellen Porträtzüge weniger zum Ausdruck kommen.

Nach stilistischen Merkmalen, vor allem nach der bewegten Oberfläche, die auf Rodin hinweist, ist es gerechtfertigt diese Skulptur bereits ins Jahr 1902 zu datieren.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Im Zusammenhang damit siehe den Text auf den S. 23 – 24 in dieser Arbeit.

<sup>73</sup> Trnek (Hg.) 2006, p23.

<sup>74</sup> Vgl. Kraševac 2002, S. 222 und Trnek (Hg.) 2006, S.p23.

<sup>75</sup> Lavery 1919, S. 60 und Trnek (Hg.) 2006, S. p23.

### 3.2. Das Selbstporträt (Das erste Selbstporträt)

Wien, 1901

Gips: 15 x 20 x 20 cm

signiert auf dem Kragen: I. Meštrović

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Inv. Nr.: AMZ – 00281

**(Abb.10)**

Bronzeabguss, 1987

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Inv. Nr.: AMZ – 00297

**(Abb. 11 und Abb. 12)**

Lavery 1919, S. 60; Čerina 2001, CD - ROM; Kraševac 202, S. 222.

Was den Typus betrifft, handelt es sich beim *ersten Selbstporträt Meštrovićs* um eine Porträtbüste. Der Bildhauer stellte sich nur bis zur Schulter dar. Auf der Büste bemerken wir eine Distanz zum akademischen Klassizismus. Das Gesicht zeigt realistische Porträtzüge und die Haare wurden auf eine ganz neue Art und Weise impressionistisch modelliert. Dennoch sind noch klassizistische Einflüsse der Wiener Akademie zu bemerken, wie das sorgsam behandelte Postament, das mit seinen konvexen und konkaven Formen an die dorische Kapitelle erinnert, und die glatte Behandlung der Oberfläche. Auch in der leichten Kopfdrehung mit einem fast romantischen Blick in die Ferne, erkennt man Spuren des Klassizismus.

Wenn wir das Selbstporträt mit einer *Fotografie Meštrovićs aus 1901* (Abb.13) vergleichen, kommen die Gesichtszüge noch überzeugender zum Ausdruck. Nase und Mund erscheinen einer Fotografie entnommen zu sein. Der Blick und die Kopfhaltung wurden an der Porträtbüste etwas romantisiert. Es könnte sein, dass der Bildhauer die Porträtbüste nach eigener Fotografie schuf oder, dass er sich von dieser nur inspirieren ließ. Dafür sprechen auch die Zeitangaben. Die Fotografie, wie auch das Selbstporträt sind 1901 in Wien entstanden.

### 3.3. Das Selbstporträt

Wien, 1902

Gips: 43 x 27 x 32 cm

signiert hinter: I. Meštrović MCMII

Privatbesitz, Kamnik

**(Abb. 14)**

Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S.222.

Nur ein Jahr später, auf dem zweiten *Selbstporträt*, findet man keine Spuren der akademischen Ausbildung. Meštrović befreit seine Büste ganz vom Postament und wendet sich einer neuen Art der Modellierung zu. Den Oberkörper arbeitete er überhaupt nicht heraus, sondern lässt nur eine impressionistisch modellierte Oberfläche für sich selbst sprechen. Die Hände, bzw. nur die geballten Fäuste und Unterhände, wachsen auf diesem ganz unnatürlich heraus und sehen wie abgeschnitten und angeklebt aus. Solche fragmentarische Behandlung der Skulptur können wir über Rodin bis Michelangelo verfolgen. Aus so einer undefinierten Masse hebt sich ein sorgsam herausgearbeitetes Gesicht des jungen, stolzen und entschlossenen Künstlers heraus.

Auch diese Büste zeigt große Ähnlichkeit mit einer *Fotografie Meštrovićs aus 1905* (Abb. 15). Eine Diskrepanz finden wir in der Tatsache, dass die Porträtbüste drei Jahre früher, im Jahr 1902 datiert ist, als die Fotografie. In der Art wie der Kopf aus dem Mantelkragen hervorwächst, erinnert die Büste an Rodins bekannte Statue von *Balzac* (Abb. 16). Es ist zu erwähnen, dass nur der Kopf der *Balzac* Statue in der IX. Ausstellung der Wiener Secession, im Jänner und Februar 1901, präsentiert wurde.<sup>76</sup> In dieser Zeit war Meštrović schon in Wien und er könnte sie gesehen haben. Während der Vorbereitungsarbeiten machte Rodin viele Modelle des Kopfes von *Balzac*, um die Seele des angesehenen französischen Novellisten je möglichst gut einzufangen. An seinem zweiten Selbstporträt versuchte Meštrović höchstwahrscheinlich, beeindruckt vom *Balzac* Rodins, seinen eigenen inneren Geist zu versinnbildlichen. Es ist ihm gelungen einen selbstbewussten, entschlossenen und in die Zukunft schauernden Künstler darzustellen. Nicht nur die psychische Präsenz erinnert an

---

<sup>76</sup> Dolinschek 1989, S. 65

*Balzac* sondern auch einige formale Details, wie z. B. die Haare, die leichte Kopfdrehung und der auffallend modellierte, hohe Kragen.

### 3.4. Das Porträt von Petar Brani

Wien, 1903

Bronze; Messe unbekannt

Moderne Galerie, Zagreb

Inv. Nr.: (?)

**(Abb. 17)**

Lavery 1919, S. 60; Zidić 1999, S. 99 – 100.

Wie Zidić in seinem Artikel schreibt ist dieses Werk Meštrovićs fast vergessen und kaum abgebildet.<sup>77</sup> Nur Zidić findet es erwähnenswert. Dass das Werk in Wien 1903 entstanden ist, dies belegt auch die älteste Monographie von Lavery.<sup>78</sup>

Das *Porträt von Petar Brani*<sup>79</sup> zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem *Porträt von Otto König* (Abb. 9). Nach dem Typus sind beide Porträtbüsten bis zur Schulter und gehören zu den frühesten Werken in Wien. An der *Büste von Petar Brani* bemerkt man, neben den groben realistischen Zügen, den impressionistischen Einfluss Rodins in der Behandlung der Oberfläche. Auffallend ist, dass der Bildhauer die Oberfläche mit kleinen, wenig bewegten und differenzierten Flächen modelliert, in Vergleich mit der *Büste von Otto König*, wo er mit den großen bewegten Flächen arbeitet. Auf den ersten Blick bemerken wir auch eine große physiognomische Ähnlichkeit zwischen den beiden Büsten. Die Behandlung der Haare ist fast identisch mit jener von Otto König, obwohl die Haare von dem König etwas üppiger und bewegter, als jene von Brani wirken. Der leicht gesenkte und gedrehte Kopf und der nach unten gerichtete Blick hinterlassen einen Eindruck der formalen wie auch inneren Geschlossenheit. Mit dieser Geschlossenheit, mit der gesenkten Kopfhaltung, mit nach unten

---

<sup>77</sup> Zidić 1999, S. 99.

<sup>78</sup> Lavery 1919, S. 60.

<sup>79</sup> Petar Brani (1840 – 1914) war ein kroatischer Schauspieler, Redakteur, Lehrer, Übersetzer und Rezitator. In seinem fortgeschrittenen Alter hat er in Wien gelebt, wo ihn Meštrović wahrscheinlich in den kulturellen kroatischen Klubkreisen kennen gelernt hat. – Zidić 199, S. 100.

gerichteten Blick, mit der Physiognomie des Gesichtes und mit der Modellierung der Haare erinnert uns die Büste von *Petar Brani* auch an die Halbbüste von *Luka Botić* (Abb. 39). Im Ganzen hinterlässt die Büste von *Peter Brani* einen Eindruck der Starrheit, Grobheit und Geschlossenheit. Wir sollten auch beachten, dass es sich bei den beiden Büsten um zwei unterschiedliche Materialien handelt. Die Büste von Brani wurde in Bronze ausgegossen und die Büste von Otto König im Gips modelliert. Es ist bekannt, dass die Bronze immer einen größeren Eindruck als der weiche Gips hinterlässt. Schon auf Grund dieser ersten Porträtbüste können wir schließen, dass Meštrović ein guter Psychologe war, der mit formalen bildhauerischen Mitteln, den Charakter und vor allem die Seele des Abgebildeten, modellierte. Damit im Zusammenhang schreibt Zidić, dass in jener Zeit als Meštrović Brani in Wien getroffen habe, habe Brani als ein alter und altmodischer Schauspieler gegolten. Aber gerade die Unmodernität, Pathetik, das Heroische und die Verschlossenheit für Neues mag der Bildhauer bei ihm.<sup>80</sup> Diese spiegeln sich in seinem Porträt wieder.

### 3.5. Der letzte Kuss

Wien, 1903

patinierter Gips: 85 x 28 x 43 cm

signiert links unten an der Seite: 190 (letzte Ziffer unlesbar)

Glyptothek HAZU, Zagreb

Inv. Nr.:GHZ-MZ-436

Die Skulptur wurde 1966 von Adele Milčinović erworben und nach ihren Angaben war die Skulptur ursprünglich als Grabstele für ein junges Mädchen gedacht.

**(Abb. 18 und Abb. 19)**

Gipsabguss, 1970

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Inv. Nr.: AMZ – 00167

Bronzeguss, 1970

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Inv. Nr.: AMZ – 00222

---

<sup>80</sup> Zidić 1999, S. 100.

Lavery 1919, S. 60; Barbić/Stipančić 1987, S. 54; Gagro/Gattin 1987, S. 311; S. 54; Čerina 2001, CD - ROM; Kraševac 2002, S. 222.

Den *letzten Kuss* können wir als eine vertikale Komposition beschreiben. Die zwei Figuren - eine männliche und eine weibliche - wurden so modelliert, dass der Mann hinter der Frau steht und ihren Kopf küsst. Die Figuren wurden nicht im Ganzen herausgearbeitet, sondern nur der Oberkörper, bzw. die Köpfe und Hände. Alles zusammen bietet einen grausamen und ängstlichen Eindruck. Eine Frau stützt ihren Kopf auf ihre Hände; hinter ihr befindet sich der Mann, der seine Hände auf ihren Kopf legt und sich nach vorne beugt als ob er ihre Stirn küssen würde.

Die Oberflächen wirken besonders unruhig und impressionistisch. So eine Art und Weise der Modellierung können wir fast mit den unruhigen impressionistischen Pinselstrichen vergleichen. Außer diesen Elementen der Oberflächenbearbeitung finden wir schon im Titel in einer starken symbolischen Bedeutung dieser Skulptur. Schon der Titel *Der letzte Kuss* weist auf den Tod hin. Naturalistisch modellierte, eingefallene, tiefe Augen, betonte Backenknochen und magere Hände hinterlassen den Eindruck eines bald kommenden Todes, des Abschieds, der Angst und der Grausamkeit.

Zu vermuten ist, dass *Der letzte Kuss* in Verbindung mit einem traurigen Ereignis im Leben Meštrovićs steht. Aus einem Brief, den er seinem Vater im Jahr 1903 geschrieben hat, wissen wir, dass er in eine junge Französin verliebt war und dass diese gestorben ist.<sup>81</sup> Diese Tatsache unterstreicht auch die schon erwähnte Angabe, dass diese Skulptur als Grabstelle gedacht war.

Dafür sprechen auch bestimmte formale Merkmale, die für eine Grabstele charakteristisch sind. Für die ganze Gruppe ist eine blockhafte Modellierung innerhalb einer unsichtbaren Rahmung und die Reduzierung auf Ausdruckselemente, Gesicht und Geste kennzeichnend. Auffallend ist auch die betonte Frontalität der Darstellung.

Noch eine Skulptur die wir vielleicht in dem Zusammenhang mit dieser Skulptur *Der letzte Kuss* bringen könnten, ist die heute verschollene Skulptur *Die Kranke*, mit welcher sich

---

<sup>81</sup> Kečkemet 1983, S. 9.

Meštrović zum ersten Mal in der Ausstellung der Wiener Secession 1903 dem Wiener Publikum vorstellte. Es scheint, dass diese zwei Werke in demselben Zeitraum, also 1902 oder 1903 entstanden sind und daher auch ein ähnliches Thema haben, nämlich Tod und Krankheit. Krankheit und Tod sind am Anfang des 20. Jahrhunderts sehr oft vorkommende symbolistische Themen in der Skulptur.

### 3.6. Opfer der Unschuld (Weiblicher Akt)

Wien, 1903/1904

Gips: 40 x 125 x 58 cm

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

ohne Signatur

Inv. Nr.: GHZ – MZP – 215

**(Abb. 20)**

Lavery 1919, S. 60; Kraševac 2002, S. 222.

*Opfer der Unschuld* können wir in die Gruppe der nackten weiblichen Akte einordnen. Gleich nach diesem, folgt der nächste weibliche Akt *Leidenschaft* (Abb. 22, Abb 23). Mit dieser Skulptur beschäftigte sich Meštrović ganz naturalistisch mit einer sehr sensiblen Thematik der weiblichen Nacktheit, genauer der weiblichen Selbstbefriedigung. An dieser Stelle stimme ich Kraševac nicht zu, dass wir das Vorbild für diesen Naturalismus Meštrovićs in den Darstellungen Klimts, der entblößten Wirklichkeit, sehen sollen, und dass sein Symbolismus und die Romantik ein direkter Einfluss von Rodin seien.<sup>82</sup> Meiner Meinung nach beeinflusste Rodin auch Meštrovićs Naturalismus, besonders im Falle dieser frühen nackten weiblichen Akte. Klimt, wie auch etwas später Schiele, stellten die Nacktheit, wie auch das Alter naturalistisch dar, aber vor allem gelang dies Rodin. Die Art und Weise wie diese nackte Frau aus dem nicht herausgearbeiteten Stein herauswächst, und die sensible Behandlung der Oberflächen, wie auch wahrscheinlich der Naturalismus der Darstellung, erinnern gänzlich an Rodin. Es genügt sich nur an die zahlreichen Zeichnungen Rodins mit derselben oder ähnlichen erotischen Thematik und an seine Besessenheit mit dem weiblichen Körper zu

---

<sup>82</sup> Kraševac 2002, S. 57.

erinnern. Mit seiner fast übertriebenen Körperstreckung und den abgewinkelten Beinen ähnelt Meštrovićs *Opfer der Unschuld* Rodins *Torso der Adèle* (Abb. 21) aus dem Jahr 1882.

### 3.7. Leidenschaft (Sehnsucht; Die Sehnsucht nach Leidenschaft)

Wien, 1904

patinierter Gips: 46 x 87, 5 x 50 cm

ohne Signatur

Glyptothek HAZU, Zagreb

Inv. Nr.: GHZ – MZ - 567

Die Glyptothek HAZU hat die Skulptur erst 1970 aus Privatbesitz erworben und sie wurde später patiniert.

Bronzeguss, 1987

Glyptothek HAZU, Zagreb

Inv. Nr.: GHZ – MZ – 6749

**(Abb. 22 und Abb. 23)**

Lavery 1919, S. 60; Barbić/Stipančić 1987, S. 60; Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 223.

Die Skulptur scheint erotisch und im plastischen Sinn sehr geschlossen. Die nackte, zusammen gekauerte, weibliche Figur entwickelt sich aus einer roh belassenen Unterlage. Der weibliche Körper und der Grund, auf welchem die Frau liegt, bilden eine untrennbare Einheit. Die Haare der Frau und der Untergrund verschmelzen in eine dynamische impressionistische Masse mit vielen kleinen Licht- und Schattenpartien ineinander, die impressionistische Malerei nachzuahmen versuchen. Es scheint so, als ob der weibliche Körper aus dieser impressionistisch modellierten Masse herauswächst und die Figur auf der rechten Seite unvollendet bleibt. Man könnte auch sagen, dass dieser unbearbeitete Teil eine Funktion des Postaments übernimmt. Der Rücken ist weich und sensibel modelliert.

Dieses Stilprinzip des non – finito finden wir zuerst bei Michelangelo der seine Werke unvollendet ließ. Im 19. Jahrhundert übernahm auch Rodin dieses Prinzip und dann am Anfang des 20. Jahrhunderts Meštrović, für den Rodin ein großes Vorbild darstellte.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Ronte 1987, S. 30.

Höchstwahrscheinlich hatte Meštrović für dieses Werk auch ein Vorbild in Rodins *Danaide* (Abb. 24), da die beiden Skulpturen sehr ähnlich sind. Es handelt sich bei Meštrovićs *Leidenschaft* nicht um eine direkte Übernahme, sondern um eine Version von Rodins *Danaide*, obwohl uns diese auf den ersten Blick fast identisch erscheint.

Rodin schuf seine *Danaide* 1885, ungefähr zwanzig Jahre früher als Meštrović seine *Sehnsucht nach Leidenschaft*. Rodins *Danaide* wurde im Zusammenhang mit dem *Höllentor* modelliert, aber sie war im *Höllentor* nie integriert. Für einen großen Sammler meißelte Rodin seine *Danaide* 1889 in Marmor und danach ließ er sie in Bronze gießen. Später fertigte Rodin noch weitere Versionen in Bronze und Marmor an. Im Unterschied zum Rodin, modellierte Meštrović seine *Leidenschaft* nur in Gips. Dabei denke ich nicht, dass Meštrović bildhauerisch unreif und unfähig war seine *Leidenschaft* im Marmor zu meißeln oder in Bronze zu gießen. Vielmehr kann man fehlende finanzielle Mittel als Ursache anführen, dass er seine Werke meistens nur in Gips modellierte. Im technischen Sinn war Meštrović vielleicht noch ein besserer und komplexerer Bildhauer, weil er seine Skulpturen selbst direkt aus einem Block Marmor meißelte. Rodin überließ das oft anderen. Beide Skulpturen sind ungefähr in derselben Größe. Die Dimensionen von Rodins *Danaide* sind 35 x 72 x 57cm. Die Skulptur befindet sich im Rodin Museum in Paris. Die beiden Bildhauer widmeten die größte Aufmerksamkeit der Modellierung des nackten gekrümmten weiblichen Körpers, vor allem dem weichen weiblichen Rücken. Der größte Unterschied zwischen diesen zwei Skulpturen kann in der Art gesehen werden, wie sie sich mit ihrem Körper zum Betrachter wenden. Rodins *Danaide* kehrt dem Betrachter den Rücken zu und breitet ihre Haarpracht vor diesem aus, während Meštrovićs *Leidenschaft* dem Betrachter ihre angewinkelte und zur Brust hin gezogene Beine und das Gesicht zukehrt, und ihre Haare mit der Unterlage verschmolzen werden. In dieser Pose mit der angewinkelten und zur Brust hingezogenen Beinen ähnelt *Leidenschaft* Meštrovićs einer Zeichnung Rodins *Weiblicher Akt auf dem Rücken liegend mit übereinander geschlagenen und angewinkelten Beinen*, um 1900 (Abb 25). Der große Unterschied ist, dass die Rodins *Danaide* auf dem Rücken liegt und Meštrovićs *Leidenschaft* auf der Seite.

Die Danaiden sind Wesen aus der griechischen Mythologie. Sie waren als Mörderinnen ihrer Ehemänner dazu verurteilt, ein durchlöcherter Fass zu füllen. Rodin übernimmt nicht direkt dieses Bild; die Verzweiflung seiner *Danaide* spiegelt sich in der Krümmung ihres Körpers

wieder. Mit den scharf herausgearbeiteten und doch fließenden Konturen nähert sich Rodin dem Jugendstil.<sup>84</sup>

Eine von den mehreren Versionen Rodins *Danaide* war Meštrović sicher bekannt. Es ist auch erwiesen, dass Rodin ein großes Vorbild für die jungen Bildhauer war, welche die Skulptur von der Tradition des akademischen Klassizismus des 19. Jahrhunderts zu befreien versuchten und einen neuen, originellen und individuellen Weg in der Bildhauerei suchten. 1902 hat Meštrović Rodin an der Akademie der bildenden Künste getroffen und während seiner ganzen Studienzeit in Wien von 1900 bis 1906 war Rodin sein größtes Vorbild.

### 3.8. Das Porträt von Isidor Kršnjavi

Wien, 1904

Gips, verschollen

zeitgenössische Fotografie, Fotothek, Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

**(Abb. 26)**

Bronzeguss, 1962

88 x 76 x 55 cm

unter dem linken Ellbogen gravierte der Gießer: MEŠTROVIĆ

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Inv. Nr.: AMZ – 00109

Die Bronze wurde mit der Erlaubnis des Autors nach einem Wachs, das heute verloren wird, in der Kunstgießerei in Zagreb ausgegossen.

**(Abb. 27)**

Lavery 1919, S. 60; Čerina 2001, CD - ROM; Kraševac 2002, S. 223.

Isidor Kršnjavi (Našice, 1845 – Zagreb, 1927) war Maler und eine Persönlichkeit des kulturellen und öffentlichen Lebens. Als Präsident der Künstlergesellschaft in Zagreb hat er Ivan Meštrović während seines Studiums in Wien finanziell unterstützt. Kršnjavi hat über

---

<sup>84</sup> Jarrassé 2001, S. 97 – 98.

Meštrović in einer Wiener Zeitung gelesen, die über seine Exponate in der Wiener Secession geschrieben hatte. Daraufhin suchte er Meštrović in Wien auf und bestellte bei ihm ein Selbstporträt. Da Meštrović ein armer Student war, zahlte er ihm dafür, ein Jahr lang jeden Monat 10 Forinte aus. Aus einem Brief, den Meštrović an die Kustodin des Ateliers Meštrović in Zagreb im Jahr 1960 geschrieben hat, wissen wir, dass er an diesem Porträt vier bis fünf Mal je drei Stunden gearbeitet hat.<sup>85</sup>

Vom Typus her haben wir eine Halbfigurbüste. Isidor Kršnjavi scheint entspannt und in Gedanken versunken in einem Sessel mit Armstützen zu sitzen. Das Porträt zeigt eine unruhige, impressionistische Modellierung der Oberfläche und betonte Volumen des Oberkörpers. Wir bemerken eine leichte Drehung des Oberkörpers und Geschlossenheit, während das Gesicht mit einem versunkenen Blick nach unten und mit Falten auf der Stirn stark psychologisiert wurde.

### 3.9. Muttersorge (Mutter und Kind), zweite Auffassung

schwarzer Marmor, 1905

Höhe: 70 cm

signiert rechts auf der Seite: MEŠTROVIĆ

Szépművezeti Múzeum, Budapest

Bronzeabguss, 1964

70 x 55 x 59 cm

signiert links: Meštrović

Galerie der bildenden Künste, Osijek

Inv. Nr.: K – 91

**(Abb. 28)**

Bronzeabguss, 1968

Vrpolje, vor der Gesundheitshaltestelle, öffentliches Denkmal

Galerie der bildenden Künste, Osijek; Lavery 1919, S. 60; Čerina 2001, CD - ROM; Kraševac 2002, S. 223.

---

<sup>85</sup> Čerina 2001, CD - ROM.

Im Katalog der XXVI. Frühlingsausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreich ist die Skulptur *Muttersorge* aus belgischem Granit unter der Katalognummer 54. angeführt. Daneben steht noch ein Hinweis, dass sich diese Skulptur im Besitz des Kaisers befindet.<sup>86</sup> In Zusammenhang damit erklärte Kraševac, dass diese Skulptur in Gipsfassung 1905 auf der Ausstellung „Društva umjetnosti“ (Kunstgesellschaft) in Zagreb für den österreichischen Kaiser Franz Joseph I. gekauft wurde und erst danach in belgischen Granit übertragen und im Jahr 1906 in der Wiener Secession ausgestellt wurde.<sup>87</sup> Der Gipsabguss wurde schon 1905 in Zagreb ausgestellt, so dass die Skulptur höchstwahrscheinlich 1904 oder 1905 in Wien entstanden ist. Heute ist diese erste Gipsauffassung verschollen.

Die Skulptur stellt eine Mutter dar, die in ihren Armen ein kleines in ein Tuch gewickeltes Kind hält. Sie küsst das Kind sorgsam auf die Stirn.

Kraševac schreibt, dass diese Skulptur thematische und kompositorische Ähnlichkeiten mit Rodins Skulptur *La mère et sa fille mourante*, (*Mutter und sterbende Tochter*) (Abb. 29) zeigt.<sup>88</sup> Rodins Skulptur wurde 1908 als ein Grabmal für die jung verstorbene Tochter einer Frau ausgeführt.<sup>89</sup> Für beide Werke ist das Prinzip der Kontrastierung von rauer Steinmaterie und glatter Fläche charakteristisch. Ebenfalls haben beide Werke eine symbolistische Bedeutung. Mutter und Tochter verschmelzen zu einer Einheit und es entsteht der Eindruck, dass die Tochter aus der Mutter hervorgegangen ist. Aus dem Dunkel des rauen Stoffs leuchten nur die Gesichter und die Hände. In diesen Werken bedient sich Meštrović, wie auch Rodin, des michelangelesken Prinzips des Unfertigen, bzw. des *non – finito*. Die Oberfläche der Gruppe wurde nicht vollständig ausgearbeitet, sondern in ihrer Rohform belassen. Es offenbart das Gestaltungsprinzip der Befreiung oder des Meißelns der Figur aus dem Marmorblock, die von Beginn an im Marmor verborgen ist.

Die Vorbilder für Komposition Meštrovićs finden wir in den Madonnen - Darstellungen des italienischen Quattrocento. *Muttersorge* zeigt große Übereinstimmung mit einer *Madonna mit Kind* (Abb. 30) von Jacopo della Quercia, die zwischen 1390 und 1438 entstanden ist und sich

---

<sup>86</sup> Katalog der XXVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, März – Mai 1906, o. S.

<sup>87</sup> Kraševac 2002, S. 81.

<sup>88</sup> Kraševac 2002, S. 81.

<sup>89</sup> Schmoll 1978, S. 68.

heute in Bergamo, in der Accademia Carrara befindet. Nach dem Typus sind beide Skulpturen Halbfigur - Büsten. Bei Meštrović wachsen die Oberkörper der Mutter und des Kindes aus einer rohen, unbearbeiteten Unterlage heraus. An dieser Stelle befindet sich bei della Quercia ein mit dem Relief verzierter Sockel. Auffallend an beiden Werken ist ein Maphorion, das den Kopf der Mutter bedeckt, und leicht über ihrer Schulter auf das Kind fällt, wobei das Kind mit ihm gewickelt wird. Das Maphorion und der Sockel bei della Quercia, bzw. rohe Unterlage bei Meštrović schließen die Gestalten der Mutter und des Kindes in ein geometrisches Dreieck, wobei alle zusammen eine dreieckige Komposition erstellen.

### 3.10. Tolstoj

Wien ,1904

patinierter Gips: 55 x 22 x 24 cm

signiert unter der rechten Hand: I. Meštrović

Kunstgalerie, Split

(1948 aus der Sammlung Tartaglia erworben)

Inv. Nr.: 7/21

Bronzeguss,1986

51 x 21, 5 x 24, 5

signiert auf dem rechten Rand schräg nach unten: IMEŠTROVIĆ

Kunstgalerie, Split

Inv. Nr.: 611

**(Abb. 31)**

Lavery 1919, S. 60; Barbić/Stipančić 1987, S. 56; Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 223.

Diese ganzfigurige Skulptur vermittelt den Eindruck einer großen unvollendeten Masse. Größere Aufmerksamkeit schenkte Meštrović nur der Modellierung der Hände und dem Gesicht. Wir sehen den bekannten russischen Schriftsteller, der seine Hände vor seinen Körper verschränkt hat. Er ist in seine Gedanken versunken und mit gesenktem Kopf und tiefen Falten auf der Stirn dargestellt. Die Behandlung der Oberfläche mittels der großen und breiten bewegten Flächen erinnert uns an Rodins *Balzac* (Abb. 32). Ähnlich ist auch, dass die einzelnen Körperglieder aus dieser großen Masse kaum oder überhaupt nicht identifiziert

werden können. Meštrović modellierte bei seinem *Tolstoj* nur die Hände. Der Rest des Körpers ist eine große impressionistisch modellierte Masse. Bei Rodins *Balzac* können wir nur die Beine und Hände vermuten. Der ganze Körper des *Balzac* ist eine große impressionistisch behandelte Masse mit kaum angedeuteten Körperteilen. Diese Porträts, einerseits berühmten französischen, andererseits russischen Schriftstellers, sollten mehr ihren schöpferischen, literarischen Geist, als eine individuelle Gestalt, darstellen.

### 3.11. Timor Dei (Der Gottesfuß)

Wien, 1904

Gips: 200 x 145 x 120 cm

signiert rechts unten: Meštrović (in kyrillischer Schrift)

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von der Moderne Galerie, Zagreb)

Inv. Nr.: GHZ MZP - 732

Gestiftet von der Gesellschaft für Kunst und Literatur, Zagreb

Bronzeguss, 1987

Glyptothek HAZU, Zagreb

Inv. Nr.: GHZ – MZP – 675

**(Abb. 33 und Abb. 34)**

Kat. Ausst. Secession März – Mai 1905, o. S.; Lavery 1919, S. 60; Barbić/Stipančić 1987, S. 58; Kraševac 2002, S. 223.

Es ist zu bemerken, dass es sich hierbei um eine Skulptur im kolossalen Maßstab handelt. Adamec merkte an, dass *Timor dei* als erste Komposition größere Dimensionen hat und dass mit dieser Komposition eine der morbidesten Kompositionen symbolischen Inhalts entstanden ist, die den bisherigen Konventionen auf dem Gebiet der Skulptur nicht entspricht.<sup>90</sup> Hauptthema dieser Komposition ist der Tod. Ein übernatürlich großer Fuß zerstampft die nackten, menschlichen Körper. Auf dem quadratischen Postament unter dem Gottesfuß, der sich von oben auf die hilflosen Menschen herunterlässt, liegt ein Konglomerat verflochtener, lebloser, nackter Körper von Erwachsenen und Kindern. Einige der Menschen sind noch am

---

<sup>90</sup> Adamec 1999, S. 126.

Leben und halten sich am Gottesfuß fest. Der Gottesfuß wurde sehr naturalistisch modelliert. Er sieht wie eine überdimensionierte Studie des menschlichen Fußes aus. Man sieht jede Ader, und die Nägel wurden sehr sorgsam behandelt.

*Timor dei* wurde zum ersten Mal 1905 auf der XXIII. Frühlingsausstellung der Wiener Secession ausgestellt. Mit diesem Werk zog Meštrović große Beachtung der zeitgenössischen Kritik auf sich.

In ihrer Kritik zu dieser Ausstellung schrieb Bertha Zuckerandl über Meštrovićs Skulptur folgendes:

*„MESTROVIC hat versucht, einer entschwundenen Weltanschauung plastischen Ausdruck zu geben. Sein „Timor Dei“ benanntes Werk stellt eine weinende, jammernde, dem Unheil angstvoll und widerstandslos sich duckende Menschheit dar. Über eine Gruppe von verschlungenen Menschenleibern senkt sich, wie um das Gewissen erbarmungslos zu zertreten, der Fuß Gottes herab. In Spalato geboren, inmitten der abergläubisch bigotten Bevölkerung aufgewachsen, ist dem Künstler die Stimmung der dunklen mittelalterlichen Zeit erkennbar, da die Schrecken des unausweichlichen Welten - Untergangs alle Gemüter knechteten. Jedenfalls ist das Werk MESTROVIC'S die Arbeit eines interessanten, ungewöhnlich denkenden Künstlers.“<sup>91</sup>*

Nur ein paar Jahre später wandte sich in seinem Artikel über Meštrović, noch ein bekannter Kritiker der Wiener Secession, Ludwig W. Abels, diesem Werk zu und erkannte in ihm ein politisches Motiv des unterdrückten südslawischen Volkes in der k.u.k. Monarchie:

*„Den größten Eindruck (von diesen frühen Werken) machte „Der Fuß Gottes“, ein zusammengeballter Klumpen abergläubisch verzagter, ringender, flehender, klagender Menschenleiber, zertreten von einem gigantischen Fuß [...]. Die ganze sklavische Devotion der südslawischen Landbevölkerung war in diesem Symbol zu ergreifendem Ausdruck gebracht.“<sup>92</sup>*

---

<sup>91</sup> Zuckerandl 1905, S. 449.

<sup>92</sup> Abels 1909, S. 286.

Arthur Roessler lobte in seinem Artikel über Ivan Meštrović dieses Werk und verglich es mit Rodins *Hand Gottes* (Abb. 35):

„[...] ein gewaltiger nackter Fuß, der unausweichlich ein Gewirre zagender, klagender und ringender Menschlichkeiten zertritt. Rodins „Hand Gottes“ in die slawische devote Auffassung der Unterwerfung unter das Schicksal übersetzt. Die Vorstellung einer geängstigten Menschheit von etwas überwüchtig Niederdrückendem gelangte in diesem Jugendwerk in einigermaßen barocker aber drastischer Weise zum Ausdruck. Die nackten Leiblichkeiten waren grandios modelliert.“<sup>93</sup>

Gerade dieses von Roessler erwähnte, übergeordnete Motiv des Schicksals ist bei beiden Werken aufzufinden. Wenn wir diese zwei Werke genauer vergleichen, erkennen wir ihre ganz unterschiedliche und gegensätzliche inhaltliche Interpretation. Bei Meštrović handelt es sich um einen kolossalen Fuß, der alles unter ihm vernichtet und bei Rodin um eine schöpferische Hand. Der übernatürlich große Fuß können wir als ein schlechtes Schicksal der südslawischen Völker interpretieren, die seit Jahrhunderten in der Österreich – Ungarische Monarchie unterdrückt waren. Bei Meštrovićs *Gottesfuß* wachsen aus einer rohen Masse verflochten lebenslose menschliche Akten heraus. Der Fuß lässt der Eindruck der Macht, welcher sich Menschen nicht entgegensetzen können.

Im Gegensatz zu *Gottesfuß* sollte Rodins *Hand Gottes* eine Allegorie der schöpferischen Hand des Bildhauers sein. Wir sehen die Hand des Schöpfers, aus der das erste Menschenpaar hervorgeht. Sie hält einen Klumpen Gestein und Erde, aus der Gott Adam und Eva schuf. Die Hand ist ein Symbol des göttlichen Bildners. Die Hand wächst aus einem rohen Marmorblock heraus. Aus dem rauhen Felsklumpen befreien sich die kleinen Gestalten von Adam und Eva. Gott greift wie der Bildhauer zur rohen Materie, um daraus belebte Wesen zu schaffen. Der *Hand Gottes* enthält die ganze Schöpfungsgeschichte und das Schicksal der Menschheit.<sup>94</sup> Außer diesen inhaltlichen Ähnlichkeiten und Gegensätzen können wir auch einige formale Ähnlichkeiten finden. Auf Grund der Beschreibung der beiden Werke bemerken wir, dass beiden Werken das Herauswachsen der glatten nackten menschlichen Akte aus einer rohen Materie gemeinsam ist, wie auch die verflochtenen Körperglieder und eine

---

<sup>93</sup> Roessler 1910, S. 150.

<sup>94</sup> Schmoll 1978, S. 48.

Überdimensionierung der Hand, bzw. des Fußes. Sehr auffallend ist, dass zwei Beine, die aus dem Konglomerat der verflochtenen Körper, an der Unterlage des *Gottesfuß* vorspringen, fast identisch mit den Beinen Evas in der *Hand Gottes* von Rodin sind.

Das Motiv des gigantischen Fußes ist höchstwahrscheinlich eine Reminiszenz an die römische Antike. An dieser Stelle erinnern wir uns an die Zeichnung von Johann Heinrich Füssli unter dem Titel *Der Künstler verzweifelt vor der Größe der antiken Trümmer* (Abb. 36). Auch diese Zeichnung zeigt einen gigantischen Fuß und noch eine gigantische Hand.

Viele Jahre später wirkte der *Gottesfuß* Meštrovićs, höchstwahrscheinlich auch inspirativ auf Alfred Hrdlicka bei der Entstehung seines Denkmals *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*. Das öffentliche, antifaschistische Denkmal wurde 1988 und 1991 auf dem Albertinaplatz errichtet. Das ganze Denkmal besteht aus der Zusammenstellung der einzelnen Steine des Mahnmals. Zwei Steine dieses Denkmals, genannt *Tore der Gewalt* (Abb. 37) zeigen erstaunlich große Ähnlichkeit mit Meštrovićs *Gottesfuß*. Wir sehen wieder ein Konglomerat der gefangenen, erniedrigten und getöteten menschlichen Gestalten, die aus zwei rohen Steinen herauswachsen. Hrdlicka stellte nicht nur die verflochtenen, gequälten menschlichen Körper dar, sondern hob die Expressivität und den Naturalismus des kolossalen Denkmals mit Hilfe der Darstellung verschiedener Foltergeräte und Waffen: Handschellen, Bajonetten, Helmen, Gasmasken, heraus. Bei der *Tore der Gewalt* Hrdlickas, wie auch bei dem *Gottesfuß* Meštrovićs können wir von einem menschlichen Schicksal sprechen. Für Hrdlicka als auch für Meštrović spielte die Tagespolitik eine wichtige Rolle. Das Denkmal ist eine Erinnerung an die dunkelste Geschichte der österreichischen Geschichte.

### 3.12. Arme Mara

Wien, 1905  
Gips: 96 x 80 cm  
Kunstgalerie, Split  
Inv. Nr.: 7/18 (686)  
**(Abb. 38)**

Bronzeabguss, 1988  
Kunstgalerie, Split  
Inv. Nr. 684

Lavery 1919, S. 61; Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 224.

Auf dem Relief sehen wir eine nackte, kniende Frau mit gespreizten Beinen während hinter ihrem Rücken, ein männliches Gesicht hervorkommt. *Die Arme Mara* zeigt große Ähnlichkeiten mit den weiblichen Figuren am *Brunnen des Lebens*. Dem Entstehungsjahr entsprechend sehen wir, dass das Relief ungefähr in derselben Schaffensperiode wie *Der Brunnen des Lebens* entstanden ist. Dafür sprechen auch stilistische Ähnlichkeiten. Die Fläche wurde völlig plastisch ausgenützt, die Figuren wurden eng miteinander verbunden und mit den eingegengten Körperhaltungen dem vorgegebenen Rahmen angepasst.<sup>95</sup>

Die Gestalt der *Armen Mara* verwendete Meštrović noch einmal für das *Denkmal von Luka Botić* (Kat. 3.14). Sie befindet sich auf dem Postament des Denkmals. Das Relief bekam seinen Namen nach einem literarischen Werk „Bijedna Mara“ (Arme Mara) von Luka Botić. Das Werk ist eine epische Erzählung in sechs Gesänge aus dem Volksleben in Dalmatien im 16. Jahrhundert. In der Erzählung handelt sich um eine unglückliche Liebe zwischen einem Türken und einer Christlichen Mara.

---

<sup>95</sup> Kraševac 2002, S. 143.

### 3.13. Luka Botić

Wien, 1905  
Gips: 118 x 77 cm  
Kunstgalerie, Split  
Inv. Nr.: 6/8 (1065)  
**(Abb. 39)**

Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 224; Čerina 2001, CD - ROM.

Luka Botić war ein kroatischer Dichter (Split, 1883 - Đakovo, 1863). Dem Typus nach handelt es sich um eine Halbbüste. Sie lässt einen Eindruck der leichten Umdrehung um ihren Mittelpunkt, so dass eine leicht schwungende Linie des Oberkörpers entsteht. Der Dichter wurde in einer intellektuellen, nachdenklichen Pose modelliert. Sein Kopf und sein Blick sind leicht versunken. Er stützt seinen Kopf in der Hand. Mit der nachdenklichen Handgeste erinnert uns dieses Portrait an Rodins *Denker*.

Höchstwahrscheinlich handelt es sich bei dieser Büste aus Gips, um die *erste Fassung des Denkmals für Luka Botić*, das noch in demselben Jahr in Split als öffentliches Denkmal aufgestellt wurde.<sup>96</sup>

### 3.14. Das Denkmal für Luka Botić

Wien, 1905  
Bronze und Stein  
Park Marijan, Split  
**(Abb. 40)**

Lavery 1919, S. 61; Čerina 2001, CD – ROM.

---

<sup>96</sup> Ludwig Abels abgebildete diese Büste in seinem Artikel über Meštrović und beschriftete die Abbildung als: „Der Dichter Botić. Aus der 1. Fassung des Denkmals für Spalato“ - Abels 1909, S. 291.

Das Porträt vom Volksdichter Botić war das erste öffentliche Denkmal von Ivan Meštrović. Die Skulptur wurde 1905 in Split aufgestellt und sie wurde bis heute mehrmals umgestellt. Das Denkmal befindet sich nun im Park Marijan in Split.<sup>97</sup> Wenn wir das bronzene Porträt von Luka Botić mit dem vorherigen Porträt im Gips vergleichen, bemerken wir einige Unterschiede. Auf dem Denkmal befindet sich der Dichter nicht mehr in einer nachdenklichen Pose mit der Hand auf dem Bart, sondern seine Hände sind auf dem Bauch verschränkt.

Nach dem Typus handelt sich beim *Luka Botić Denkmal* um eine Halbbüste die auf ein hohes, mit den Reliefs verzierten, Postament aufgestellt wurde. Das Postament hat eine abgestufte pyramidale Gestalt und im Unterschied zur bronzenen Büste wurde dieses im hellen Stein angefertigt. Auf seiner vorderen Seite wurde die Gestalt der armen Mara (Kat. 3. 12) angebracht.

### 3.15. *Laokoon meiner Tage*

Wien, 1905

Gips, verschollen

zeitgenössische Fotografie, Fotothek, Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Bronzeabguss (zu Lebzeiten Meštrovićs gegossen)

125 x 67 x 54 cm

signiert auf der Basis, links unten: MEŠTROVIĆ 1905

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Inv. Nr.: AMZ - 00125

**(Abb. 41, Abb. 42)**

Gipsabguss: Glyptothek HAZU (ohne Erlaubnis des Autors ausgegossen)

Lavery 1919, S. 61; Barbić/Stipančić 1987, S. 64; Gagro/Gattin 1987, S. 311; Čerina 2001, CD - ROM; Kraševac 2002, S.224.

Es handelt sich wieder um eine sehr geschlossene und voluminöse Komposition. Die zwei Körper des jungen Mannes und der jungen Frau sind so extrem verflochten, dass es

---

<sup>97</sup> Čerina 2001, CD - ROM.

unmöglich wird zu entdecken welches Glied wem gehört. Die zwei Körper sind fast ineinander verschmolzen. Die ganze Skulptur hinterlässt auf den Betrachter durch die verflochtene, geschwollene und unerkennbare Masse, aus welcher sich die expressiven Gesichter des Mannes und der Frau ergeben, einen abstoßenden Eindruck. Am Gesicht des Mannes sind der stark geöffnete Mund und ein schmerzhafter Ausdruck (Abb. 42) kennzeichnend. Er sitzt auf einem ungewöhnlichen Postament und hält in seinem Schoß eine weibliche Figur, die sich um ihn herum verflechtet.

Neben dieser geschwollenen Hässlichkeit kann man in der Komposition einen Hauch Erotik verspüren. In dieser Komposition wandelte Meštrović eine mythologische Thematik in eine irdische, erotische um.

Besonders auffallend und von großer Bedeutung, scheint die Frage nach dem Titel. Schon auf den ersten Blick bemerken wir, dass *Laokoon meiner Tage* wenig formale Ähnlichkeiten mit der *Laokoon Gruppe* (Abb. 43) in den Vatikanischen Museen zeigt. *Laokoon Gruppe* ist eine Marmorkopie aus der römischen Zeit, bzw. aus dem ersten Jahrhundert vor Christus. Seit ihrer Wiedererfindung 1506 in Rom gilt die Laokoon Gruppe als der wichtigste Maßstab für weitere Laokoon Darstellungen. Die Skulptur zeigt Laokoon und seine zwei Söhne beim Kampf mit den Schlangen. Seit der Renaissance wurde die Laokoon Gruppe als Inbegriff des Schmerzes angesehen. Meštrovićs *Laokoon meiner Tage* steht nicht in dieser ikonographischen Tradition der Laokoon Darstellungen. Er interpretiert das Thema auf eine individuelle und neue Art und Weise, die seiner Zeit angemessen ist. Das einzige Motiv, welches Meštrović direkt übernimmt, ist der schmerzhafteste Gesichtsausdruck des Laokoons (Abb. 44). Um die Gestalt Laokoons winden sich nicht mehr die Schlangen, sondern eine weibliche Figur verflechtet sich wie eine Schlange um ihn herum. Nach dem Typus, als Kampfgruppe, entspricht *Laokoon meiner Tage* zu der *Laokoon Gruppe*. Nur kämpft Laokoon nicht mehr mit den Schlangen, sondern mit einer Frau.

Nach dem Typus gehört *Laokoon meiner Tage* zu der langen Tradition der Kampf und Raubgruppen. An dieser Stelle erinnern wir uns z. B. an Antonio del Pollaiuolo und seine Kampfgruppe *Herkules im Kampf mit dem riesen Antaios*, um 1460 – 1470.

*Laokoon meiner Tage* könnte auch eine Reminiszenz an die manieristische Raubgruppe *Raub der Sabinerin* aus 1583 für die Loggia dei Lanzi in Florenz, von Giambologna sein oder an die barocke Gruppe *Raub der Proserpina* von Gian Lorenzo Bernini, um 1622, in der Villa Borghese in Rom. Der *Raub der Sabinerin* (Abb. 45) wird gebildet an drei ineinander verzahnten Körpern. Der Besiegte, der sich am Boden krümmt, der Römer, der sich in einer Drehbewegung emporstreckt, und die Sabinerin, die sich mit einem Schwung der Hüften zu befreien sucht. Bei Meštrovićs Gruppe haben wir nur zwei Figuren, einen Mann und eine Frau. Der Mann trägt nicht die Frau wie bei Giambologna. Der Mann in *Laokoon meiner Tage* sitzt auf einem Postament während sich die Frau, die sich auf seinem Schoß befindet, um ihn windet. Meštrović setzte den Mann auf das Postament, um die Skulptur mehr Halt zu geben. Giambologna fügte die dritte kniende Figur an der Basis aus demselben Grund und in Rücksichtnahme auf die Blockform und Beschaffenheit des Marmors hinzu. Für beide Gruppen ist die gleiche Beziehung des Körpers zum Raum charakteristisch. Bei beiden Gruppen handelt es sich, um eine „figura serpentinata“ und beide zeigen eine gewisse Kraft und Vielfalt der Volumina, die sich von der Basis aus in die Höhe entfalten.

Nach demselben Schema, meißelte Bernini den *Raub der Proserpina* (Abb. 46). Die Gruppe zeigt das Motiv des Raubes von Proserpina durch Pluto in die Unterwelt, aus den Metamorphosen Ovids. Während der Pluto die hinaufschwingende Figur der Proserpina trägt, gibt die Figur eines dreiköpfigen Hundes der ganzen Gruppe den Halt. Auf dem Gesicht der Proserpina spiegelt sich ein Ausdruck des Schmerzes wieder. Die Darstellung des verschiedenen Affektes hatte man im Barock zum Thema sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei zum Thema gemacht. Diesen schmerzhaften Gesichtsausdruck finden wir auch bei Meštrovićs *Laokoon meiner Tage*, aber diesmal am Gesicht des Mannes. In *Laokoon meiner Tage* verändern sich die gewohnten Rollen. Die ganze Komposition und der schmerzhafteste Gesichtsausdruck des Mannes lassen einen Eindruck der Vergewaltigung des Mannes entstehen. Die Komposition des *Laokoons meiner Tage* ähnelt auch einer Zeichnung *Raub der Sabinerin* von Reinhold Begas aus 1876 (Abb. 47). An der Zeichnung Begas befindet sich der Mann in einer halben Kniebeuge. Er stützt sich auf ein hohes Postament hinter seiner Rücken während sich die Frau um seine Taille um ihn windet und ihn mit ihrer rechten Hand an der Kehle fasst.

Der schmerzhafteste Gesichtsausdruck könnte auch eine Reminiszenz an das erschrockene und schmerzhafteste Gesicht von *Milon von Kroton* (1672 – 82) von Pierre Puget (Abb. 48, Abb. 49) sein. Bei beiden Figuren finden wir einen naturalistischen und dramatischen Ausdruck des Schmerzes mit breit offenem Mund und Augen.

### 3.16. Am Brunnen des Lebens

Wien, 1905

Gips; verschollen

**(Abb. 50)**

Gips, 110 x 182 cm (Guss 1971)

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Bronzeabguss, 1910, Prag

110 x 182 cm

Signiert auf dem oberen Außenrand: Meštrović MCMV und Signatur der Gießerei: B. T. Srpek

Öffentliches Denkmal vor dem Kroatischen Nationaltheater (aufgestellt 1912), Zagreb, Platz Marschall - Tito

**(Abb. 51)**

Lavery 1919, S. 61; Barbić/Stipančić 1987, S. 66; Gagro/ Gattin 1987, S. 311; Čerina 2001; CD – ROM; Kraševac 2002, S. 224.

In den kroatischen kunsthistorischen Kreisen wurde lange Zeit geglaubt, dass dieser Bronzeabguss im Jahr 1910 in Wien in der Gießerei eines gewissen Srpek gegossen wurde und danach zwei Jahre später, im Jahr 1912, in Zagreb vor dem Kroatischen Nationaltheater aufgestellt wurde.

Erst seit kurzem wurde diese Frage des Gusses teilweise geklärt anhand der Rechnung für das Gießen des Brunnens (Abb. 52), welche die Gießerei Srpek am 25. November 1910 an Ivan Meštrović in Zagreb ausstellte. Diese Rechnung wird heute im Atelier Meštrović in Zagreb bewahrt. Die Kunsthistorikerin Ljiljana Čerina veröffentlichte, dass der *Brunnen des Lebens* im Brandys an der Labe (Tschechisch: Stara Boleslav), im nordöstlichen Vorort von Prag ausgegossen wurde. Auf der Rechnung wird die Lieferung des Bronzegusses aus Brandeis an

der Elbe nach Zagreb mit der Eisenbahn erwähnt. Dieser Ort, Brandeis an der Elbe wird auch auf der Rückseite der Rechnung angeführt. An der Vorderseite der Rechnung steht, dass die Gießerei 1860 gegründet wurde und neben Brandeis an der Elbe wird auch Wien erwähnt. Man kann daraus schließen, dass dieser Gießer Tomo Srpek höchstwahrscheinlich auch eine Werkstatt in Wien hatte – auf der Rechnung wird die genaue Adresse angeführt: Speisingerstrasse 107 - aber der *Brunnen des Lebens* wurde in seiner anderen Werkstatt in Tschechien, in der Nähe von Prag, gegossen.<sup>98</sup>

Den *Brunnen des Lebens* stellte Meštrović zum ersten Mal 1906 auf der XXVI. Frühlings - Ausstellung der Wiener Secession als Gipsabguss aus. Er befand sich als Hauptexponat in der Mitte des ersten Saales (Abb. 6).<sup>99</sup> Dieser Gipsabguss des Brunnens wurde noch einmal im Mai und Juni 1910 in Zagreb, in dem Kunstpavillon auf der Ausstellung „Meštrović – Rački“ ausgestellt. Auf dieser Ausstellung bemerkte Isidor Kršnjavi den Brunnen, und auf seine Initiative entschied der Selbstverwaltungsausschuss der Stadt Zagreb auf der Sitzung vom 4. Mai 1910 Meštrovićs *Brunnen des Lebens* für 20 000 Kronen zu kaufen. Ivan Meštrović sollte für dieses Geld einen Bronzeguss des Brunnens schaffen und diesen an einem Ort seiner Wahl aufstellen. Im Atelier Meštrović in Zagreb wird auch ein Angebot für die Herausarbeitung des Postaments für den Brunnen des Lebens des kroatischen Bildhauers und Steinmetzners Ignjat Franz bewahrt. Am 14. Dezember 1910 unterschrieb er in Zagreb den Vertrag zur Aufstellung des Postaments von Meštrovićs *Brunnen des Lebens*. Wenn der Brunnen in der Oberen Stadt aufgestellt werden soll, verlangte er 160 Kronen, aber im Fall dass er in der Unteren Stadt aufgestellt werden soll, verlangte er 100 Kronen.<sup>100</sup> Bis heute ist nicht bekannt, ob Meštrović selbst 1910 den Platz für seinen Brunnen des Lebens ausgewählt hat, und ob es seinem Wunsch entsprach diesen Brunnen vor dem kroatischen Nationaltheater stehen aufzustellen, wo er sich heute noch befindet. Es ist auf jeden Fall sicher, dass der Brunnen in der Unterstadt aufgestellt worden ist und nicht in der Oberstadt, was wesentlich teurer gewesen wäre. Wir können daraus schließen, dass der *Brunnen des Lebens* nicht ursprünglich als ein öffentliches Denkmal für einen bestimmten und prominenten Platz vorgesehen war, sondern dass er diese Rolle erst im Laufe der Zeit und auf die Initiative der Stadt Zagreb und seiner wichtigen kulturellen Personen (Isidor Kršnjavi) bekam. Erst im Jahr 1910 ist ihm das Geld für den Bronzeguss von der Stadt Zagreb angeboten und überreicht worden.

---

<sup>98</sup> Čerina 2005, S. 62.

<sup>99</sup> Kraševac 2002, S. 82.

<sup>100</sup> Čerina 2005, S. 62.

Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass Ivan Meštrović 1905 als Student in Wien nicht über genügend finanzielle Mittel verfügte um den Brunnen in Bronze zu gießen, da Gips als Material für einen Student günstiger war.

Wo sich dieser Gipsabguss befindet, der ausgestellt wurde, und nach welchem Abguss die heute existierende Bronzefassung ausgegossen wurde, ist uns leider nicht bekannt. Dieser Abdruck ist verschollen, so dass der Gipsguss nur aus einigen Fotografien bekannt ist. Die Abbildungen dieses Gipsbrunnens finden wir im Katalog der „XXVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession“ aus dem Jahr 1906 und in den zeitgenössischen kritischen Aufsätzen von Karl M. Kuzmany in der „Kunst für Alle“ aus dem Jahr 1906 und von Ludwig Abels in der „Kunst für Alle“ aus dem Jahr 1909. In der schon erwähnten bewahrten Rechnung der Gießerei Srpek werden, zwischen den anderen Kosten, auch jene für die Lieferung des Gipsmodells nach Zagreb erwähnt. Aus dieser können wir schließen, dass das Gipsmodell nach 1910 noch immer irgendwo in Zagreb existierte, aber heute verschollen ist.

Ich habe im Laufe dieser Arbeit die Gelegenheit gehabt im Depot des Ateliers Meštrović in Zagreb einen Gipsabguss des Brunnens zu sehen. Es handelt sich dabei nicht um diesen originalen Gipsabguss aus dem Jahr 1905, sondern um einen Abguss, der 1971 anlässlich der Restaurierung an dem bronzenen Brunnen des Lebens vor dem kroatischen Nationaltheater entstanden ist. Bei diesem Gipsabguss handelt es sich um vier getrennte sozusagen halbrunde, gebogene Reliefflächen, die dann in eine runde Einheit des Brunnens zusammengestellt wurden. Obwohl es sich hier um einen späteren Gipsabguss aus den siebziger Jahren handelt, vermute ich, dass der *Brunnen des Lebens* schon im Jahr 1905, bzw. der erste Gipsabguss wie der spätere Bronzeabguss aus dem Jahr 1910 aus mehreren Relieffteilen zusammengefügt worden ist, also nicht aus einem Teil gegossen wurde. Dennoch lässt sich auf den ersten Blick diese subtile Verbindung zwischen den einzelnen Relieffteilen nicht bemerken.

Schon am Anfang der Beschreibung des Werkes ergibt sich die problematische Frage nach der Gattungsbestimmung. Es ist ziemlich schwer zu sagen, ob es sich hier um ein architektonisch - skulpturales Werk oder um ein Relief handelt. Der *Brunnen des Lebens* zeigt an sich selbst wenige oder fast keine architektonischen Merkmale. Er wird nur in einen architektonisch inszenierten Raum aufgestellt. Vor allem erweckt der Brunnen den Eindruck

eine vollplastische Skulptur zu sein, die man von allen Seiten umgehen und berühren kann. In der Mitte der Skulptur befindet sich eine zylindrische Öffnung gefüllt mit Wasser, was der Grund dafür ist, dass wir den Brunnen auch als ein Relief sehen können. Aus dieser Hülle, die den wässerigen Kern umschließt, wachsen nackte Menschengestalten heraus. Deswegen weckt der *Brunnen des Lebens* auch den starken Eindruck des Reliefs. Wir können hier von einem inszenierten Gesamtkunstwerk sprechen.

Ivančević ist der Meinung, dass der *Brunnen des Lebens* eine absolute Skulptur ist, ein Bronzekörper, der sich ausschließlich durch die anthropomorphe Relief – Hülle ausdrückt, die die Schale mit dem Brunnenwasser völlig überdeckt.<sup>101</sup> Der Brunnen wurde in einem architektonischen Raum des runden Grundrisses aufgestellt. Dieser architektonische Raum ist konzentrisch mit der Skulptur des Brunnens. Die Skulptur des Brunnens wird dadurch ein Zylinder in der Mitte des anderen Zylinders. Der architektonisch runde Umbau umschließt die Skulptur des Brunnens stufenartig wie ein Amphitheater. Auf den Stufen und Bänken des Umbaus sammeln sich die Leute, betrachten und ertasten die Skulptur. Die Stufen und Bänke aus Stein führen zur bronzenen zylindrischen Brunnenskulptur in der Mitte des Raumes herab. Der Brunnen wird in der Mitte dieses Raumes, emporgehoben, bzw. auf ein Postament aufgestellt. Im Kern der Skulptur befindet sich eine Öffnung mit Wasser. Das Wasser spiegelt die impressionistische Tendenz des Unruhigen und Schwingenden wieder, es setzt das unruhige Schwingen des Lichtes auf der unruhigen Bronzefläche fort.<sup>102</sup>

Die ganze Brunnenskulptur hat eine symbolische Bedeutung. Das Wasser im Kern des Brunnens symbolisiert das Leben. Am Meštrovićs Brunnen sammeln sich alle um das Wasser herum, vom kleinen Kind, über junge Liebespaare bis zu den Alten.<sup>103</sup> Daraus ergeben sich zwei Sichtweisen, zunächst, dass der *Brunnen des Lebens* Merkmale einer impressionistisch – symbolischen Skulptur aufweist, wie auch die eines perfekt inszenierten Gesamtkunstwerkes.

Meštrović stellte seinen Brunnen des Lebens auf ein rundes Postament. Auf diesem Postament sehen wir eine rundum geführte Komposition kniender Figuren um einen runden Mittelteil, bzw. um den Brunnen herum. Es ist auffallend, wie Meštrović diese runde Komposition, bzw. die Illusion des unendlichen Kreises produziert. Alle Figuren sind nackt, kniend und als Paare

---

<sup>101</sup> Ivančević 1988, S. 48.

<sup>102</sup> Ivančević 1988, S. 48.

<sup>103</sup> Ivančević 1988, S. 49.

modelliert außer einer einsamen männlichen Figur, die über den Rand des Brunnens schaut. Meštrović schuf vier nackte kniende Paare für seinen Brunnen. Jedes dieser Paare besteht aus einer weiblichen und einer männlichen Figur aus. Das erste kniende Paar (Abb. 53 und Abb. 54) befindet sich unmittelbar vor dem Kuss. Der nackte Mann sitzt seitlich mit eingezogenen Beinen. Mit dem oberen Teil seines Körpers, dem Rücken und seinem Kopf dreht er sich nach rechts hinten, wo die nackte Frau sitzt. Mit seiner rechten Hand umarmt er die Frau um die Taille. Seine Linke lehnt er an den Rand des Brunnens und spielt mit den Haaren der Frau. Die Frau ist auch seitlich dargestellt, mit abgewinkelten Beinen in die Richtung des Mannes gewandt. Ihre Gesichter sind im Profil dargestellt. Dadurch erzeugt der Künstler einen momenthaften Eindruck.

Diese zwei Figuren mit den eingezogenen Beinen, die ihren Oberkörper leidenschaftlich zu einander drehen, bilden eine geschlossene Szene, eine geschlossene dreieckige Komposition. Durch ihre nackten Körper fließt ein unendliches Fluidum der Bewegung, welches diese Szenen mit den Anderen verbindet und auch mit diesen eine untrennbare Einheit bildet. Die formale wie auch emotionelle Bewegung fällt dem Betrachter gleich ins Auge. Im ersten Plan bemerken wir die stark bewegten und muskulösen nackten männlichen Rücken. Jeder Muskel, jede Ader, jede Rippe wird durch die feine Modellierung der Fläche, das Spiel zwischen den Schatten – und Lichtpartien, dargestellt. Bei der Frauenskulptur fällt vor allem das Spiel mit den Haaren, den langen, lockigen, bewegten, fast „wilden“ Haaren, auf.

Ein zweites Paar (Abb. 55) erweckt den Eindruck von Traurigkeit. Als erstes bemerken wir zwei nackte zusammen gekrümmte Körper mit gesenkten Köpfen und versteckten Gesichtern hinter den Händen. Der kniende gebeugte Mann versteckt sein Gesicht hinter der linken Hand und lehnt sich an die Schulter einer Frau, die ihn tröstet. Die Frau hat fast dieselbe Körperhaltung wie der Mann in der vorigen Szene und umgekehrt der Mann in dieser Szene hat fast dieselbe Körperhaltung wie die Frau in der vorigen Szene. Die nackte Frau sitzt seitlich links, im Profil mit den eingezogenen, abgewinkelten Beinen. Mit dem oberen Teil ihres Körpers, dem Rücken und dem Kopf dreht sie sich nach hinten um, wo ein nackter Mann sitzt. Im Unterschied zur vorigen Szene, in welcher sich der Mann mit seiner rechten Seite nach hinten umdreht, sodass für den Betrachter vor allem sein muskulöser Rücken sichtbar wird, während seine Brust zum runden Brunnen gedreht ist, dreht sich die weibliche Figur in der zweiten Szene mit ihrer linken Seite des Oberkörpers nach hinten, zum Mann um,

so dass jetzt auch ihr Rücken zum Brunnen gedreht ist. Mit ihrer Vorderseite steht sie vor dem Betrachter, aber trotzdem versteckt sie sich hinter ihrem Arm. Ihre Brust ist hinter ihrem Arm und ihr Gesicht hinter ihrer Hand versteckt. Der Mann sitzt seitlich im Profil nach links mit eingezogenen Beinen. Er lehnt sich in seiner Hilflosigkeit an die Frau an, aber auch sie sieht traurig bzw. zornig aus, und versteckt ihr Gesicht unter ihrer rechten Hand. An ihrem rechten Oberschenkel lehnt ein kleines nacktes Kind, ebenfalls mit gebeugtem Kopf und nach unten gerichtetem Blick.

Diese Szene scheint auch formal und inhaltlich in sich selbst geschlossen, aber an dieser Stelle bemerken wir, wie Meštrović mit seinen betonten fast unnatürlichen Körperbewegungen einen unendlichen Kreis der Bewegung und Wiederholung inszeniert. Wir bemerken so etwas wie Gegenbewegungen: mit den unteren Körperteilen bewegen sich die Figuren nach links und mit den oberen nach rechts.

Rechts von diesem traurigen Paar befindet sich ein drittes Paar, man könnte sagen, dass bekannteste Liebespaar dieses Brunnens, der so genannte Kuss (Abb. 56). Wenn wir diese zwei Skulpturen von der Rückseite betrachten, sehen wir zwei nackte Körper in einem leidenschaftlichen Kuss verbunden. Aber wenn wir die zwei Gesichter genauer von der vorderen Seite betrachten, sehen wir, dass der Mann die Frau nicht auf den Mund sondern auf die rechte Wange küsst, während sie sich mit dem linken Unterarm an den Brunnen lehnt (Abb. 41). Die Art und Weise wie sie ihre linke Handfläche hält und wie sie ihren Kopf zu dieser Handfläche nähert, sieht so aus als ob sie das Wasser aus dem Brunnen trinken wollen würde. Die Körperhaltung der Frau und besonders ihr Gesichtsausdruck mit den gesenkten Augenlidern und dem leicht gesenkten Kopf erscheinen kraftlos und müde. Die durstige Frau trinkt am *Brunnen des Lebens* während sie geküsst wird.

In ihrer bildhauerischen Form ist diese Szene meisterhaft geschlossen, die weibliche und männliche Körperhaltung bilden eine Komposition des Dreiecks. Vor allem die Rücken werden wieder impressionistisch, aber auch naturalistisch modelliert. Um die Illusion von Bewegung und voluminösen, bzw. kräftigen und muskelreichen nackten Körper zu schaffen, bedient er sich der impressionistischen Methode der Modellierung, dem Spiel von Licht und Schatten auf der glatten Bronzenfläche. Muskulöse nackte Körper, besonders die Bearbeitung der muskulösen Rücken, erinnern uns an Michelangelo. An dieser Stelle würde ich dem Leser

gerne Rückenakte Michelangelos ins Gedächtnis rufen, vor allem *Männlicher Rückenakt (verso)* in der Albertina oder sogar Michelangelos Schlachtdarstellungen, wie der verlorene Karton für die *Schlacht bei Cascina* oder auch das Relief *Kentaurenschlacht*. Die Muskeln, die Rippen und die Wirbelsäule an den Rücken werden sehr naturalistisch, fast übertrieben hervorgehoben. Nicht zu vergessen sind auch die Hände, sie spielen eine sehr wichtige und expressive Rolle.

Rechts von dem küssenden Paar folgt ein sich umarmendes Paar (Abb. 57). Die Körperglieder des Mannes und der Frau sind sehr ineinander verflochten. Die Frau umarmt den Mann mit seinem rechten Arm und scheint er sie zu küssen wobei ihre Gesichter versteckt, bzw. dem Betrachter verborgen sind.

Die letzte und einzige Figur, die allein dargestellt wird, ist ein Mann mit Bart. Er kniet und schaut nachdenklich über den Rand des Brunnens ins Wasser, sein rechter Arm stützt sich am Brunnenrand, sein Kopf lehnt auf seiner rechten Handfläche. (Abb. 58 und Abb. 59).

In der kunstgeschichtlichen Literatur finden wir viele Interpretationen und Analogien dieses Werkes. Ivančević schreibt, dass das Thema des *Zyklus* oder des *Lebenskreis* noch in der Gotik entwickelt wurde. An einem *Kapitell im Dogenpalast in Venedig* finden wir ein Beispiel der Gestalten und Darstellungen, die auf zyklische Wiederholung und Erneuerung, Wiederherstellung des Lebens hinweisen. Auf dem Kapitell sind verschiedene Lebensalter der Menschen von der Geburt bis zum Tod dargestellt. Das Neugeborene wird zum Knaben, dann zum Ritter, macht einem Mädchen den Hof, heiratet sie, sie bekommen ein Kind, das Kind wird zum Ritter.<sup>104</sup>

Kraševac betrachtet diesen Brunnen vor allem im Kontext der Secession - Ausstellungen. Als ein großes Vorbild für Meštrovićs *Brunnen des Lebens* sieht sie den *Beethoven Fries* von Gustav Klimt. Am Fries und am Brunnen findet sie dasselbe narrative Element. Einzelne Szenen haben eigene Symbolik, wurden miteinander verbunden und machen eine einheitliche Geschichte zusammen. Als Hauptmotiv des Inhalts und der Komposition vom Brunnen, wie

---

<sup>104</sup> Ivančević 1988, S. 48 – 49.

auch vom Fries, hebt sie das Liebespaar, bzw. den Kuss hervor (Abb. 60 und Abb. 61). Beide Küsse symbolisieren Anfang oder Ende, die ganze Welt oder nur die Ausgewählten.<sup>105</sup>

Noch eine bekannte Skulptur die Meštrović als ein Vorbild für sein Liebespaar, der so genannten Kuss, an seinem Brunnen des Lebens dienen konnte ist der Kuss Rodins (Abb. 62). Die Gruppe Paolo und Francesca wurde ursprünglich für den linken Flügel des *Höllentors* entworfen aber sie wurde aus dem Entwurf entfernt. Die Gruppe war erstmals 1887 in Paris und Brüssel ausgestellt und erhielt den Titel *der Kuss*.<sup>106</sup> Wie das küssende Paar am *Brunnen des Lebens*, wenden sich auch Paolo und Francesca mit ihren muskulösen Rücken dem Betrachter.

Ein weiteres Beispiel, dass uns als Vorbild dienen könnte, ist George Minnes *Brunnen der fünf knienden Knaben* (Abb. 63). Dieser Brunnen wurde bei der achten Ausstellung der Wiener Secession, im Dezember 1900 gezeigt.<sup>107</sup> Da Meštrović im selben Jahr, im Oktober, nach Wien kam, ist es wahrscheinlich, dass er Minnes Brunnen gesehen hat.

Wenn wir Meštrovićs *Brunnen des Lebens* und Minnes *Brunnen der fünf knienden Knaben* vergleichen, bemerken wir große formale Unterschiede. Die Gemeinsamkeit findet man in den architektonischen Formen und dem Motiv der knienden nackten Figuren. Man könnte sagen, dass Meštrović dasselbe Motiv an seinem Brunnen wiederholt, aber auf eine ganz andere Art und Weise. Sein Verständnis der architektonischen und bildhauerischen Form ist jenem von Minne ganz unterschiedlich. Minne trennte beispielsweise sehr streng die Architektur des Brunnens von seiner bildhauerischen Verzierung. Von unten nach oben sehen wir bei Minne ein sehr hohes, breites und rundes architektonisches Postament. Auf diesem Postament steht ein kleiner runder Brunnen. Erst dann wurde dieser runde architektonische Körper mit den fünf nackten knienden männlichen Figuren gekrönt. Diese Getrenntheit des architektonischen Bereichs von der bildhauerischen Bekrönung wurde besonders dadurch herausgehoben, dass jede Figur auf einem kleinen Postament kniet, welches auf den runden Körper des Brunnens aufgestellt wurde. Man könnte hier behaupten, dass Architektur und Skulptur nicht unmittelbar und eng verbunden sind. Meštrović fand für seinen Brunnen eine ganz andere Lösung, wobei es ganz schwierig und fast unmöglich zu sagen ist, wo die

---

<sup>105</sup> Kraševac 2002, S. 88 – 89.

<sup>106</sup> Breuer (Hg.) 2006, S. 225.

<sup>107</sup> Boeckl 2002, S. 176.

Grenzen zwischen Architektur und Skulptur oder präziser gesagt zwischen Architektur und Relief beginnen und wo sie aufhören. *Brunnen der fünf knienden Knabe* ist fast eine reine Architektur mit einer skulpturalen Bekrönung, vergleichbar mit den freistehenden Skulpturen auf den Gesimsen oder Balustraden eines barocken Bauwerks. Bei Meštrovićs Brunnen geht es um ein komplexes und gut inszeniertes Gesamtkunstwerk. Während Minne seine nackten männlichen Figuren ganz statisch, starr und alle in derselben Körperhaltung errichtet, haucht Meštrović seinen männlichen und weiblichen nackten knienden Paaren, mit Hilfe impressionistischer Mittel der Modellierung, einen Hauch echten Lebens ein.

Für Meštrovićs kniende und zusammengekauerte Figuren können wir wirklich viele Vergleichsbeispiele nennen, man könnte sagen, dass solche Figuren fast eine „Mode“ der Zeit waren. Monumentale zusammengekauerte Figuren stellte Franz Metzner auf der Ausstellungen der Wiener Secession aus. Im Jahr 1904, auf der XX Ausstellung der Wiener Secession stellte er seine zusammengekauerte männliche Figur, die *Erde* (Abb. 64) aus. Nur ein Jahr später an der XXIII. Ausstellung der Wiener Secession stellte er seinen kauernenden weiblichen Akt, *das Weib* (Abb. 65) aus. Die Anregungen für die knienden Figuren Meštrovićs können wir auch bei Max Klinger (Abb. 66), bei noch einem Hellmer'schen Schüler, Hugo Kühnelt (Abb. 67) und bei dem größten Vorbild Meštrovićs, zwischen 1900 und 1904 in Wien, Auguste Rodin finden (Abb. 68). Bei allen angeführten Beispielen geht es um die Verbindung des Raums mit rhythmischer Bewegung.

### 3.16.1. Skizze für den Brunnen des Lebens

Wien, 1905

Zeichnung: Bleistift auf dem Papier: 10,3 x 24,1 cm

signiert links: Ivan Brunnen

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Inv. Nr.: 161 - a

**(Abb. 69)**

Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 224.

In der gesamten Literatur wird am häufigsten diese Zeichnung für die Untersuchungen am *Brunnen des Lebens* herangezogen. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um die einzig

bekannte erhaltene Zeichnung. Ob weitere Zeichnungen für den *Brunnen des Lebens* existierten ist uns heute nicht bekannt. Im Vergleich zum Werk weist das Blatt große Unterschiede auf. Auf der Zeichnung finden wir wie auch auf dem ausgeführten Brunnen das küssende Liebespaar und den Alten, der über den Brunnenrand schaut, wieder. Auf dem Blatt entdeckt man zwischen den beiden Figurengruppen eine weibliche Figur, die ein Kind in den Armen hält, während in der ausgeführten Version die Frau kein Kind hält, sondern sie wendet diesem ihren Rücken zu und befindet sich rechts vom alten Mann und nicht links von ihm wie auf der Zeichnung. Links von der Frau mit dem Kind und rechts vom Kuss sehen wir noch zwei Figuren, die in der Endfassung nicht ausgeführt sind. Anhand dieser Zeichnung kann man annehmen, dass ursprünglich die paarweise Anordnung der Akte nicht vorgesehen war, sondern dass Meštrović unterschiedliche Körperhaltungen und Kombinationen von männlichen und weiblichen Körpern ausprobierte, um bildhauerisch überzeugender die zylindrische architektonische Form des Brunnens mit Skulpturen umzurunden.

Die Idee des *Brunnens des Lebens*, als *Zyklus* oder *Lebenskreis*, erkennen wir auch auf der Zeichnung. Wir sehen die Leute verschiedener Lebensalter, die sich um den Brunnen herum sammeln. Der Brunnen, bzw. das Wasser im Brunnen, symbolisiert eine unerschöpfliche Quelle und eine wichtige Bedingung des menschlichen Lebens, das sich immer wieder zyklisch wiederholt, in Gestalt eines Liebespaares, einer jungen Frau oder eines jungen Mannes, eines Neugeborenen oder eines Greisen.

Hier ergibt sich die Frage, in welchem Ausmaß war Meštrović ein Zeichner. Er allein behauptete immer, dass er kein Zeichner ist und dass das Zeichnen nicht seine Arbeit wäre. Dementgegen sind Zeichnungen aus allen Perioden seines Lebens erhalten. Charakteristisch für den Bildhauer ist es sich in einer Zeichnung ausdrücken, wenn ihm kein „bildhauerisches“ Material zur Verfügung steht.<sup>108</sup> Auch in der Wiener Zeit entstanden einige bemerkenswerte und qualitätvolle Zeichnungen, die wir als ein selbstständiges Kunstwerk betrachten können: *Vor dem Minos* (1905), *Francesco und Paola* (1905), *Frau am Friedhof* (1906). Die meisten dieser Zeichnungen werden in der Galerie Ivan Meštrović bewahrt.<sup>109</sup> Es sind wenige Zeichnungen aus der Wiener Zeit erhalten, die wir mit einer Skulptur in Verbindung bringen

---

<sup>108</sup> In diesem Zusammenhang wichtig zu erwähnen ist, die Produktionsvielfalt des Künstlers, besonders bei Verhinderung seiner bildhauerischen Tätigkeit. Um ein Beispiel zu nennen, als er sich im Kerker im November 1941 befand, produzierte er gegen zwanzig Zeichnungen, übersetzte aus einem französischen Buch ein religiöses griechisches Drama und schrieb seine „Gespräche mit Michelangelo“ auf. – Quen u.a. 2005, S. 130.

<sup>109</sup> Quen u.a. 2005, S. 17.

können, an dieser Stelle zu erwähnen wären zwei Zeichnungen für die *Quelle des Lebens* und diese *Zeichnung für den Brunnen des Lebens* erwähnen.

### 3.17. Vase

Wien, 1905

patinierter Gips

Höhe: 67 cm

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

Inv. Nr.: MZP - 222

**(Abb. 70)**

Bronzeguss, 1987

66 x 50 cm

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Inv. Nr.: 650

Diese Bronze wurde im Jahr 1987 in der Kunstgießerei "Vladimir und Andrija Šeb" in Zagreb ausgegossen. Auf dem oberen Rand steht auch die Signatur des Gießers.

Quen u.a. 2005, S. 102 – 103.

Meštrović modellierte eine vollplastische Vase mit breitem Bauch und mit dem niedrigen und breiten Hals. Den Hals schmückte er mit einem charakteristischen Relief, das die runde Form des Halses begleitet und uns mit seinen verflochtenen knienden nackten männlichen und weiblichen Körpern schon auf den ersten Blick an den *Brunnen des Lebens* erinnert. Man könnte annehmen, dass sich hier bei dieser Vase um eine Vorbereitungsstudie für seinen *Brunnen des Lebens* handelt. An der *Vase* kommt besonders gut zum Ausdruck, wie man das Thema des Lebenskreises auf einen kunstgewerblichen Gegenstand übertragen kann.

Die Begeisterung des Bildhauers für die nackten verflochtenen menschlichen Körper wiederholt sich an mehreren Stellen: in der horizontalen Komposition des *Brunnen des Lebens*, bei der *Vase* und in der vertikalen Komposition beim *Gottesfuß*.<sup>110</sup> Wir können uns

---

<sup>110</sup> Quen u.a. 2005, S. 102.

vorstellen, dass der Bildhauer vielleicht die Inspiration in den Schlachtdarstellungen Michelangelos fand.

Es ist auch bemerkenswert, dass diese *Vase* nicht ein Einzelfall im Oeuvre Meštrovićs ist. In der Zeitperiode von 1905 bis 1909 modellierte er mehrere Vasen. Einige von diesen waren das Eigentum von Karl Wittgenstein. Dass Wittgenstein mehrere Vasen von Meštrović bestellt hat, wissen wir aus den Briefen von Karl Wittgenstein an Ivan Meštrović, in Paris in den Jahren 1908 und 1909. Die Briefe befinden sich im Archiv des Ateliers Meštrović. Im ersten erhaltenen Brief von 10. April 1908 schrieb Wittgenstein, dass die beiden Vasen, die sich bei der Secession befinden, vollständig unbrauchbar sind. Sie sind ohne jede Farbe in Ziegellem gebrannt und sehen auch ziemlich roh aus. Deswegen schickte er zu Meštrović nur die 4000 Francs für die Büste seiner Frau.<sup>111</sup> Im Brief vom 16. September 1908 möchte er zwei Vasen kaufen, entweder in farbiger Terrakotta oder in Bronze.<sup>112</sup> Weiters erwähnt Wittgenstein in seinem Brief an Meštrović von 22. Oktober 1908, dass er die Vase wieder erhalten möchte. Ob sie in Bronze, Marmor oder in Majolika gemacht sind, ist ihm einerlei. Wittgenstein schreibt zum Bildhauer, dass man für die Wohnung kleine Sachen zum Ausstellen braucht. Vasen und Säulen bringt man leicht in einer Ecke unter.<sup>113</sup> Die Vasen werden auch in weiteren Briefen erwähnt. Eine von diesen Vasen aus der Sammlung von Karl Wittgenstein, die *Vase mit dem langen Hals* (Abb. 71), die Meštrović 1908 in Paris modellierte, befindet sich im Atelier Meštrović in Zagreb. Bei dieser Vase handelt es sich um einen Bronzeabguss aus 1962. Ein weiterer Bronzeabguss befindet sich in der Glyptothek in Zagreb, wo sich auch ein Gips ohne Signatur befindet. Der Bauch dieser Vase wird mit einem Relief der Tänzerinnen geschmückt. Meštrović modellierte für Wittgenstein noch eine Vase unter dem Namen *Die Vase mit den Handgriffen in der Gestalt der menschlichen Figuren* (Abb. 72), die heute verschollen ist. Den Bauch der Vase schmückte er mit einem Relief. Es handelt sich um ein flaches Relief mit den tanzenden nackten Figuren, die sich umarmend, in einem Rundtanz um den Bauch der Vase dargestellt sind.

---

<sup>111</sup> Kraševac 2004, S. 135.

<sup>112</sup> Kraševac 2004, S. 137.

<sup>113</sup> Kraševac 2004, S. 138.

### 3.18. Das Porträt von Tomislav Krizman

Wien, 1905

patinierter Gips: 91 x 35 x 51, 5 cm

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

Inv. Nr.: GHZ – MZP - 731

**(Abb. 73)**

Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 224.

Vom Typus her haben wir eine Halbfigurbüste. Wir sehen eine Porträtbüste eines schlanken, jungen Mannes mit gesenktem Blick, der sich nach rechts wendet, während er seine Hände in die Jackentaschen steckt, es handelt sich um Tomislav Krizman<sup>114</sup>. Eine leichte Bewegung um den Mittelpunkt wird betont. Eine solche Bewegung bemerken wir auch an der Büste von Luka Botić. Diese Büste gehört, meiner Meinung nach, zu den schönsten und am besten modellierten Werken seines jugendlichen Schaffens in Wien. Sie wurde von Meštrović ähnlich bearbeitet wie der *Brunnen des Lebens*, mit größeren Flächen und weichen, fast unsichtbaren Übergängen dazwischen, auf welchen ein rätselhaftes impressionistisches Spiel des Lichts und des Schattens entsteht. Für die Wirkung ist der Einfluss der impressionistischen Malerei zu berücksichtigen.

### 3.19. Der Kopf eines Kindes (Tschechisches Kind)

Wien, 1905

Gips

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Inv. Nr.: 200

Bronzeguss (Kunstgießerei „Torzo“, Zagreb), 1981

32, 5 x 19 x 18, 5 cm

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

---

<sup>114</sup> Tomislav Krizman (1882 – 1955) war ein kroatischer Maler und Grafiker und ein Freund von Meštrović. Die Jahre zwischen 1902 und 1911 verbrachte er in Wien, wo er an der Kunstgewerbeschule und an der Akademie der bildenden Künste studierte.

Inv. Nr.: 201

(Abb. 74)

Zweiter Bronzeguss, 1981

Privatsammlung

Lavery 1919, S. 61; Quen u.a. 2005, S. 88 – 89.

Die Skulptur bezieht sich höchstwahrscheinlich auf die Skulptur *Tschechisches Kind*, die in der Monographie aus dem Jahr 1919 erwähnt wird.<sup>115</sup> Der Titel *Kopf eines Kindes* spricht für ein ganz bestimmtes Kind. Die Skulptur stellt wahrscheinlich den Kopf eines Babys dar, das sein kleines Köpfchen noch nicht selbstständig halten konnte, es fällt ihm auf die rechte Schulter. Dadurch erweckt es den Eindruck eines schlafenden Kindes. Nach der Physiognomie des Gesichtes können wir daraus schließen, dass es sich um ein männliches Kind handelt. Der Bildhauer widmet sich allgemein dem Thema Kind, auch wenn er versucht individuelle Gesichtszüge zu zeigen. Das Modellieren der Fläche ist mit jenem am *Brunnen des Lebens* vergleichbar, was nicht ungewöhnlich ist, da beide Werke in demselben Jahr entstanden sind. Daraus resultiert auch die große stilistische Ähnlichkeit. Zwischen dem *Brunnen des Lebens* und dem Portrait des *Tschechischen Kindes* finden wir nicht nur eine stilistische Verwandtschaft im Modellieren der Fläche, sondern auch eine formale Verbindung zwischen der Kopfhaltung des *Tschechischen Kindes* und des kleinen nackten Kindes am *Brunnen des Lebens*. Beide Kinder legen ihre Köpfchen auf die rechte Schulter, ihre Kopfhaltung ist fast identisch, sie erwecken den Eindruck der Hilflosigkeit, und der Suche nach Liebe und Aufmerksamkeit.

Meštrovićs *Kopf eines Kindes* könnten wir mit den Kinderköpfen von Medardo Rosso vergleichen. Rosso war 1903 in Wien. Seine Kinderköpfe und Frauenporträts stellte er an der XVI. Ausstellung der Wiener Secession aus.<sup>116</sup> Für Rosso war es charakteristisch, dass er bestimmte Kindertypen, oder die Kinder in bestimmten Momenten modellierte. Er versuchte eine mehrdimensionale Realität auszudrücken, um Raum und Zeit zu verbinden. Als Beispiele zu nennen wären die Köpfe *Weinendes Kind*, *Kind in der Sonne*, *Lachendes Kind*, *Jüdisches Kind* (Abb. 75) oder *Krankes Kind* (Abb. 76) usw. Am *Kopf des Kindes* finden wir auch Spuren der Wiener Akademie. Meštrovićs schlafendes Kind könnte auch eine Reminiszenz an

---

<sup>115</sup> Quen u.a. 2005, S. 88 – 89.

<sup>116</sup> Dolinschek 1989, S. 284.

den barocken Klassizisten Francois du Quesnoy und seine Putti und Kinder sein, vor allem an sein *Schlafendes Kind* (Abb. 77), in Florenz Palazzo Pitti, von welchem sich unterschiedliche Modelle in Wien im Kunsthistorisches Museum befanden. In der Wiener Zeit schuf Meštrović mehrere Kinderporträts.<sup>117</sup> Ein weiterer Kindeskopf, das *Porträt von Slavan Vidović* (Abb. 78) ist heute im Privatbesitz. Das Porträt ist 1906 in Split entstanden und obwohl es sich hier nach dem Titel zu urteilen, um ein bestimmtes Kind handelt, modellierte Meštrović kaum bestimmte Porträtzüge des Gesichtes sondern ein betendes Kind. Das Kind verschränkt seine Finger ineinander in einer betenden Geste. Sein Kopf ist zur rechten Schulter geneigt, die Augenlider sind geschlossen. Wir bemerken, dass der Bildhauer mehr die Geste des Betens darstellen wollte als ein bestimmtes Kind.

### 3.20. Die Hand (Punctum Interrogativum)

Wien, 1905

Gips: Höhe 69 cm

Glyptothek HAZU, Zagreb

Inv. Nr.: MPZ – 219

**(Abb. 79 und Abb. 80)**

Glyptothek HAZU.

Eine kräftige Männerhand umschließt eine sockelartig geformte Masse Gips. Unter der Hand wurde ein Fragezeichen eingeschrieben. Die Hand ist sehr naturalistisch in übernatürlicher Größe modelliert, wobei jede Ader übertrieben herausgehoben wird.

Adamec interpretiert diese Hand als die Hand des Bildhauers, die ein Stück des zu formenden Materials hält. Das eingravierte Fragezeichen beziehe sich auf Meštrovićs weiteren Schaffensprozess, auf seine Suche nach neuen Themen oder eben auf die Unsicherheit zukünftige Arbeiten betreffend. Als Bildhauer drückte er seine inneren Zweifel in der Sprache

---

<sup>117</sup> In Laverys Monographie wird z. B. *Kleine Božena* (Split 1905, Gips), *Das Porträt des Kindes* (1905 Split, Gips), *Tschechisches Kind* (Wien 1905, Gips), *Kleiner Slavan* (1906 Split, Gips) und *Das Porträt des Kindes* (Zagreb 1906, Gips) erwähnt. – Lavery 1919, S. 60 – 61.

der Skulptur aus.<sup>118</sup> In der kunstgeschichtlichen Literatur über Meštrović lesen wir ziemlich oft, dass Meštrovićs Idee einen *St. Veit Tempel* für das Amselfeld zu schaffen nicht erst 1908 in Paris, sondern viel früher, vielleicht noch in Wien um 1905 entstanden ist. Diese Verschiebung der Verwirklichung dieser Idee wird damit erklärt, dass sich Meštrović noch immer unsicher und unreif für so ein großes architektonisches und bildhauerisches Projekt fühlte.

Adamec vergleicht Meštrovićs *Hand* mit Rodins *Kathedrale* (Abb. 81).<sup>119</sup> An dieser Stelle sehe ich eine gewisse Ähnlichkeit, aber nur in der Auswahl des Motivs der Hand. Rodins *Kathedrale* konnte Meštrović auf keinen Fall als Vorbild für seine *Hand* dienen, da Rodins *Kathedrale* einige Jahre später, 1908 entstanden ist, aber wenn wir genauer das ganze Oeuvre Rodins betrachten, bemerken wir, dass er der Modellierung der Hände und Gesten eine große Beachtung schenkte. Noch ein Werk, das große Ähnlichkeit mit der *Hand* Meštrovićs zeigt ist, *Die Hand des Künstlers, einen weiblichen Torso haltend* (Abb. 82) von Rodin, entstanden sehr kurz vor seinem Tode 1917. Wie bei Meštrović, so auch bei Rodin, handelt es sich um eine schöpferische Hand des Bildhauers. Während die *Hand* Meštrovićs eine undefinierte Masse ergreift, hält die Hand Rodins einen klar modellierten weiblichen Torso.

### 3.21. *Der Künstler meines Volkes (Dichter meines Volkes)*

Wien, 1905/1906

Bronzerelief: 171 x 83 x 11 cm

signiert: Meštrović

im Besitz der Moderne Galerie, Zagreb Inv. Nr.: 801 (wird in der Glyptothek HAZU in Zagreb bewahrt

Inv. Nr.: GHZ – MZP – 1104)

**(Abb. 83)**

Gipsrelief

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Inv. Nr.: 20/85

Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern

---

<sup>118</sup> Adamec 1991, S. 46.

<sup>119</sup> Adamec 1991, S. 131.

Bronzeabguss (Kunstgießerei, Zagreb), 1963  
172, 5 x 83 x 11, 5 cm  
Galerie Ivan Meštrović, Split  
Inv. Nr.: 124

Gips  
Narodni muzej, Belgrad

Lavery 1919, S. 61; Barbić/Stipančić 1987, S. 62; Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 224; Quen u.a. 2005, S. 80 - 81.

*Der Künstler meines Volkes* stellt einen blinden Guslaspieler als ein Symbol der mündlichen Überlieferung der Schlacht auf dem Amselfeld im Jahr 1389 dar.<sup>120</sup> Auf dem Relief sehen wir im ersten Plan die nackte Figur eines Alten. Der Alte wurde im Profil dargestellt. Gebückt und mit dem langen Bart schreitet er nach vorne. In der rechten Hand hält er eine Gusla. Hinter ihm bemerken wir eine jüngere männliche Gestalt, ebenfalls nackt und im Profil dargestellt. Das Relief hat die Bedeutung der Traditionsüberlieferung von Generation zu Generation.

Möglicherweise stellt der Guslaspieler eine Reverenz an Meštrovićs Großvater dar, der dieses Instrument beherrschte.<sup>121</sup> Im ganzen bildhauerischen Oeuvre Meštrovićs erkennen wir sehr oft als Hauptmotive und Inspirationsquelle die Mitglieder seiner Familie. Es sind uns viele Skulpturen seiner Mutter, seines Vaters oder seiner Kinder bekannt. Vor allem als indirekte Porträts, also Skulpturen, die nur das Gesicht oder die Gestalt eines Familienmitglieds haben, tauchen diese auf. Es steckt hinter ihnen eine große, universale, überzeitliche Thematik.

Die Physiologie des blinden Guslars erinnert an eine Gestalt des Alten auf einem Steinrelief aus derselben Zeit unter dem Namen *Der Alte und das Mädchen*, das sich ebenfalls in der Galerie Meštrović in Split befindet.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Quen u.a. 2005, S. 80.

<sup>121</sup> Während des Schreibens dieser Arbeit wurde auf dem kroatischen nationalen Fernsehsender am 23. September 2009 zum ersten Mal ein Dokumentarfilm über Ivan Meštrović gezeigt, der im Jahr 2009 entstanden ist. Hier wurde erwähnt, dass Meštrovićs Großvater ein Guslaspieler war.

<sup>122</sup> Quen u.a. 2005, S. 80.

Ristić betonte, dass das Relief der *Künstler meines Volkes* als erste Idee für das später angefangene große Projekt des *Vidovdan – Tempels* und thematisch als Übergang zu den Mythen seiner Heimat angesehen werden kann.<sup>123</sup> Das Relief interpretiert sie auf folgende Art und Weise:

*„Und obwohl das erwähnte Relief in einem bestimmten Stil konzipiert war, den der Künstler gerade aufgegeben hatte, zeigte es der Öffentlichkeit einige der auffallendsten Charakteristika Meštrovićs: sein thematisches Repertoire, seine außergewöhnliche Ausdruckskraft und das Besondere seines Modellierens. Zu nennen sind hier der Volkssänger, der den späteren Nachfahren den Mythos überliefert, und die menschliche Figur, als Akt konzipiert, um sie von dem historischen Ballast zu befreien und ihren universalen Charakter zu betonen. Ein Hauch des Tragischen berührte diese wie auch einige der früheren, und vor allem viele spätere Plastiken.“<sup>124</sup>*

Auf diesem Relief entdeckte Meštrović neue Weisen der Reliefmodellierung. Auf dem ganzen Relief dominieren Linie und Fläche. Die Fläche wurde befreit, die stehenden Figuren wurden mit dem viel freien Platz modelliert. Betonte Linearität und Stilisierung, karikierte Gesichter und viel Symbolik.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Ristić 1987, S. 21; Weiters schreibt Ristić über Meštrovićs Arbeit auf dem Vidovdan – Tempel, zwischen 1908 und 1910 in Paris. Da in dieser Arbeit der Vidovdan Zyklus und der nationale Mythos, mit welchem sich Meštrović intensiv nach seiner Abreise aus Wien nach Paris im Jahr 1908 beschäftigte, sehr oft erwähnt wird, finde ich es sinnvoll an dieser Stelle weiter Ristić zu zitieren: „Als Meštrović in das große Atelier Paris kam, war er in der Lage mit der Arbeit zu beginnen, die sein ehrgeizigstes und bedeutendstes Vorhaben darstellen sollte: der Vidovdan – Tempel. Die Bedeutung dieses Werkes wird nicht durch die Tatsache geschmälert, das er unvollendet blieb. Wegen seiner architektonischen Form war es zur Aufstellung auf dem Platz von Kosovo – Polje (Amsfeld, Anm. d. Übers.) bestimmt. Die Maquette des Tempels und diejenigen Skulpturen, die ausgeführt wurden, stellen in ihrer fragmentarischen Form ein ideell und stilistisch geschlossenes Ganzes dar. Der Tempel ist der Schlacht am Kosovo – Polje gewidmet, die sich am „Tag des Vidovdan“ 1389 zwischen dem serbischen und dem türkischen Heer ereignete und in der das serbische Heer eine schwere Niederlage erlitt. Mit dieser Schlacht begann der Untergang des mächtigen serbischen mittelalterlichen Staates. Weil der Mythos mit den unzuverlässigen Mitteln der mündlichen Überlieferung über die Zeit weitergegeben wurde, verlieh er diesem Ereignis viele Eigenschaften, in erster Linie ethische Tugenden, mit denen die Grenzen des Nationalen überschritten wurden. Wie in den antiken Tragödien erhielt er eine allgemeinmenschliche Bedeutung [...] In nur zwei Jahren (1908 – 1910) entstanden in einer ungewöhnlichen Euphorie, die sonst lediglich schöpferische Momente des jungen Meštrović begleitete, nahezu alle Plastiken für den Vidovdan - Tempel, mit Helden und Witwen als fundamentalen Trägern der Idee. Später hat Meštrović noch weitere Figuren hinzugefügt (Porträts der Mutter und des Vaters, die Figur des Kraljević Marko) – unter ihnen auch jene, die für seine Inspiration einen geheimnisvollen Mythos besitzen. Mit der Einbeziehung der Karyatiden, die für den Eingang des Tempels bestimmt waren, und der großen Figur der Sphinx, die der Tiefe des Raums zugeordnet und als Wächterin des Mythos gedacht war, verläßt Meštrović wieder bewußt den engen nationalen Boden und gibt seinem Werk erneut einen universalen Charakter.“ – Ristić 1987, S. 22 – 23.

<sup>124</sup> Ristić 1987, S.22.

<sup>125</sup> Kraševac 2002, S. 143 – 144.

### 3.22. Kopf des Alten mit dem Bart

Wien, 1906

Gips

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Inv. Nr.: 66

Bronze: 58 x 42 x 36 cm

(zu Lebzeiten Meštrovićs gegossen)

signiert auf dem Rückenrand: MESTROVIĆ

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

Inv. Nr.: AMZ – 00065

**(Abb. 74)**

Bronzeabguss

Gedächtnisgalerie Ivan Meštrović, Vrpolje

Lavery 1919, S. 61; Čerina 2001, CD - ROM; Kraševac 2002, S. 225.

Die Skulptur stellt einen mageren Alten mit einem großen voluminös modellierten Bart dar. Im Verhältnis zum dünnen Oberkörper sieht der Kopf überdimensioniert aus. Besonders herausgehoben wurde die Physiognomie des Gesichtes eines Alten mit dem glatten Kopf, tiefen Falten auf der Stirn, eingefallenem Gesicht, größeren Ohren und großer Nase und mit langem Bart.

### 3.23. Verzweiflung

Wien, 1906

Gips: 31 x 20 x 26 cm

ohne Signatur

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

Inv. Nr.: GHZ - MZP – 136

**(Abb. 75)**

Kraševac 2002, S.225.

Schon der Name der Skulptur weist auf den seelischen Zustand der Verzweiflung hin, welcher Meštrović mit seinen charakteristischen bildhauerischen Mitteln materialisierte. Wir sehen eine zusammenkrümmte Figur mit unnatürlich verflochtenen Körpergliedern, die eine klare Tendenz zu einem geschlossenen Volumen und zur Blockhaftigkeit zeigt. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine weibliche Figur, obwohl das nicht ganz eindeutig gekennzeichnet ist. Die Figur sitzt auf einer undefinierten, impressionistisch modellierten, postamentartigen Masse. Eine lineare Ornamentierung bemerken wir in der Behandlung der Augen und der Haare.

Das Thema einer zusammengekrümmten und verzweifelten Frau geht auf Rodin zurück. Er wiederholte dieses Thema mehrmals in seinen Werken. Um 1889 modellierte er in Gips eine weibliche Skulptur unter dem Titel *Verzweiflung* (Abb. 76). Eine gekrümmte nackte Frau sitzt auf einer quadratischen Unterlage. Sie zieht ihre gebeugten Beine zum Brust. Ihren Kopf beugt sie auf die Knie und streckt ihre Hände gerade vor sich aus. Auch Rodins *Verzweiflung* zeigt eine Tendenz zur Geschlossenheit und zur Blockhaftigkeit. Dasselbe Thema der Verzweiflung wiederholte Rodin noch in demselben Jahr an seiner *Danaide*.

### 3.24. Das Mädchen singt

Wien, 1906

Gipsmodell

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Inv. Nr.: 170

**(Abb. 77)**

Bronzeguss (Kunstgießerei, Zagreb), 1970

45 x 41 x 35 cm

signiert auf der rechten Seitenseite, unten: I. MEŠTROVIĆ

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Inv. Nr.: 171

**(Abb. 78)**

Bronzeguss, 1970

Privatsammlung, Split

Gagro/Gattin 1987, S. 312; Kraševac 2002, S. 225; Quen u.a. 2005, S. 92 – 93.

Meštrović porträtierte mehrmals die Schwestern Selma, Ruža und Olga Klein in Wien zwischen 1904 und 1906. Das singende Mädchen stellt Olga, die jüngere Schwester von Meštrovićs erster Frau Ruža Klein und Frau des Wiener Bildhauers Florian Josephu dar.<sup>126</sup>

Nach ihrem Stil und der Behandlung des Gesichtes und der Haaren gehört diese Skulptur in die Reihe der Porträts der Klein-Schwestern. Die Skulptur zeigt einige Ähnlichkeiten mit Rodins Skulptur *La Douleur (die Erinnerung an Eleonore Duse)* (Abb. 79). Rodins Skulptur ist fast ekstatisch und zeigt sehr expressiv den weiblichen Schmerz. Meštrović wiederholt hier den nach hinten gebeugten Kopf, offenen Mund und geschlossene Augen.<sup>127</sup> Er benützt dieselben künstlerischen Mittel wie Rodin. Aus einer Materie taucht das Gesicht auf und leuchtet schimmernd auf. Bei *La Douleur* taucht das Gesicht aus einem roh bossierten Gestein auf, während bei *Das Mädchen singt* der Kopf sich aus einer glatten, fast verschmolzenen Masse entwickelt.

### 3.25. Der weibliche Kopf (Das Porträt von Ruža Klein)

Wien, 1906

Gips: 91 x 35 x 51, 5 cm

ohne Signatur

Privatbesitz, Janko Doranić, Zagreb

**(Abb. 90 und Abb. 91)**

Lavery 1919, S. 61; Kraševac 2002, S. 225.

Die Büste stellt Ruža Klein, Meštrovićs erste Frau, dar. Wir bemerken vor allem die betonte, fast unnatürliche Kopfdrehung zur linken Schulter. Die Frau schaut nach hinten mit einem gleichzeitig verführerischen und unschuldigen Blick über ihre Schulter. Mit dieser Kopfdrehung betonte er die Sensualität der Frau. Für dieses Porträt seiner Frau sind folgende

---

<sup>126</sup> Quen u.a. 2005, S. 92.

<sup>127</sup> Kraševac 2002, S. 82.

Merkmale charakteristisch: weiches Bearbeiten der Steinfläche, sorgsame Behandlung der lockigen Haare, der Wangenpartien, des Mundes und des Halses mit den betonten Adern.

### 3.26. Das Porträt von Olga Klein

Wien, 1905/1906

Gips: 44 x 35, 5 x 25, 7 cm

signiert auf der linken Seite: IM

Privatbesitz, Željko Baotić, Zagreb

**(Abb. 92)**

Bronzeabguss, 1994

Stiftung Ivan Meštrović, Atelier Meštrović, Zagreb

**(Abb. 93)**

Kraševac 2002, S. 223.

Das Porträt stellt Olga Klein, die Schwester seiner ersten Frau Ruža Klein dar. Der Kopf der Frau wird leicht zur rechten Schulter gedreht. Ihr Blick und Kopf sind leicht nach unten gesenkt, wobei sie ihr Kinn auf die Hand, die sie auf der rechten Schulter hält, lehnt. Über ihre linke Schulter fallen ihre leicht lockigen, wellenartigen Haare.

Wenn man dieses Porträt von allen Seiten anschaut, fällt, im räumlichen Sinn, eine sehr geschlossene stelenförmige Modellierung der Skulptur auf, wie z.B., dass der Kopf und die Schultern der jungen Frau in einen Quadrat eingeschrieben sind. Diese Geometrie unterstrich Meštrović noch mehr mit der Hand, die so aussieht als ob sie auf der Schulter angeklebt ist und nicht ein organischer Teil des Körpers sei. Auch die Schulter modellierte er nicht kurvig sondern schnitt sie kantig ab.

Die Modellierung der Oberfläche ist sehr weich mit leichten Übergängen und lässt mehr einen Eindruck einer empfindlichen, weiblichen Frau, als bestimmte Porträtzüge.

### 3.27. Büste des Herrn Gutmann

Wien, 1906

Gips: Höhe 80, 5 cm

signiert rechts: Meštrović

Österreichische Galerie Belvedere (Die Büste wurde im Jahr 1913 aus der Privatsammlung in Wien gekauft.)

Inv. Nr.: 1499

**(Abb. 94)**

Kraševac 2002, S.225.

Die *Büste des Herrn Gutmann* gehört neben dem *Porträt von Otto König* (1901) und dem *weiblichen Halbporträt* (1908) zu den wenigen frühen Werken, die sich auch heute in Wien befinden. Während seiner Ausbildung in Wien schuf Meštrović viele Porträts um etwas Geld zu verdienen. Wie alle seine Porträts ist auch dieses stark psychologisierend aufgefasst. Die Büste zeigt eine grobe und unruhige Modellierung, wobei die Modellierung der Oberfläche des Oberkörpers analog zu den Pinselstrichen eines impressionistischen Malers gesehen werden kann.

In der Literatur wird nirgendwo erwähnt, wer dieser Herr Gutmann war, aber vielleicht handelt es sich hierbei um einen reichen ungarischen Industriellen, namens Salomon Heinrich Gutmann (1806 – 1902), der in jener Zeit in Slawonien in der Holzindustriebranche tätig war und sogar eine Industrie - Eisenbahn erbauen ließ, die nach ihm *Gutmannseisenbahn* benannt wurde. 1884 gründete er die Siedlung Belišće in Slawonien.<sup>128</sup>

Noch wahrscheinlicher ist anzunehmen, dass es sich bei jener Skulptur um ein Porträt von Wilhem Gutmann (1826 – 1895) oder von seinem jüngeren Bruder David (1834 – 1912) handle. Die Brüder Gutmann gehören zu einer wohlhabenden jüdischen Grossindustriellenfamilie. 1853 gründeten die Brüder durch den Ankauf von Kohlegruben im mährisch – schlesischen Gebiet die Firma „Gebrüder Gutmann“. Dieses Unternehmen hatte eine zentrale Stellung bei der Kohleversorgung Österreich - Ungarns.<sup>129</sup> Die Familie erbaute

---

<sup>128</sup> Belišće, in: (17. 5. 2007) URL: <http://www.mathos.hr/~istrugac/belisce.html>

<sup>129</sup> Wilhelm von Gutmann, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 2 (Lfg. 7), S. 112, (17. 5. 2007) <http://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes>

in den Jahren 1869 – 1971 in Wien, auf dem Beethovenplatz 3, ein Palais im Neorenaissance - Stil, der auch heute noch existiert.

Der Bildhauer schuf höchstwahrscheinlich mehrere Porträts für die reichen Wiener Familien. In der Monographie von Laverys werden z. B. die Porträts von *Herr und Frau Krombholz* aus 1906, die Porträts von *Dr. Baylon und Frau Baylon* und *Herr und Frau Hohenberger* aus 1910 angeführt.<sup>130</sup> Diese Porträts sind heute verschollen.

### 3.28. Der Alte und das Mädchen

Wien, 1906/1907

Stein: 75 x 97, 5 x 32 cm

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

Inv. Nr.: 1/8

**(Abb. 95)**

Kraševac 2002, S.226.

Auf dem Relief sehen wir zwei nackte Gestalten, ein junges Mädchen und einen Greis, die sich berühren. Die nackten Gestalten sind mit ihrer Körperhaltung der quadratischen Reliefsform angepasst. Als Hauptmotive dominieren die Hässlichkeit des alten nackten Körpers, Begierde und Sünde.

Kraševac ordnet dieses Relief in einer Gruppe der hässlichen Skulpturen Meštrovićs ein, welche durch Naturalismus und Pornographie ausgezeichnet sind. In dieser Gruppe gehört auch die in dieser Arbeit schon beschriebene Skulptur *Laokoon meiner Tage* (3. 15).<sup>131</sup> Weiters meint sie, dass Rodin diese Darstellung von Eros in der modernen Kunst initiierte, aber erst mit der Erscheinung von Sigmund Freud befreit und in der zeitgenössischen Kunst in den Werken von Gustav Klimt und Egon Schiele reflektiert wurde.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Lavery 1919, S. 61 – 62.

<sup>131</sup> Kraševac 2002, S. 60.

<sup>132</sup> Kraševac 2002, S. 59.

### 3.29. Quelle des Lebens

Wien, 1906/1907

belgischer Granit: 285 x 145 cm

Ursprünglich aufgestellt im Jahr 1907 in der Vorhalle des Palais von Karl Wittgenstein in Wien, 1957 von Meštrović rückgekauft und als öffentliches Denkmal im Park in Drniš, Kroatien aufgestellt.

**(Abb. 96)**

Lavery 1919, S. 61; Gagro/ Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 226.

Der *Brunnen des Lebens* ist kein Einzelfall im Oeuvre von Ivan Meštrović. Nachdem er 1905 den *Brunnen des Lebens* fertiggestellt hatte, beschäftigte er sich von 1906 bis 1907 wieder mit dem Thema des Wassers und der Quelle und schuf einen Wandbrunnen mit dem Titel *Quelle des Lebens* für die Familie Wittgenstein, bzw. für seinen Stifter Karl Wittgenstein.

Die *Quelle des Lebens* war das Schlüsselwerk in Wittgensteins Sammlung. Wandbrunnen wie dieser waren zu jener Zeit modische Dekorationen in Palais und Villen. Die *Quelle des Lebens* wurde im Sommer 1907 im Atrium des Palastes Wittgenstein aufgestellt (Abb. 97) und danach auf der XXX. Ausstellung der Wiener Secession von April bis Juli 1908 gezeigt. Kennzeichnend für dieses Werk ist, dass es Meštrović ganz allein aus einem einzigen Steinstück herausarbeitete. Er meißelte an der *Quelle des Lebens* zehn Monate.<sup>133</sup>

1950 wurde das von Bombenangriffen stark beschädigte Palais Wittgenstein in der Alleegasse (heute Argentinierstrasse) abgerissen, und die Erben verkauften einen Teil der Kunstwerke. So kam Meštrovićs *Quelle des Lebens* zur Versteigerung zu einem Wiener Antiquar. Auf Mitteilung von Rudolf Sieber hin entschloss sich der damals im US – amerikanischen Exil lebende Ivan Meštrović – nach einer Reihe erfolgloser Verhandlungen und Absprachen – die Skulptur für 2.000\$ zu kaufen und seiner Heimatstadt Drniš zu schenken, wo der Brunnen am 25. August 1957 feierlich enthüllt wurde. Kürzlich wurde er auf Anregung und mit Unterstützung des Österreichischen Kulturinstituts in Zagreb renoviert.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Quen u.a. 2005, S. 82.

<sup>134</sup> Kraševac 2004, S. 144.

Mit seiner *Quelle des Lebens* erzielte Meštrović wieder große Beachtung bei der zeitgenössischen Kunstkritik. Karl M. Kuzmany schrieb zu der XXX. Frühlingsausstellung der Wiener Secession im Jahr 1908 über Meštrovićs *Quelle des Lebens* in der „Kunst“ folgendes:

*“Das außerordentliche Talent des Dalmatiners IVAN MESTROVIC konnte schon vor zwei Jahren in seinem Ringen als vielversprechend begrüßt werden; die ihm geläufige Formensprache muskulöser menschlicher Körper hat etwas Unerbittliches in allen den Rundskulpturen sowohl wie in den völlig mit der auf ihnen lastenden Masse verwachsenen „Säulenträgern“, die hier geschickt in die Wand eingebaut sind. Nicht von der Willkür der Bewegungsmotive haftet mehr an dem figurenreichen Brunnen „Quelle des Lebens“ [...], dessen schwarzer Marmor ein prächtiger Werkstoff für die kraftvolle, tieferste Schöpfung ist: die Mutterbrust als Symbol für das immer von neuem nährende Werden und das Wasser für das unversiegbare Element sind ja ewige Sinnbilder, zu denen sich hier dürstend alt und jung drängen.“*<sup>135</sup>

Ein Jahr später, im Jahr 1909, verfasste Ludwig Abels in derselben Zeitschrift die „Kunst“ einen großen Artikel über dieses Werk:

*„Am gewaltigsten offenbarte sich die große Kraft des Künstlers in dem [sic!] „Quelle des Lebens“ [...]. Die Abbildungen hier können keinen Begriff geben von der überwältigenden Wirkung dieses in der Vorhalle des Palais Wittgenstein aufgestellten Wandbrunnens. In zehn Monate langem Kampfe hat der Künstler dieses großzügige, schlichte und doch an Leben und Poesie reiche Werk dem härtesten Material abgerungen. Man beachte die mächtige Architektur dieses Wandbrunnens, eine natürliche Architektur ohne aufgeklebte Konsolen oder Kapitäle. Wie sich die Phantasie kindlicher Epochen den Menschen aus Staub erschaffen vorstellt, so scheinen diese vier Gestalten aus dem Felsen gezeugt. Die einfache Urauffassung der Quelle als der Lebensspenderin ist in menschlichen Formen verkörpert. Von links naht ein junges Paar, dürstend und heiß verlangend dem rätselhaften Born; und zur Rechten steht ein altes Menschenpaar, das all die Macht und den Segen der Lebensquelle gefühlt und ausgekostet hat, mit ehrfurchtsvoller, resignierter Gebärde. In festgeschlossener Masse und dabei noch lebensvollster Durchgliederung sind diese Körpergruppen dem Aufbau des*

---

<sup>135</sup> Kuzmany 1908, S. 388 - 389.

*Wandbrunnens angeschlossen, der nach oben durch einen vorspringenden Halbbogen abgegrenzt ist; in der Seitenansicht ist nur je eine Figur zu sehen, die zweite verschwindet in der Felswand. Aus der Fläche unter dem Bogen quillt in zartem Relief die Form eines mütterlichen Busens, und eine schlanke Geisterhand drückt, zwei Finger vorspreizend, - wie es die Mütter tun, die ihrem Kindlein die Brust reichen, an dieser segenbergenden Schwellung. Unterhalb dieses mütterlichen Quells zieht sich, friesartig eingeordnet, ein Reigen von Kindergestalten in Relief die Wand entlang, von dem jungen Paar zum alten hinüber: die Früchte des Lebensprozesses und die Keime zukünftiger Lebensquellen. – Dann noch am Boden vorn im Viereck ein kleines Wasserbassin, aus dem ein feiner Springbrunnen emporzischt. Das ganze 3 m hohe und etwa 3 m breite wuchtige Werk, aus einem Riesenblock schwarzen belgischen Marmors herausgehauen, wirkt in der sprechenden Knappheit der – durchwegs der Menschenwelt entnommenen und in einfachster Formel gebundenen – Züge wie eine mystische Offenbarung der Ewigkeit.*

*Ich habe diese Opus eingehender geschildert, weil es an einem Wendepunkt in der Entwicklung des Künstlers steht.*<sup>136</sup>

Wie schon Abels bemerkt hat, stellt der Brunnen einen Wendepunkt im Schaffen des Bildhauers dar. Wenn wir diesen Brunnen *Quelle des Lebens* mit dem nur zwei Jahre älteren *Brunnen des Lebens* vergleichen, bemerken wir eine große Stilveränderung. Die Figuren werden größer und kräftiger aber die Bewegung wurde deutlich angehalten, woraus eine starke Spannung und Rhythmisierung hervorgeht. Die *Quelle des Lebens* ist nicht mehr eine freistehende zylindrische Brunnenkulptur, die man von allen Seiten umrunden kann, sondern ein großes mit architektonischem Hintergrund verbundenes Relief, ein Wandbrunnen. Auf einem rechteckigen, hohen Sockel, an welchem ein kleines rechteckigen Wasserbassin eingefügt ist, stehen vier große Aktfiguren. Diese sind zwei Paare, ein altes und ein junges Paar. Sie stehen vor einem vorspringenden Halbbogen, der die Architektur des Wandbrunnens nach hinten abschließt. Unter dem Bogen befindet sich ein Relief einer weiblichen Brust, von zwei Händen gestützt. Zwischen den zwei Paaren und unter der mütterlichen Brust befindet sich ein Fries der eng aneinander gedrängten Kindergestalten. Die *Quelle des Lebens* kann man anhand der Figuren als Lebensspenderin interpretieren.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Abels 1909, S. 288.

<sup>137</sup> Dolinschek 1989, S. 147.

Fast am Ende seines Lebens beschäftigt sich Meštrović noch einmal mit dem Thema des Brunnens. Im Jahr 1957 hat er für University of Notre Dame in Indiana einen *Jakobsbrunnen* mit den monumentalen Skulpturen Jakobs und Rebekka herausgearbeitet (Abb. 98). Dieser Brunnen steht ganz am Ende seines Schaffens und bearbeitet eine religiöse, biblische Thematik über Jesus und die Samariterin. Sie wurden fast wie zwei freistehende Skulpturen, die sich an eine zylindrische Form des Brunnens lehnen, modelliert.

### 3.29.1. Skizze für die Quelle des Lebens

Wien, 1906

Zeichnung: Bleistift, roter und schwarzer Tinte auf dem Papier: 21 x 13, 7 cm

ohne Signatur

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Inv. Nr.: 222

**(Abb. 99)**

Diese Studie hat des Künstlers Frau Olga Meštrović der Galerie Meštrović 1981 geschenkt. Noch eine Zeichnung dieses Werkes ist in einer Privatsammlung bewahrt.

Gagro/Gattin 1987, S. 311; Kraševac 2002, S. 226, Quen u.a. 2005, S. 82 – 83.

Wenn wir die *Studie für die Quelle des Lebens* (Abb. 99) und das ausgeführte Werk *Quelle des Lebens* (Abb. 97) vergleichen, bemerken wir gewisse Unterschiede. In der Studie werden die architektonischen Elemente hervorgehoben, während in dem ausgeführten Werk ursprünglich gedachte quadratische Nischen oder Rahmungen anders ausgefallen sind, sodass die Skulpturen, obwohl sie noch immer mit der Architektur verbunden sind, nun im Vordergrund erscheinen. An der Wand inszeniert Meštrović mit einem Bogen monumental stehende Figuren und ein hohes Postament mit Wandnische. Es fehlt der architektonische Rahmen. Aus der Studie wird ersichtlich, dass diese rundbogige Nische noch einen quadratischen, architektonischen Rahmen bekommen sollte, der nicht ausgeführt wurde. Auf der Studienzeichnung sehen wir ein Postament, zwei Pilaster und oben einen Balken, die den Rahmen für diesen Wandbrunnen ergeben sollten. Es ist nicht bekannt warum das Werk nicht nach der ursprünglichen Idee ausgeführt wurde. Eine logische Erklärung könnte sein, dass in dem Palast Wittgenstein so eine Ausführung unmöglich war, weil die architektonischen

Rahmen schon existierten. Die schon existierende Raumgestaltung in der Vorhalle des Palastes Wittgenstein konnte Meštrović sicher nicht ändern. Wir sehen, dass an der Wand wo der Brunnen stand, zwei figurale Pilaster mit männlichen Köpfen in der Kapitellzone, die einen Bogen halten, bereits vorhanden sind und dass diese ein Teil der vorgegebenen Architektur sind. Diese Nische ist Teil der Wand und nicht des Reliefs, bzw. des Brunnens. Sie ist viel flacher als die ursprüngliche, in der Studie gedachte Wand und wurde nicht in Granit ausgeführt wie die restlichen Teile des Brunnens. Hier betont sie einzelne Raumpartien und sie ist nicht ein wesentlicher Teil des Brunnens.

### **3.29. 2. Der erste Wunsch**

Split, 1906

Gipsrelief

Glyptothek HAZU, Zagreb

Inv. Nr.: GHZ – MZ – 1102

**(Abb. 100)**

Bronzerelief

52 x 52 x 17 cm

Glyptothek HAZU, Zagreb (im Besitz der Modernen Galerie Zagreb)

Inv. Nr.: GHZ – MZ - 1101

Kraševac 2002, S. 226.

Auf dem Relief, das die Form eines Dreiecks hat, sehen wir in der linken Ecke einen Säugling. Über ihm, in der oberen Ecke des Dreiecks, befindet sich eine Brust, diese wird von einer Hand gehalten und unterstützt. Der Säugling schaut nach oben, in die Richtung der Mutterbrust, öffnet leicht seinen Mund und mit seinem rechten Händchen greift er nach der Brust.

Das Relief hat vor allem eine große symbolische Bedeutung. Ein neugeborenes Kind saugt Muttermilch. Diese Milch, wie auch die Mutter, die es geboren hat und ernährt, ist seine Quelle des Lebens.

Diese Thematik der großen Brust und des Säuglings wiederholte Meštrović mehrmals. Schon in demselben Jahr 1906 finden wir eine Brust, unter welcher die kleinen am Brunnen für das

Palais Wittgenstein, stehen, wie auch auf einer Zeichnung: *Drei Szenen mit Akten und weiblichen Köpfen* (Abb. 101). Die Zeichnung ist zwischen 1904 und 1906 in Wien entstanden.

### 3.30. Unschuld

Wien, 1907

patinierter Gips: 116 x 44 cm

ohne Signatur

Kunstgalerie, Split

Inv. Nr.: 683

**(Abb. 102)**

Bronzeabguss, 1987

Inv. Nr.: 686

Granit

Albright – Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Gagro/Gattin 1987, S. 312; Kraševac 2002, S. 226.

Die Skulptur stellt eine weibliche Aktfigur dar mit hängenden Schultern, an den Körper angelegten Armen und gesenktem Blick. Die Figur endet bei den Knien, wird so bewusst zum Torso, der säulenhaft auf einem quadratischen Postament ruht.

### 3.31. Eva

Wien, 1907

Bronze: 72 x 5 x 22 x 31 cm

ohne Signatur

Glyptothek HAZU, Zagreb

Inv. Nr.: GHZ - MZ – 125

Provenienz: K. Wittgenstein

**(Abb. 103)**

Lavery 1919, S. 61; Kraševac 2002, S. 226.

Die Figur steht auf einem abgestuften Postament. Ihr rechtes Spielbein ist nach hinten versetzt. Zwischen ihren Unterschenkeln bildet sich ein architektonischer Pfeiler, der einen fließenden Übergang zur Skulptur schafft. Ihr Blick ist nach unten geneigt. Und nachdenkend greift sie sich mit der linken Hand auf den Bauch. Ihr Kopf stützt sich an ihren rechten gebogenen Arm. Meštrović zeigt *Eva* in nachdenklicher, fast trauriger Pose nach der Vertreibung aus dem Paradies. Er modellierte sie als eine empfindsame Frau üppiger weiblicher Form. Diese Figur ist als Pendant zur Skulptur des *Adam* entstanden, die heute nicht mehr erhalten ist.

### 3.32. Das Relief für das Haus Popović

Wien, 1907

gefärbte Keramik

aufgestellt auf das Haus Popović im Jahr 1907, Ban Jelačić Platz, Zagreb

**(Abb. 104)**

Čerina 2001, CD - ROM.

Das Relief wurde im Jahr 1907 an der Fassade des neuen Hauses des Geschäftsmannes Popović auf dem Platz des Bans Jelačić in Zagreb angebracht. Es besteht aus drei Relieffteilen, die sich an der Ecke des Gebäudes, an zwei großen Fenstern, in der Höhe von 30 m befinden. Das Relief ist eine symbolische Darstellung von Popovićs Getreide - und Farbenhandel. Auf dem Relief sehen wir zehn muskulöse, halbnackte Bauern, sie halten verschiedene Symbole des Handels in ihren Händen. Auf dem Relieffteil zwischen den Fenstern sehen wir einen Bauer, der einen Pinsel und ein Blatt Papiers mit Farbflecken hält. Vor ihm steht ein anderer Bauer, der eine offene Kiste, wahrscheinlich mit verschiedenen Farbtegel hält. Auf dem Relief auf der rechten Seite des rechten Fensters wurden zwei alte Bauern dargestellt, der Eine mit einer Pfeife im Mund, einen Krautkopf in seinen Händen haltend, der Andere, sich zum Ersten wendend, hält in seiner Hand zwei Maiskolben. Dieses Relief ist das einzig bekannte

Werk Meštrovićs in glasierter gefärbter Keramik. Vor kurzem wurde das Relief restauriert, da es während der Arbeiten an der Fassade im Jahr 2009 stark beschädigt wurde.

Meštrovićs Gebrauch von glasierter gefärbter Keramik an der Fassade erinnert uns vor allem an den slowenischen Architekten und Schüler von Otto Wagner, Jože Plečnik, der seine Fassaden mit verschiedenen Materialien verkleidet. Er benützte die Keramik als ein Verzierungs-element. An der Decke der Pfarrkirche *Christi Himmelfahrt* in Bogojina verwendete er bewusst Keramikteller um die Holzfläche zu rhythmisieren und als Hinweis auf die heimische Volkskunst.

Die Art und Weide, wie die Reliefsteile zwischen den Fenstern angebracht sind, erinnert uns das *Relief für das Haus Popović* und an die *Karyatiden- Reliefs* (Abb. 105) von Franz Metzner. Die Letzteren wurden zwischen den Fenstern an dem *Zacherlhaus* angebracht. Das *Zacherlhaus* ist ein von Jože Plečnik entworfenes Wohn - und Geschäftsgebäude. Es wurde von 1903 bis 1905 an der Brandstätte 6, im 1. Bezirk in Wien, errichtet. Die Fassade des Gebäudes verkleidete er mit grauen, polierten Granitplatten, mit den steinernen Linien zwischen ihnen.<sup>138</sup>

### 3.33. Das dekorative Postament

Wien 1907

Gipsmodell

Kunstgalerie, Split

Inv. Nr.: 7/38 (1393)

**(Abb. 106 und Abb. 107)**

Bronzeabguss (Kunstgießerei, Zagreb), 1969

126 x 59, 5 x 48 cm

Auf der rechten Seite, neben dem oberen Rand in der Mitte steht die Signatur des Gießers: MEŠTROVIĆ

Stiftung Ivan Meštrović, Galerie Ivan Meštrović, Split

Inv. Nr.: 169

---

<sup>138</sup> Plečnik, Jože Werke 1, Das Zacherlhaus, in: (23. 5. 2010) URL: <http://austria-lexikon.at/af/AEIOU/Ple%C4%8Dnik,%20Josef%20Werke%201>

Lavery 1919, S. 61; Kraševac 2002, S. 227; Quien u.a. 2005, S. 78 – 79.

In Laverys Monographie wurde ein Werk aus Wien aus dem Jahre 1907, ein *head of a pedestal* aus Marmor erwähnt.<sup>139</sup> Wahrscheinlich handelt es sich hier um ein Kopf Postament oder um ein dekoratives Postament, wie das Werk auch genannt wird, welches sich in der Galerie Meštrović in Split befindet. Es ist bekannt, dass diese Bronze im Jahr 1969 gegossen wurde, aber es bleibt die Frage was mit dem *head of a pedestal* aus Marmor geschah, welches in Laverys Monographie erwähnt wurde und ob sich hier überhaupt um dasselbe Werk handelt.

Wenn wir dieses dekorative Postament mit der Zeichnung für die Quelle des Lebens für Karl Wittgenstein vergleichen, bemerken wir, dass so ein Postament ein Teil des architektonischen Rahmens der Quelle des Lebens sein sollte.<sup>140</sup>

Wahrscheinlich befand sich dieses *dekorative Postament* oder *Kopf Postament* in der Sammlung von Karl Wittgenstein in Wien.

In der Kapitellzone des Postaments erwachsen aus dem architektonischen Körper des Postaments, links und rechts, zwei menschliche Köpfe. Wahrscheinlich stellen diese zwei Köpfe eine männliche und eine weibliche Figur dar. Auf der vorderen Seite des Postaments modellierte Meštrović eine linke Frauenhand und eine rechte Männerhand ganz ausgestreckt nach unten bis zur Basis des Postaments. Die männliche Hand wurde viel muskulöser und mit betonten Adern modelliert. Diese zwei ausgestreckten Hände auf der vorderen Seite des Postaments sehen so aus, als ob sie sich in dieser Handberührung des Mannes und der Frau verschmolzen haben. Die anderen Hände lässt er unvollendet nur als ein Rudiment stehen. Die Kapitellbekrönung verziert er mit einem Motiv der flammenden Zunge.

---

<sup>139</sup> Lavery 1919, S. 61.

<sup>140</sup> Quien u.a. 2005, S. 78.

### 3.34. Das figurative Postament

Wien, 1907

patinierter Gips: 113 x 36 x 34, 5 cm

ohne Signatur

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

Inv. Nr.: GHZ - MZP – 234

**(Abb. 108)**

Kraševac 2002, S. 226.

Das Postament stellt eine nackte männliche Gestalt, die in eine Gajda, ein balkanisches Volksinstrument bläst, dar. Durch diesen Gajdaspieler zeigte Meštrović die Übertragung der Tradition durch die Volkslider und die mündliche Überlieferung.

Die Anregungen für Meštrovićs figurative und dekorative Postamente sollten wir im Manierismus suchen. Säule und Pilaster mit menschlicher Figur als Oberteil wurden im Manierismus bevorzugt. Wir erinnern uns z. B. an die *Gefangene Barbaren* von Leone Leoni an der *Fassade von Casa degli Omenoni* in Mailand aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 109). Die Atlanten, bzw. *gefangene Barbaren* die aus den Pilastern zwischen den Fenstern herauswachsen und sich unter der Last der Konsolen beugen. Auf ähnliche Art und Weise wachsen Meštrovićs Gestalten aus seinen Säulen, bzw. Postamenten und beugen sich unter der Last einer Platte.

Vielleicht könnte man auch die Postamente in Verbindung mit barocken Termen sehen. Die Termen sind halb Säulen, halb Menschen und wurden im 17. Jahrhundert besonders beliebt. Ihre ursprüngliche Aufgabe war die Abgrenzung eines Landes oder von Feldern zu beschützen. Besonders bekannte, sind jene im Schlossgarten Versailles, die nach Zeichnungen von Nicolas Pousin ausgeführt wurden (Abb. 110).

Es bleibt unklar wozu diese Postamente dienten, aber wahrscheinlich wurden auf sie verschiedene Vasen oder Torsi aufgestellt oder sie besaßen nur eine rein dekorative Funktion.

Wie wir bereits aus den Briefen Wittgensteins zu Meštrović erfahren haben, war es üblich diese in eine Ecke des Hauses aufzustellen.<sup>141</sup>

### 3.35. Das figurative Postament

Wien 1907

patinierter Gips: 115 x 31 x 32 cm

ohne Signatur

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

Inv. Nr.: GHZ – MZP - 232

**(Abb. 111)**

Kraševac 2002, S. 226.

Im Jahr 1907 schuf Meštrović mehrere Säulen und Pilaster, die wir in enger Verbindung mit seinem Projekt des *Vidovdaner Tempel* betrachten können. Bei diesen Pilastern handelt es sich um eine enge Verbindung zwischen Architektur und Skulptur, wobei eine große Archaisierung und architektonische Monumentalisierung der Skulptur entsteht.<sup>142</sup>

Aus dem architektonischen Körper des Pilasters wachsen nackte, muskulöse und monumentale, menschliche Körper. Ein kleiner dicker Bub lehnt sich mit seiner linken Hand auf den muskulösen Unterkörper, nämlich auf die Oberschenkel eines erwachsenen Mannes. Das Kind, wie auch der Mann stehen auf einer architektonischen Basis des Pilasters, die in zwei verschiedenen Niveaus modelliert wurden. Der Kopf des Kindes wird nach vorne gebeugt, wobei auf seinem Kopf eine quadratische architektonische Deckplatte diesen Pilaster lastet. Die Gestalten lassen den Eindruck von Telamonen entstehen, die ein schweres Gepäck auf ihren Schultern tragen.

---

<sup>141</sup> Kraševac 2004, S. 138.

<sup>142</sup> Kraševac 2002, S. 105.

### 3.36. Das figurative Postament

Wien 1907

patinierter Gips: 117 x 36 x 33,5 cm

ohne Signatur

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

Inv. Nr.: GHZ – MZP – 233

**(Abb. 112)**

Kraševac 2002, S. 226.

Aus diesem Pilaster wächst eine muskulöse nackte Frau, die einen kleinen nackten Bub auf ihrer rechten Schulter trägt. Der Bub greift nach der Brust der Mutter. Die Frau wurde als eine sehr starke und muskulöse Frau, fast wie ein Mann modelliert. Diese monumentalen Frauen des Vidovdaner Zyklus erinnern uns an Michelangelos Frauen, die mehr Männern ähneln. Nach dem Vorbild von Rodin belässt Meštrović diese Frau torsoartig ohne Unterarme. Rodin bevorzugte seine Skulpturen ohne Arme, Beine oder Kopf zu belassen. Dieses Stilprinzip übernahm er von Michelangelo. Der Unterschied zwischen dem Fragmentarischen bei Rodin und Michelangelo ist, dass Rodin dieses Prinzip absichtlich als ein Stilprinzip verwendete, während Michelangelo seine Skulpturen aus unterschiedlichen Gründen unvollendet ließ. Dieses fragmentarische Prinzip übernahm Meštrović von Rodin. Seine weiblichen Figuren beließ er oft ohne Unterarme, wie auf diesem Postament, oder auch ohne Unterbeine. Das bekannteste Beispiel ist seine *Erinnerung*, die 1908 in Paris entstanden ist. Diese torsoartigen Skulpturen, ohne Unterbeine und Unterarme waren eine Mode der Zeit. Einige Beispiele wären z.B. *weiblicher Torso* von Wilhelm Lehmbruck aus 1910, oder auch der Torso, *Die Revolution in Ketten* von Aristide Maillol aus 1906.

### 3.37. Das figurative Postament

Wien 1907

patinierter Gips: 120 x 34 x 36 cm

ohne Signatur

Glyptothek HAZU, Zagreb (Eigentum von Meštrovićs Nachfolgern)

Inv. Nr.: GHZ – MZP – 235

**(Abb. 113)**

Kraševac 2002, S. 227.

Eine nackte muskulöse Figur spielt eine Mundharmonika und steht hinter einer Stele. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier um die Darstellung der Überlieferung von slawischen Volksliedern. Diese Geschichten über slawische Helden und große Schlachten wurden in des Künstlers Kindheit noch mündlich überliefert, bzw. gesungen und zwar mit der Begleitung der typischen Volksinstrumente wie Gusla, Gajda oder Mundharmonika.

### 3.38. Vase (Das figurative Postament)

Wien, 1907

patinierter Gips: 66,5 x 39,5 cm

ohne Signatur

Glyptothek HAZU, Zagreb

Inv. Nr.: GHZ – MZ – 451

**(Abb. 114)**

Kraševac 2002, S. 227.

Nackte, tanzende Frauen begleiten die runde Form eines Postaments, das die Form einer runden Vase nachahmt. Das Postament zeigt im formalen Sinn gewisse Ähnlichkeiten mit der *Vase* aus dem Jahr 1905 (Kat. 3.17), aber das Motiv der tanzenden Frauen erinnert uns auch an die *Vase mit dem langen Hals* (Abb. 71) aus 1908, die Meštrović in Paris für Karl Wittgenstein modellierte.

### 3.39. Verlassene

Wien, 1907

Marmor: 75 x 60 cm

Privatbesitz, Familie Savoia, Rom

**(Abb. 115 und Abb. 116)**

Lavery 1919, S. 61; Kraševac 2002, S. 227.

Meštrović meißelte eine kauernde an den Block gebundene nackte Frau. Ihre Verlassenheit und Traurigkeit stellte er mit vielen feinen formalen bildhauerischen Mitteln dar. Ihr Oberkörper dreht sich nach hinten. Ihr Kopf und Blick sind auch zur rechten Seite gedreht. Die Oberfläche des Marmors wurde sehr fein bearbeitet. Die Marmoroberfläche ist glattpoliert und geschmeidig wie eine reale weibliche Haut. Die Skulptur wird von Volumen, Monumentalität und Geschmeidigkeit, sowie auch Bewegung dominiert.

Mit dieser gesenkten Kopfhaltung und mit dieser sensiblen Behandlung der Fläche ähnelt diese Skulptur anderen weiblichen Skulpturen von Meštrović, wie z. B. dem *Porträt von Ruža Klein*.

## 4. In Wien entstandene, heute verschollene Werke

Viele seiner Werke, die in Wien zwischen 1901 und 1908 entstanden sind, sind heute verschollen. Wahrscheinlich befinden sich einige von ihnen, irgendwo in Wien, sicherlich in Privatsammlungen.

Verschollene Werke werden hier wegen des Ausmaßes der Arbeit nicht detailliert beschrieben. Ich werde sie nur auf Grund der Kataloge von Kraševac und Lavery nennen und kurz charakterisieren.

Diese verschollene Skulpturen und Reliefs, die in Wien zwischen 1901 und 1908 entstanden sind, sind heute anhand von der zeitgenössischen Fotografien bekannt, die in der Stiftung Ivan

Meštrović, in der Galerie Ivan Meštrović in Split und im Atelier Ivan Meštrović in Zagreb bewahrt werden. Diese Fotografien wurden vor allem in der Magisterarbeit von Kraševac aus dem Jahr 2002 veröffentlicht. Die Abbildungen von einigen heute verschollenen Werken finden wir auch in den zeitgenössischen Kunstzeitschriften und Kunstkritiken, wie z.B. in den Zeitschriften „der Erdgeist“ und „die Kunst“.

Die Skulptur *Die Kranke* aus dem Jahr 1902 ist heute verschollen und gilt als die erste Skulptur mit welcher sich Meštrović auf der XVII. Secession – Ausstellung in März 1903 Wiener Publikum vorstellte. In dieser Zeit arbeitete Meštrović mehrere Skulpturen mit romantisch – symbolischer Thematik heraus. Als Hauptmotive fallen Tod und Eros auf. In diese Gruppe können wir folgende heute ebenfalls verlorene Skulpturen einordnen, *Das Böse*<sup>143</sup> 1903, *Dichter*<sup>144</sup> 1903, *Auf dem Grabe toter Ideale*<sup>145</sup> 1903 und *Leben*<sup>146</sup> 1904, das auch *Die Liebhaber* oder *Umarmung* genannt wird.

In der Skulptur *Mutter*<sup>147</sup>, auch *Geburt* genannt, (1904) beschäftigte sich Meštrović mit der Rolle der Frau. Diese frühe Mutter – Skulpturen können vielleicht seiner Haltung gegenüber Frauen veranschaulichen. Man könnte über Meštrović sagen, dass er ein Liebhaber der Frauen war, aber er sah in den Frauen nur ihre Schönheit, bzw. die Schönheit des weiblichen Körpers als eine ständige Inspiration für seine Arbeit und ihre biologische Bestimmung als Geliebte, Wöchnerin, Kindbetterin. Seiner Meinung nach kann sich ein Mann mit einer Frau nicht in lange intellektuelle Gespräche einlassen. Die Funktion und Rolle der Frau liegt vor allem darin Kinder zu gebären und Mutter zu sein.<sup>148</sup>

Für *unsere Leidenschaften*<sup>149</sup> (1904) ist eine gewisse Psychologisierung der Frau charakteristisch.

---

<sup>143</sup> Abgebildet in: Kraševac 2002, S. 51, Abb. 37.

<sup>144</sup> Abgebildet in: Kraševac 2002, S. 52, Abb. 39 und Abb. 40.

<sup>145</sup> Abgebildet in: Kraševac 2002, S. 53, Abb. 41.

<sup>146</sup> Abgebildet in: Kraševac 2002, S. 49, Abb. 33.

<sup>147</sup> Abgebildet in: Kraševac 2002, S. 56, Abb. 45.

<sup>148</sup> Meštrović 2007b, S. 148 -158.

<sup>149</sup> Abgebildet in: Kraševac 2002, S. 65, Abb. 60.

In dieser Periode sind auch die meisten Porträts entstanden. *Fräulein Medizin*<sup>150</sup> (1904) und *Bildnis des Fräuleins Ruža Meštrović*<sup>151</sup> (1905) und *Porträt vom Schriftsteller Dr. Ludwig Abels*<sup>152</sup> (1907/1908).

Eine Naturalistische Darstellungsweise kommt in folgenden Werken zum Ausdruck, *Venus meiner Tage*<sup>153</sup> (1904/1905), *Spiel*<sup>154</sup> (1905), *Slawische Legende*<sup>155</sup> (1906), *Adam*<sup>156</sup> (1907).

## 5. Werke für Karl Wittgenstein

Karl Wittgenstein (1848 – 1913), Industrieller und Kunstsammler war der bedeutendste Mäzen der Sezession und somit Unterstützer junger Künstler. In seinem Palais in der Alleeasse 16 versammelten sich die wichtigsten Persönlichkeiten des Wiener Kulturlebens. Sein Haus war das kulturelle Zentrum Wiens zwischen 1885 und 1914.<sup>157</sup>

Die Kunstsammlung von Karl Wittgenstein wurde zwischen 1870 und 1910 zusammengetragen. Hermine Wittgenstein, die Tochter von Karl Wittgenstein war die Assistentin des Vaters beim Aufbau der Sammlung. Die Sammlung enthielt Werke von Segantini, Rudolf von Alt, Klimt, Klinger, Meštrović etc.<sup>158</sup>

Dass Karl Wittgenstein ein großer Mäzen und Unterstützer von Meštrović war, ist uns heute aus einigen Briefen aus der Zeit von 1908 bis 1911 bekannt. Die insgesamt 16 Briefe, die Wittgenstein dem Künstler 1908 und 1909 nach Paris und 1911 nach Rom schickte, werden als Familiennachlass in der Stiftung Ivan Meštrović in Atelier Meštrović in Zagreb bewahrt.<sup>159</sup> Karl Wittgenstein finanzierte den zweijährigen Aufenthalt des Künstlers in Paris von Anfang 1908 bis Anfang 1910 und gab bei ihm eine größere Zahl von Arbeiten für seine

---

<sup>150</sup> Abgebildet in: Plein – air 1908, S. 33.

<sup>151</sup> Abgebildet in: Kraševac 2002, S. 71, Abb. 65.

<sup>152</sup> Abgebildet in: Plein – air 1908, S. 63.

<sup>153</sup> Abgebildet in: Kraševac 2002, S. 56, Abb. 46.

<sup>154</sup> Abgebildet in: Plein – air 1908, S. 32.

<sup>155</sup> Abgebildet in: Abels 1909, S. 290.

<sup>156</sup> Abgebildet in: Plein – air 1908, S. 60.

<sup>157</sup> Kraševac 2004, S. 132 – 134.

<sup>158</sup> Aggermann - Bellenberg 1997, S. 261.

<sup>159</sup> Kraševac 2004, S. 135.

Kunstsammlung im Palais Wittgenstein, die leider nach dem Zweiten Weltkrieg zerstört wurde und heute nicht mehr existiert, in Auftrag.

Die Briefe wurden von Kraševac in ihrem Artikel „Ivan Meštrović und sein Wiener Mäzen Karl Wittgenstein veröffentlicht“. Sie geben Auskunft über das Verhältnis Wittgensteins zum Künstler und über die Aufträge. Aus diesen erhaltenen Briefen schließen wir, dass Wittgenstein einerseits ein Freund und Ratgeber Meštrovićs war, aber andererseits war er auch ein entschlossener Auftraggeber, der genau wusste, was er in seiner Kunstsammlung haben möchte und was nicht. Daran sehen wir, dass seine Wünsche und Kritikpunkte vor allem ästhetischer Natur waren. Er möchte für sein Haus keine zu großen und hässlichen weiblichen Figuren mit männlichen Gesichtszügen, ungefärbte Vasen in Ziegellehm oder schlecht patinierte Werke. Aus solchen oberflächlichen Hinweisen können wir schließen, dass Wittgenstein kein großer Kunstkenner war.

Das Schlüsselwerk in der Wittgensteinsammlung war die *Quelle des Lebens*. Diese wurde im Sommer 1907 im Atrium des Palastes Wittgenstein aufgestellt. Darauf folgten eine Reihe von Aufträgen, vor allem dekorative Säulen, Postamente und bronzene Vasen. Meštrović schuf auch zwei Porträts von Wittgensteins Frau in Granit und Holz sowie die Skulpturen von Adam und Eva. Das *Porträt der Frau Wittgenstein* 1908 ist die *Weibliche Halbfigur* aus der Österreichischen Galerie Belvedere (Abb. 117). Das zweite Porträt von Frau Wittgenstein wurde unter dem Name *Holzmaske* 1909 auf der XXXIII. Ausstellung der Wiener Secession gezeigt. Die Skulptur ist heute nur durch eine Fotografie bekannt.

Für diese Werke ist es charakteristisch, dass viele nicht in Wien sondern in Paris 1908 und 1909 entstanden sind und dass viele heute verschollen sind.

Die Angaben über Meštrovićs Werke in der Wittgenstein Sammlung finden wir auch in einer alten Kartotheke aus dem Jahr 1919 in dem Archiv des Ateliers Ivan Meštrović in Zagreb, Stiftung Ivan Meštrović. Diese Kartotheke diente als Quelle für Laverys Monographie, die in demselben Jahr in London veröffentlicht worden ist.

Die Werke die in dieser Kartotheke und in der Laverys Monographie angeführt sind, sind folgende: 1906 *Quelle des Lebens* (belgischer Granit); 1907 das *Porträt der Frau*

*Wittgenstein* (Granit), *Adam* (Granit), *Eva* (Granit), *Kopf Postament* (Granit), *Säulen – figurative Postamente* (zwei aus Holz und zwei aus Stein); 1908 *Die Vase mit dem dünnen, langen Hals* (Bronze); *Zweite Handstudie* (Bronze), das *Portrait der Frau Wittgenstein* (Holz); *Die Vase mit den Handgriffen in der Gestalt der menschlichen Figuren*.<sup>160</sup>

Diese Werke für Karl Wittgenstein befinden sich heute auf folgenden Orten: *Quelle des Lebens* (Granit) in Drniš; *Eva* (Gips) 73 x 20, 5 x 29 cm und *Eva* (Bronze) 72, 5 x 22 x 31 cm in der Glyptothek HAZU in Zagreb; *Kopf Postament* (Bronze) 128 x 54 x 49 cm in der Galerie Meštrović in Split; *Säulen - figurative Postamente* (vier figurative Postamente), Gips, 115 x 30, 5 x 32 cm; Gips 121 x 33, 5 x 36, 5 cm und Holz, Höhe 125 cm im Narodni muzej in Belgrad; Gips 112 x 36 x 35 cm; Gips 117 x 35 x 39 cm in der Glyptothek HAZU in Zagreb; *Die Vase mit dem dünnen Hals*, Gips und Bronze in der Glyptothek HAZU in Zagreb und noch eine Bronze, Höhe 138cm im Atelier Meštrović in Zagreb; *Handstudie*, Gips und Bronze 166 x 38 x 35 cm im Atelier Meštrović in Zagreb; *Zweite Handstudie*, Gips und Bronze 145 x 50 x 39 cm im Atelier Meštrović in Zagreb.<sup>161</sup> Die *Figur Adams* aus dem Jahr 1907 ist heute nur auf Grund einer Fotografie aus der Zeit bekannt. Diese wurde in der Fotothek in der Galerie Ivan Meštrović in Split bewahrt. Die *Holzmaske (Portrait der Frau Wittgenstein)* aus dem Jahr 1908 wird auch auf Grund einer Fotografie aus der Zeit bekannt. Sie befindet sich in der Fotothek der Stiftung Ivan Meštrović, in der Galerie Ivan Meštrović in Split. Die *weibliche Halbfigur (Portrait der Frau Wittgenstein)* aus dem Jahr 1908 im schwarzen Stein wird heute in der Österreichischen Galerie Belvedere bewahrt.<sup>162</sup>

## 6. Meštrović und österreichische moderne Bildhauerei

Noch während der Ausstellungen in der Wiener Secession im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts heben sich aus der Schar der übrigen Bildhauer Ivan Meštrović und Anton Hanak heraus. Obwohl Hanak acht Jahre älter war - er ist 1875 in Mähren und Meštrović 1883 in Slawonien geboren - kreuzen sich ihre bildhauerischen Wege am Anfang

---

<sup>160</sup> Vgl. Barbić 1999, S. 104 und Lavery 1919, S. 61.

<sup>161</sup> Barbić 1999, S. 110.

<sup>162</sup> Kraševac 2002, S. 226 – 228.

des 20. Jahrhunderts in Wien. Meiner Meinung nach gehören diesen zwei Bildhauern die größten Verdienste für die Entstehung der modernen Skulptur am Anfang des 20. Jahrhunderts in Wien. In den Jahren 1905 bis 1910 stellen sie gleichzeitig ihre Werke in den Ausstellungen der Wiener Secession aus, wo sie sich mit ihrem Werk von anderen österreichischen zeitgenössischen Bildhauern herausheben.

Schon im Leben und Werk dieser beiden Bildhauer findet man einige Parallelen, die wir nicht übersehen können. Beide kamen aus einer Provinz in die Hauptstadt der Donaumonarchie, bzw. in die mitteleuropäische Metropole Wien, die in jener Zeit als ein Ort der elitären Ausbildung galt und ein mitteleuropäisches Paris war. Anton Hanak kam als vierzehnjähriger Knabe 1889 aus dem mährischen Raum, bzw. aus Brünn nach Wien, um hier eine Lehrstelle zu suchen und bis zu seiner Inskribierung an der Akademie der bildenden Künste in Wien im Jahr 1898 besuchte er mehrere Gewerbeschulen und Kurse der Bildhauerei. Er arbeitete bei einem Möbeltischler und Holzbildhauer. Elf Jahre später, Ende 1900, kam Meštrović nach Wien aus der Slawischen Provinz Dalmatien. Hanak bestand die Aufnahmeprüfung an der Akademie der bildenden Künste 1898 und kam als Schüler in die Bildhauerklasse von Edmund Hellmer. Meštrović bestand die Aufnahmeprüfung an der Akademie der bildenden Künste 1901 und war die ersten zwei Jahre des Bildhauerstudiums von 1901 bis 1903 Student von Hellmer.

Meštrović und Hanak standen anfangs stark unter dem Einfluss des Hellmerschen Stils aber trotzdem entwickelten sie ihren eigenen. Wie ihr Lehrer Hellmer sehen sie das Material als den Träger der Plastizität der Skulpturen an. Das gilt besonders für Hanak, für den die Frage des Materials noch wichtiger war als für Meštrović.<sup>163</sup> Hellmers Schülern haben die Erziehung Hellmers zur Einsetzung des Materials als Bedeutungsträger der Plastik gemeinsam, auch wenn dies Anton Hanak am deutlichsten verwirklichte.<sup>164</sup>

Edmund Hellmer beklagte in seinem 1900 erschienenen theoretischen Werk das Abhandenkommen des plastischen Empfindens, weil kein Bildhauer mehr aus dem Material heraus komponieren könne. Für ihn war das Material und seine Beherrschung das Maßgebende für die Komposition eines Kunstwerkes. Der Bildhauer selbst muss seinen

---

<sup>163</sup> Dolinschek 1989, S. 148.

<sup>164</sup> Aggermann - Bellenberg 1997, S.43.

Entwurf umsetzen, nicht wie vorher oft üblich, ein Wachs- oder Gipsmodell dem Handwerker zur Ausführung überlassen.<sup>165</sup>

Unter allen Schülern Hellmers zeichnete sich Meštrović als eigenständige Künstlerpersönlichkeit aus, die den Einfluss von stilistischer Manier und Konventionalismus ablehnte, die sich in den Secessions – Ausstellungen bemerkbar machten.<sup>166</sup>

Die Frage des Materials beschäftigte viele Bildhauer der Zeit. Sie wurde als grundlegendes Problem einer möglichen Veränderung, bzw. Intensivierung des plastischen Ausdrucks erkannt. In diesem Sinne war auch Adolf von Hildebrand von entscheidender Bedeutung für die neu orientierte Bildhauerei. Seine Forderung nach der Entsprechung der bildhauerischen Form in der Wahl des Materials war prägend für die neuen Ideen moderner Plastik. Auch Auguste Rodins und Aristide Maillols theoretische Werke über die Einsetzung des Materials und die Ausführung des plastischen Werkes, könnte Hanak durchaus gekannt haben. Sie gehörten unter Künstlern zu den viel diskutierten und gelesenen Werken der Zeit.<sup>167</sup>

Hanak war das Mitglied der Wiener Secession seit 1906, aber er stellte seine Werke zum ersten Mal an der XXII. Ausstellung der Wiener Secession 1905 aus. Meštrović war seit 1906 ordentliches Mitglied der Wiener Secession, er stellte seine Werke schon seit 1903, zuerst als außerordentliches Mitglied in der Wiener Secession, aus. Meštrović wurde finanziell von der Familie Wittgenstein unterstützt, während Hanak von der Familie Primavesi gefördert wurde. Die reichen Familien der Wiener Industriellen waren sehr oft Mäzene und Auftraggeber von bestimmten Künstlern und kauften ihre Kunstwerke bei den Ausstellungen der Wiener Secession. Diese Familien waren: Waerndorfer, Wittgenstein und Primavesi.<sup>168</sup>

An der XXVII. Ausstellung der Wiener Secession im Jahr 1906 wurde der Brunnen *Durst* (Abb. 118) von Anton Hanak für die Vila Primavesi aufgestellt. Zwei Jahre später auf der XXX. Ausstellung im Jahr 1908 der Wiener Secession stellte Meštrović seine *Quelle des Lebens* für den Palast Wittgenstein aus. Wenn wir diese beiden Werke vergleichen, bemerken wir nicht nur das gleiche Motiv des Wassers und Symbol des Lebens, sondern auch einen

---

<sup>165</sup> Aggermann - Bellenberg 1997, S.42.

<sup>166</sup> Kraševac 2002, S. 204.

<sup>167</sup> Aggermann - Bellenberg 1997, S.44.

<sup>168</sup> Kraševac 2002, S. 94.

strengen, asketischen fast architektonischen Stil. Wir können daraus schließen, dass diese sozusagen architektonischen Brunnen von 1906 bis 1908 wie bei Meštrović, so auch bei Hanak eine Übergangsphase vor einer vollplastischen sinnlich - symbolischen Phase, die auch bei Hanak von Rodin inspiriert wurde, zu einer architektonisch monumentalen Phase, die bei beiden nach 1908 erschien. Dieser monumentale Stil, in welchem wir auch einige Komponenten der Heroisierung finden - bei Meštrović und Hanak nach 1908 - wurde sicher durch immer stärkere nationalistische Strömungen in der Donaumonarchie vor dem Zerfall der Monarchie angeregt. Ihre Vorbilder können wir im Werk von Frantz Metzner suchen, der im Herbst 1903 nach Wien kam und Professor an der Kunstgewerbeschule war. Seine monumentalen Skulpturen stellte er seit 1904 an den Ausstellungen der Wiener Secession aus. Besonders große Beachtung fanden seine archaisierenden, monumentalen und heroisierenden Skulpturen in der XX. Ausstellung der Wiener Secession im Jahr 1904. Metzner gestaltete mit seinen Skulpturen zwei Räume dieser Ausstellung im Sinne eines Gesamtkunstwerkes:

*„Beide Räume lagen in der Achse der Ausstellung. Gleich beim betreten des Gebäudes kamen die Besucher in diese Vorhalle, die auf der Stirnwand durch einen Fries mit dem sich wiederholenden Motiv einer Knabengestalt geschmückt war. In der Mitte des zweiten runden Saales stand die „Erde“ – eine zusammengekauerte männliche Figur. Die glatten umgebenden Seiten des Raumes waren leer, nur das Gesims trugen in gleichmäßigen Abständen überdimensionierte Atlanten.“<sup>169</sup>*

Sehr oft wurde in der Literatur Metzners Völkerschlachtdenkmal in Leipzig mit dem *Vidovdaner Tempel* von Meštrović verglichen. Auf dieser Stelle finde ich eine Ähnlichkeit zwischen Metzners und Meštrovićs Werk nur in der grundlegenden Idee des Denkmals als einen Gedächtnisort an ein wichtige Ereignis, bzw., an eine wichtige Schlacht in der Geschichte, einerseits des deutschen Volkes und andererseits des slawischen Volkes. Den größten Unterschied erkennen wir in den Fähigkeiten der Künstler selbst. Damit möchte ich sagen, dass die Idee für den *Vidovdaner Tempel* die ursprüngliche Idee Meštrovićs ist, die noch 1905 oder 1906 in Wien entstanden ist. Während seines Aufenthalts in Paris führte er die meisten Skulpturen für den Tempel aus. Das Holzmodell für den nie ausgeführten Tempel entstand 1912 in Rom. Wir konnten sagen, dass Meštrović Entwerfer, Architekt und Dekorateur seines Tempels war, obwohl dieser aus finanziellen und politischen Gründen im

---

<sup>169</sup> Zitiert nach Dolinschek 1989, S. 109.

ehemaligen Jugoslawien auf der Stelle der Vidovdaner Schlacht im Amselfeld nie ausgeführt wurde. Metzner führte am Völkerschlachtdenkmal in Leipzig nur die Bildhauerarbeit aus, als er nach dem Tod des Bildhauers Christian Behrens vom Architekt Bruno Schmitz eingeladen wurde. Aus diesem Grund verließ er 1906 Wien und zog nach Berlin.

Sehr oft wurde in der Literatur sein Völkerschlachtdenkmal in Leipzig mit dem Vidovdaner Tempel von Meštrović verglichen. Im Unterschied zu Metzner, dessen Skulpturen eine architektonisch dekorative, seelenlose und handwerkliche Welt zeigen, zeigen Meštrovićs monumentale Werke nach 1907 breiten Flächen, strenge Geschlossenheit und eine gefühlvolle slawische Seele. Meštrovićs monumentale architektonische Werke, wie auch jene von Hanak, sind im Ganzen nicht so leer und seelenlos wie jene von Metzner.

Große Ähnlichkeiten finden wir, wenn wir Meštrovićs und Hanaks weibliche Gestalten vergleichen. In der kunstgeschichtlichen Literatur wird immer wieder die Ähnlichkeit zwischen Meštrovićs *Verlassene* (Abb. 115 und 116) und Hanaks *Magdalena* (Abb. 120 und 121) hervorgehoben. Ich stimme damit zu aber ich bin der Meinung, dass viele Hanaks und Meštrovićs Frauenporträts vor 1907 eine große Ähnlichkeit zeigen, z.B. wenn wir auch Meštrovićs *Porträt von Ruža Klein* (Abb. 90 und Abb. 91) aus dem 1906 und Hanaks *Zukunft* (Abb. 119) anschauen, bemerken wir bei diesen Frauenporträts immer eine sensuelle und weiche Behandlung der weiblichen Gestalt. Dolinschek vergleicht Meštrovićs Skulptur *Verlassene* (Abb. 88 und Abb. 89) mit Hanaks *Magdalena* (Abb. 120 und Abb. 121):

*„Die Verlassene Mestrovics darf man neben vergleichbare weibliche Porträtköpfe von Hanak, zum Beispiel seine „Magdalena“, stellen. Das Herauswachsen der Gestalt aus dem rohen, unbearbeiteten Marmorblock, ganz unvermittelt und doch überzeugend – Anregungen, die bei Mestrovic wie auch bei Hanak, auf keinen anderen als auf Rodin zurückgehen -, hat Mestrovic in der Plastik „Die Verlassene“ wunderbar kraftvoll und doch auch mit großer Behutsamkeit der Marmor gegenüber bewältigt. Hier ging es ihm nicht wie in dem Wandbrunnen „Quelle des Lebens“ um Reliefwirkung und Einbindung der Figur in die Fläche, sondern um raumgreifende, vollplastische Wirkung der Gestalt, was letztendlich seine Vielseitigkeit beweist.“<sup>170</sup>*

---

<sup>170</sup> Dolinschek, S. 148.

Auch Aggermann – Bellenberg ist der Meinung, dass Hanaks *Magdalena* und Meštrovićs *Verlassene* direkt auf Rodin zurückgehen:

*„Mehr Anerkennung erfuhr er für den 1907 ausgestellten Kopf der „Magdalena“, der Studie zu einer „büßenden Magdalena“, den Karl Kuzmany in den höchsten Tönen bewunderte: „[...] wird durch die echtes plastisches Leben atmende Behandlung des Marmors schlechthin zu einem Meisterwerk“. Es zeigt sich hier wie bei Ivan Mestrovic „Verlassener“, ebenfalls von 1907, eine direkte Verbindung zu Rodin. Die Details sind leicht verschleiert dargestellt und unterstreichen somit den Eindruck der Weichheit, die als Stimmungselement eingesetzt wurde. Dies und die formale Behandlung des Kopfes, sowie die sinnliche, lebendige Oberflächenbehandlung finden sich deutlich bei Rodins Frauenporträts um 1900.“<sup>171</sup>*

Am Ende dieser kurzen Abhandlung über die Einflüsse Meštrovićs auf österreichische moderne Bildhauerei und umgekehrt möchte ich Ilse Dolinschek zitieren, die mit diesen Worten seine Dissertation über die Skulptur der Secession schließt:

*„Als allererster Stelle sind hier Anton Hanak und Ivan Mestrovic zu nennen. Letzterer ging zwar mit seinem Fortgang aus Wien im Jahre 1907 der Wiener Kunstwelt zunächst verloren, aber wirkte dennoch durch sein Werk. Hanak, der in Wien blieb und im Gegensatz zu Mestrovic außer durch sein Werk auch durch seine Lehrtätigkeit in Wien seit 1917 an der Kunstgewerbeschule, seit 1932 an der Akademie der bildenden Künste, wirkte, leitete mehr noch als Mestrovic eine neue Ära der Wiener Plastik ein. Im Schaffen seiner bekanntesten Schüler Fritz Wotruba und Heinz Leinfellner spiegelt sich Hanaks Einfluss bis in die Gegenwart wider. Die monumentale, eruptive Expressivität im Werke des Österreicher Alfred Hrdlicka wiederum sind nicht ohne die Wirkkraft der Kunst Ivan Mestrovics zu denken. So weisen beide Bildhauer, Hanak und Mestrovic, um 1910 bereits weit hinaus ins 20. Jahrhundert, in ein Feld, das einer eigenen kunsthistorischen Untersuchung wert wäre.“<sup>172</sup>*

Von der jüngeren Generation der österreichischen Bildhauer ließ sich Gustinus Ambrosi (1893 – 1975) in seiner Jugend am stärksten von Rodin und Meštrović inspirieren.<sup>173</sup> Renisch vergleicht den nie realisierten Entwurf für den *Tempel der Unendlichkeit – Tempel der*

---

<sup>171</sup> Aggermann - Bellenberg 1997, S. 66.

<sup>172</sup> Dolinschek 1989, S. 165.

<sup>173</sup> Renisch 1990b, S. 804.

*Menschheit* von Gustinus Ambrosi mit Meštrovićs unrealisiertem *St. Veits – Tempel*.<sup>174</sup> Seine Porträts zeigen sehr deutlich Einfluss von Meštrović, besonders was die Behandlung der Oberfläche und Expressivität betrifft.

## 7. Zusammenfassung

Ivan Meštrović kam 1901 als ein begabter junger Mann aus dem dalmatinischen Hinterland nach Wien. Wien war in jener Zeit das Zentrum der Donaumonarchie und ein großes mitteleuropäisches Kulturzentrum in welchem einige der heute weltbekannten Künstler und Persönlichkeiten wie z. B. Gustav Klimt, Otto Wagner, Egon Schiele, Sigmund Freud und andere wirkten. Bei den Ausstellungen der Secession, die von der reichen Wiener Aristokratie finanziell unterstützt wurden, stellten internationale Künstler wie Georg Minne, Auguste Rodin, Max Klinger u.a. ihre Werke aus. Sie hatten einen Vorbildcharakter für die junge, nachfolgende Bildhauergeneration in Wien, die auf der Suche nach einer neuen bildhauerischen Form war, um die Skulptur aus dem sogenannten historistischen Handwerk zu befreien. Meštrovićs Lehrer an der Akademie war Edmund Hellmer.

In Wien traf Meštrović die bedeutendsten Künstler seiner Zeit, so auch Auguste Rodin, der seine Werke in der Wiener Secession ausstellte. Dieser war für ihn das erste und das größte Vorbild. Daneben gelang es Meštrović auch einen persönlichen Stil zu entwickeln, der ihn aus der Schar der anderen Bildhauer am Anfang des 20. Jahrhunderts in Wien heraushob. Meštrovićs Modernität liegt in seiner Erfassung der Form, in seiner Monumentalität, in seiner Behandlung und Darstellung der Geschichte übermenschlicher Mythen und in seiner Verbindung zur eigenen Tradition. Wie für die Zeit um 1900 charakteristisch spielt für Meštrović das problematische Verhältnis der Geschlechter im Wandel der Zeit thematisch eine große Rolle (z.B. *Brunnen des Lebens*, *Laokoon meiner Tage*). Obwohl Meštrović nie der Erfinder einer neuen Form und nie ein abstrakter Bildhauer war, ist er als ein moderner Bildhauer anzusehen, der sich noch vor Anton Hanak als ausgereifte Persönlichkeit dem Wiener Publikum vorstellte. Meštrović und Hanak sind zwei Bildhauer, die die moderne

---

<sup>174</sup> Renisch 1990a, S. 376.

österreichische Bildhauerei sehr stark beeinflussten. Da Meštrović 1908 Wien verließ, kommt sein Einfluss auf die österreichische moderne Bildhauerei weniger zum Ausdruck.

Der Zweck dieser Arbeit war in erster Linie, die kroatische Literatur zu Meštrović kritisch aufzuarbeiten und dem deutschsprachigen Leser auf der Basis des aktuellen Forschungsstandes sein bildhauerisches Werk aus der Wiener Schaffensperiode (1900 – 1907) nahe zu bringen. Im Katalog werden die in Wien entstandenen Skulpturen, die heute vorwiegend in kroatischen Museen und Privatsammlungen aufbewahrt werden, mit ihren technischen Daten (Material, Maße, Datierung, Auftrag) erfasst und beschrieben. Mein Vorhaben war es auch, die in Wien entstandenen Werke in einen kunsthistorischen Kontext zu stellen und sie mit ausgewählten Vergleichsbeispielen und entsprechenden Vorbildern in Zusammenhang zu bringen. Auf Grund eines solchen Verfahrens war es mir möglich eine Stilveränderung und Entwicklung in der modernen Skulptur bei Meštrović zu erkennen. Seine Auftraggeber waren Vertreter des reichen Bürgertums, vor allem Karl Wittgenstein, für den er mehrere Werke schuf. Die wichtigsten Aufgaben waren Porträtbüsten, Brunnenkompositionen u.a. Freiplastiken in Stein und Gips, die teilweise zu seiner Zeit, oft aber auch wesentlich später in Bronze gegossen wurden. In seinen bildhauerischen Werken aus der Wiener Zeit sind unterschiedliche Vorbilder und Einflüsse aus diversen kunstgeschichtlichen Perioden wieder zu erkennen, beispielsweise aus der italienischen Renaissance, dem italienischen Manierismus, dem französischen Klassizismus oder dem französischen Impressionismus. Anregungen für seine Skulpturen finden wir in den Werken von Della Quercia, Michelangelo, Rodin u.a. Aber wir können auch von einem gegenseitigen Einfluss unter den Zeitgenossen wie Metzner, Meštrović, Rosso, Hanak, Plečnik sprechen. Trotzdem entwickelte Meštrović einen persönlichen zeitgemäßen Stil. Man könnte sagen, seine Hauptmerkmale liegen im modernen bildhauerischen Stil, welcher zwischen rodinscher Erfassung der voluminösen und bewegten bildhauerischen Form und der secessionistischen malerischen Erfassung der Linie und Fläche schwankt. Diese zwei Gegensätze resultieren bei Meštrović aus der Entwicklung seines charakteristischen modernen Stils um 1907. Zu dieser Zeit entstanden voluminöse und monumentale Skulpturen in geschlossener Form. Obwohl die Figuren noch immer in Bewegung dargestellt waren, entsteht eine formal vorgegebene Spannung. Sie wurden mit großen, sphärischen Flächen modelliert. Eine für die Secession charakteristische schwungvolle Linie dominiert bei der Behandlung der Haare und steigert die Expressivität des Gesichtes. Die Figuren werden mit der eigenen slawischen Tradition und den Mythen

verbunden, aber auf ein höheres Niveau des Übermenschlichen, Universalen und immer Gültigen gehoben. Seine Werke wirken vorbildhaft für die jüngere Generation der österreichischen Bildhauer, vor allem für Gustinus Ambrosi und Alfred Hrdlicka, bis weit ins 20. Jahrhundert.

## 8. Literaturverzeichnis

### **Abels 1909**

Ludwig W. Abels, Ivan Mestrovic, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd. 19 Freie Kunst, 1909, S. 285 – 289, Abbildungen bis S. 296. (erschieden auch in der „Kunst für Alle“ XXIV. Jg.)

### **Adamec 1991**

Ana Adamec, Ivan Meštrović 1883 – 1962, Beograd/Zagreb 1991.

### **Adamec 1999**

Ana Adamec, Hrvatsko kiparstvo na prijelazu stoljeća, Zagreb 1999.

### **Aggermann – Bellenberg 1997**

Sabine Aggermann – Bellenberg, Bildhauerei zwischen Historismus und Moderne. Zum bildhauerischen Werk von Anton Hanak vor 1918, in: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875 – 1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 38 – 111.

### **Barbić 1999**

Vesna Barbić, Radovi Ivana Meštrovića u zbirci Karla Wittgensteina u Beču, in: Muzeologija, 36, Zagreb 1999, S. 104 – 110.

### **Barbić/ Stipančić 1987**

Katalog der ausgestellten Werke, in: Ivan Meštrović. Skulpturen (Kat. Ausst., Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischen Kulturbesitz, Berlin 29.1. – 8. 3. 1987; Kunsthau, Zürich 10. 4. – 17. 5. 1987; Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 5. 6. – 19. 7. 1987), Berlin 1987, S. 51 – 177.

### **Boeckl 2002**

Matthias Boeckl, Die Plastik. 1890 – 1938: Ein schwieriger Weg zur Moderne, in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. VI: 20. Jahrhundert, München u. a. 2002, S. 172 – 190.

**Bresc – Bautier 2007**

Genevieve Bresc – Bautier, Manierismus, in: Georges Duby und Jean – Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 15. bis 20. Jahrhundert, Hong Kong u.a. 2007, S. 636 – 708.

**Caramel 1994**

Luciano Caramel (Hg.), Medardo Rosso, a National Touring exhibition from the South Bank Centre, London ; (Whitechapel Art Gallery, London, 25 February - 24 April 1994; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 5 May - 26 June; The Henry Moore Institute, Leeds, 14 July - 20 August), London 1994.

**Clegg 2004**

Elizabeth Clegg, Mestrovic and the Moderne Galerie: „Remembering the Future“, in: Hadwig Kräutler und Gerbert Frodl (Hg.), Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen/The Museum. Mirror and Motivator of Cultural – political Visions 1903 – 2003. 100 Jahre Österreichische Galerie Belvedere. Konferenzband zum gleichnamigen Symposium Anlässlich des 100-jährigen Bestandes des Museums Wien, 16. bis 19. Oktober 2003, S. 107 – 120.

**Čerina 2001**

Ljiljana Čerina, Ivan Meštrović, CD Rom, Fundacija Ivana Meštrovića, Zagreb 2001.

**Čerina 2005**

Ljiljana Čerina, Meštrović i „Meštrović“. Izvorno, originalno, legalno, nelegalno i kopirano djelo Ivana Meštrovića, In: Informatica Muzeologica, 36 (1 - 2), 2005, S. 58 – 79, URL: [http://www.mdc.hr/UserFiles/File/IM\\_36\\_web.pdf](http://www.mdc.hr/UserFiles/File/IM_36_web.pdf) (15. 9. 2009)

**Ćurčin 1956**

Milan Ćurčin, Ivan Mestrovic in Wien, in: Berthold Sutter (Hg.), Festschrift Julius Franz Schütz, Graz, Köln, 1954.

**Dolinschek 1989**

Ilse Dolinschek, Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1889 – 1910, München 1987. (Beiträge zur Kunstwissenschaft; Bd. 30)

**Duplančić 1987**

Arsen Duplančić: Podaci o Meštroviću i njegovim djelima iz korespondencije Mihovila Abramića, in: *Mogućnosti*, 5 – 6, 1987, S. 507 – 529.

**Fransolet 1942**

Mariette Fransolet, François du Quesnoy, sculpteur d'Urbain VIII ; 1597 - 1643; mémoire couronné le 5 décembre 1940, Bruxelles 1942.

**Gagro/Gattin 1987**

Božidar Gagro/Nenad Gattin, Ivan Meštrović, Zagreb 1987.

**Gamulin 1999**

Grgo Gamulin, Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća, Zagreb 1999.

**Grum 1962**

Željko Grum, Ivan Meštrović. Photographie Tošo Dabac, Zagreb 1962.

**Hevesi 1906**

Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1887 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik, Wien 1906.

**Honisch 1987**

Dieter Honisch, Zur Frage von Gegenstand und Form bei Meštrović, in: Ivan Meštrović. Skulpturen (Kat. Ausst., Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischen Kulturbesitz, Berlin 29.1. – 8. 3. 1987; Kunsthaus, Zürich 10. 4. – 17. 5. 1987; Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 5. 6. – 19. 7. 1987), Berlin 1987, S. 16 – 20.

### **Horvat – Pintarić 1987**

Vera Horvat – Pintarić, Die Macht des Decorums, in: Ivan Meštrović. Skulpturen (Kat. Ausst., Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischen Kulturbesitz, Berlin 29.1. – 8. 3. 1987; Kunsthaus, Zürich 10. 4. – 17. 5. 1987; Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 5. 6. – 19. 7. 1987), Berlin 1987, S. 11 – 15.

### **Ivančević 1988**

Radovan Ivančević, Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića, in: Život umjetnosti, 43/ 44, 1988, S. 47 – 75.

### **Jarrassé 2001**

Dominique Jarrassé, Rodin, Frechen 2001.

### **Kat. Ausst. Galerija umjetnina 2001.**

Antologijska djela Galerije umjetnina, katalog izložbe, Split, 2001.

### **Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/ Kunsthaus Zürich 2007**

David Breuer (Hg.), Rodin (Royal Academy of Arts, London 23. September 2006 bis 1. Januar 2007; Kunsthaus Zürich 9 Februar bis 13. Mai 2007), Ostfildern 2007.

### **Kat. Ausst. Secession März – Mai 1903**

XVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien März – Mai 1903), Wien 1903.

### **Kat. Ausst. Secession März – Mai 1904**

XX Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien März – Mai 1904), Wien 1904.

### **Kat. Ausst. Secession Jan. – Feb. 1905**

XXII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Plastik Ausstellung (Kat. Ausst., Secession, Wien Jan – Feb 1905), Wien 1905.

**Kat. Ausst. Secession März – Mai 1905**

XXIII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien März – Mai 1905), Wien 1905.

**Kat. Ausst. Secession März – Mai 1906**

XXVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien März – Mai 1906), Wien 1906.

**Kat. Ausst. Secession Nov. – Dez. 1906**

XXVII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien Nov – Dez 1906), Wien 1906.

**Kat. Ausst. Secession März – Mai 1907**

XXIX Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien März – Mai 1907), Wien 1907.

**Kat. Ausst. Secession 1908**

XXX Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession (Kat. Ausst., Secession, Wien April 1908), Wien 1908.

**Kapner 1997**

Gerhardt Kapner, Der ideale und der reale Mensch bei Anton Hanak. Eine kunstsoziologische Studie, in: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875 – 1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 468 – 494.

**Kečkemet/Prijatelj 1959**

Duško Kečkemet/ Kruno Prijatelj, Počeci Ivana Meštrovića, Split, 1959.

**Kečkemet 1970**

Duško Kečkemet, Ivan Meštrović. Jedini put da se bude umjetnik jest raditi,(eng. The only way to be artist is to work; de. Der einzige Weg um ein Künstler zu werden ist zu Arbeiten) Zagreb/Ljubljana 1970.

**Kečkemet 1983**

Duško Kečkemet, Ivan Meštrović. (Fotografije Ivo Pervan), Beograd, 1983.

**Kraševac 1999**

Irena Kraševac, Ivan Meštrović – rano razdoblje. Prilog istraživanju kiparevog školovanja u Beču, in: Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 23, 1999, S. 176 – 188.

**Kraševac 2001a**

Irena Kraševac, Umjetnost i umjetničko okruženje za vrijeme života i rada Ivana Meštrovića u Beču, in: Kontura, 66, 2001, S. 78 – 83.

**Kraševac 2001b**

Irena Kraševac, Ivan Meštrović. Svjetlo se razlilo prostorom (And light bathed the space), in: Oris časopis za arhitekturu i kulturu, 3, 2001, S. 130 – 143.

**Kraševac 2002**

Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002.

**Kraševac 2004**

Irena Kraševac, Ivan Meštrović und sein Wiener Mäzen Karl Wittgenstein, in: Gregor Kokorz und Hellga Mitterbauer (Hg.), Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa, Bern u. a. 2004, S. 129 – 145.

**Krause 1996**

Walter Krause, Hellmer, Edmund, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, 14, London/New York 1996, S. 364 – 365.

**Kris/Kurz 1995**

Ernst Kris und Otto Kurz, Die Legende von Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main, 1995.

**Kuzmany 1906**

Karl M. Kuzmany, Die Frühjahr- Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd. 13: Freie Kunst, 1906, S. 385 – 396. (erschienen auch in der „Kunst für Alle“ XXI. Jg.)

**Kuzmany 1908**

Karl M. Kuzmany, Die Frühjahrsausstellung der Wiener Secession, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd. 17: Freie Kunst, 1908, S. 385 – 394. (erschienen auch in der „Kunst für Alle“ XXIII. Jg.)

**Lavery 1918**

Sir John Lavery, Ivan Meštrović – A Monograph, London 1918.

**Le Normand – Romain 1996**

Antoinette Le Normand – Romain, Skulptur. Die Moderne 19. und 20. Jahrhundert, Köln u.a. 1996.

**Long 1996**

Christopher Long, Ohmann, Friedrich, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, 23, London/New York 1996, S. 372.

**Marijanović 1991**

Stanislav Marijanović, Guido Jeny o počecima Ivana Meštrovića, in: „CROATICA“ prinosi pručavanju hrvatske književnosti, XXIII – 35/36, 1991, S. 197 – 226.

**Maroević 1988**

Tonko Maroević, Kipar kao junak svojega doba, in: Život umjetnosti, 43/44, 1988, S. 76- 78.

**Meštrović 1945**

Ivan Meštrović, Dennoch will ich hoffen...Ein Weihnachtsgespräch, Zürich 1945.

**Meštrović 1998**

Ivan Meštrović, Vatra i opeklina. Ružena, Ruža, Klara, Zagreb 1998.

**Meštrović 2007a**

Ivan Meštrović, Razgovori s Michelangelom, Zagreb 2007.

**Meštrović 2007b**

Stjepan, Gabrijel Meštrović, Srce od kamena. Moj djed Ivan Meštrović, Zagreb 2007.

**Plein – air 1908a**

Plein – air (Ludwig Abels), Ein dalmatinischer Künstler: Das Wert des Bildhauers Ivan Meštrović, in: Erdgeist, I, 1908, S. 25 – 26.

**Plein – air 1908b**

Plein – air (Ludwig Abels), Ein dalmatinischer Künstler: Das Wert des Bildhauers Ivan Meštrović, in: Erdgeist, II, 1908, S. 62 - 66.

**Quien 2005**

Guido Quien u.a., Galerije Ivana Meštrovića. Katalog stalnog postava, Zagreb/Split 2005.

**Reiter 2002**

Cornelia Reiter, Skulptur und Wiener Secession, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Bd. V: 19. Jahrhundert, München u. a. 2002, S. 516 – 518.

**Renisch 1990a**

Franz Renisch, Gustinus Ambrosi. Personen, Szenen und Themen. Dichtung - Zeichnung – Porträt – Atelier Museum, Bd. 1, Wien 1990.

**Renisch 1990b**

Franz Renisch, Gustinus Ambrosi. Porträts, Bd. 2, Wien 1990.

**Rice 1948**

N. L. Rice, The sculpture of Ivan Meštrović, Syracuse university press, 1948.

**Ristić 1987**

Vera Ristić, Meštrović und der Mythos, in: Ivan Meštrović. Skulpturen (Kat. Ausst., Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischen Kulturbesitz, Berlin 29.1. – 8. 3. 1987; Kunsthaus, Zürich 10. 4. – 17. 5. 1987; Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 5. 6. – 19. 7. 1987), Berlin 1987, S. 21 – 25.

**Ronte 1987**

Dieter Ronte, Meštrović in Wien, in: Ivan Meštrović. Skulpturen (Kat. Ausst., Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischen Kulturbesitz, Berlin 29.1. – 8. 3. 1987; Kunsthaus, Zürich 10. 4. – 17. 5. 1987; Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 5. 6. – 19. 7. 1987), Berlin 1987, S. 26 – 30.

**Roessler 1910**

Arthur Roessler, Ivan Mestrovic – Wien, in: Deutsche Kunst und Dekoration, XXVI, 1910, S. 143 – 164.

**Schmeckebier 1959**

Laurence Schmeckebier, Ivan Meštrović. Sculptor and patriot, Syracuse university press, 1959.

**Schmoll 1978**

J. A. Schmoll, Klassiker der Kunst. Auguste Rodin, Berlin/Darmstadt/Wien 1978.

**Strzygowski 1923**

Josef Strzygowski, Eine Grabkirche von Ivan Mestrovic, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Jg. XXVI, Heft 9, Juni 1923, Darmstadt, S. 127 – 136.

**Trnek 2006**

Renate Trnek (Hg.), Glyptothek Datenbank 498 MB. Die Glyptothek der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, 2006.

**Wagner 1997**

Manfred Wagner, Zur Migration aus Böhmisches und Mährischen Lande nach Wien, in: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875 – 1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 19 – 36.

**Zatloukal 1997**

Pavel Zatloukal, Anton Hanak und die Mäzenatenfamilie Primavesi. Zu den Werken für die bedeutendsten Förderer Anton Hanaks: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875 – 1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 112 – 130.

**Zidić 1999**

Igor Zidić, Djela Ivana Meštrovića u stalnom postavu Moderne galerije u Zagrebu, in: Muzeologija, 36, Zagreb 1999, S. 98 – 103.

**Zuckermandl 1904**

Berta Zuckermandl, Die 20. Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst, Monatshefte für frei und angewandte Kunst, Bd. 9: Freie Kunst, 1904, S. 413 – 422. (erschieden auch in der „Kunst für Alle“ XIX. Jg.)

**Zuckermandl 1905**

Berta Zuckermandl, Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst, Monatshefte für frei und angewandte Kunst, Bd. 11 Freie Kunst, 1905, S. 441 – 449. (erschieden auch in der „Kunst für Alle“ XX. Jg.)

**Zwahr 2006**

Annette Zwahr, Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, Bd. 20, Leipzig/Mannheim 2006, S. 25.

## Webseiten:

Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, in: (17. 5. 2007) URL: <http://www.mhas-split.hr/omuzeju/muzej/tabid/102/Default.aspx>

Belišće, in: (17. 5. 2007) URL: <http://www.mathos.hr/~istrugac/belisce.html>

Wilhelm von Gutmann, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 2 (Lfg. 7), S. 112, (17. 5. 2007)  
<http://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes>

Plečnik, Jože Werke 1, Das Zacherlhaus, in:

(23.5.2010)URL:<http://austrialexikon.at/af/AEIOU/Ple%C4%8Dnik,%20Josef%20Werke%20>

1

## 9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Ivan Meštrović, Wien, 1904, zeitgenössische Fotografie.....	135
Abb. 2: Ivan Meštrović, Büste des Kaisers Joseph I., 1900, Stein, 35, 5 x 30 cm, Museum Laško .....	136
Ab. 3: Die Klasse von Professor Ohmann, Wien, 1905 (Meštrović ist der Zweite von links), zeitgenössische Fotografie .....	136
Abb. 4: Ivan Meštrović, Mausoleum Familie Račić, 1922, Cavtat .....	137
Abb. 5: Ivan Meštrović, Mausoleum Familie Račić, 1922, Cavtat, Innenblick.....	137
Abb. 6: XXVI. Ausstellung der Wiener Secession, 1906, Mittelraum, zeitgenössische Fotografie .....	138
Abb. 7: Ivan Meštrović, Das Modell für den Vidovdaner Tempel, 1912, Holz, 5 x 2 m, Narodni muzej (Volksmuseum), Kruševac .....	139
Abb. 8: XXXV. Ausstellung der Wiener Secession, Blick in den Hauptsaal, Ivan Meštrović, 12 Karyatiden, Fragmente für einen Tempel .....	139
Abb. 9: Ivan Meštrović, Büste Otto Königs ( <i>Porträt meines Professors</i> ), 1901, Gips, Höhe 59 cm,.....	140
Glyptothek der Akademie der bildenden Künste, Wien .....	140
Abb. 10: Ivan Meštrović, Selbstporträt, 1901, Gips, 15 x 20 x 20 cm, Atelier Meštrović, Zagreb.....	141
Abb. 11: Ivan Meštrović, Selbstporträt, Bronzeguss, 1987, Atelier Meštrović, Zagreb.....	141
Abb. 12: Ivan Meštrović, Selbstporträt, Bronzeguss (Detail), 1987, Atelier Meštrović, Zagreb .....	141
Abb. 13: Ivan Meštrović, zeitgenössische Fotografie, Wien 1901, Atelier Meštrović, Zagreb .....	141
Abb. 14: Ivan Meštrović, Selbstporträt, 1902, Gips, 43 x 27 x 32 cm, Privatbesitz, Kamnik	142
Abb. 15: Ivan Meštrović, Wien, 1905, zeitgenössische Fotografie .....	142
Abb. 16: Auguste Rodin, Balzac (Detail), 1897, Bronze, Musée Rodin, Paris .....	142
Abb. 17: Ivan Meštrović, Das Porträt von Petar Barni, 1903, Bronze, Moderne Galerie, Zagreb.....	143
Abb. 18: Ivan Meštrović, Der letzte Kuss, 1903, patinierter Gips, 85 x 28 x 43 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	144
Abb. 19: Ivan Meštrović, Der letzte Kuss, 1903, patinierter Gips, 85 x 28 x 43 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	144

Abb. 20: Ivan Meštrović, Opfer der Unschuld, 1903/1904, Gips, 40 x 125 x 58 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	145
Abb. 21: Auguste Rodin, Torso von Adèle, 1878 (?), Terrakotta, Musée Rodin, Paris und Meudon.....	145
Abb. 22: Ivan Meštrović, Sehnsucht nach Leidenschaft, 1987, Bronzeguss, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	146
Abb. 23: Ivan Meštrović, Sehnsucht nach Leidenschaft, 1987, Bronzeguss, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	146
Abb. 24: Auguste Rodin, Die Danaide, 1889, Bronze, 32 x 61 x 43 cm, National Museum Liverpool, Walker Art Galerie .....	146
Abb. 25: Auguste Rodin, Weiblicher Akt auf dem Rücken liegend mit übereinander geschlagenen und angewinkelten Beinen, um 1900, Graphitstift und Gouache auf Pauspapier, 31 x 37, 2 cm, Musée Rodin, Paris und Meudon .....	146
Abb. 26: Ivan Meštrović, Das Porträt von Isidor Kršnjavi, 1904, Gips, verschollen, zeitgenössische Fotografie, Fotothek, Galerie Ivan Meštrović, Split.....	147
Abb. 27: Ivan Meštrović, Das Porträt von Isidor Kršnjavi, 1962, Bronzeguss, 88 x 76 x 55 cm, Atelier Meštrović, Zagreb .....	147
Abb. 28: Ivan Meštrović, Muttersorge (Mutter und Kind), 1964, Bronzeguss, 70 x 55 x 59 cm, Galerie der bildenden Künste, Osijek .....	148
Abb. 29: Auguste Rodin, La mère et sa fille mourante, (Mutter und sterbende Tochter), 1908, Marmor, Musée Rodin, Paris .....	148
Abb. 30: Jacopo della Quercia, Madonna mit Kind, um 1390 – 1430, Accademia Carrara, Bergamo .....	148
Abb. 31: Ivan Meštrović, Tolstoj, 1986, Bronzeguss, 51 x 21, 5 x 24, 5 cm, Kunstgalerie, Split .....	149
Abb. 32: Auguste Rodin, Balzac, 1897, Bronze, Musée Rodin, Paris.....	149
Abb. 33: Ivan Meštrović, Timor Dei – Gottesfuß, 1987, Bronzeguss, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	150
Abb. 34: Ivan Meštrović, Timor Dei – Gottesfuß (Detail), 1987, Bronzeguss, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	150
Abb. 35: Auguste Rodin, Die Hand Gottes (La Main de Dieu) oder Die Schöpfung (La Création), 1897, Marmor, Musée Rodin, Paris .....	150

Abb. 36: Johann Heinrich Füssli, Der Künstler verzweifeln vor der Größe der Antiken Trümmer, Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung.....	150
Abb. 37: Alfred Hrdlicka, Tore der Gewalt (Mahnmal gegen Krieg und Faschismus), 1991, Stein und Carrara Marmor, Albertina Platz, Wien.....	151
Abb. 38: Ivan Meštrović, Arme Mara, 1905, Gips, 96 x 80 cm, Kunstgalerie, Split.....	152
Abb. 39: Ivan Meštrović, Luka Botić, 1905, Gips, 118 x 77 cm, Kunstgalerie, Split .....	152
Abb. 40: Das Denkmal für Luka Botić, 1905, Bronze und Stein, Split, Park Marijan .....	152
Abb. 41: Ivan Meštrović, Laokoon meiner Tage, (zu Lebzeiten Meštrovićs gegossen), Bronzeabguss, 125 x 67 x 54 cm, Atelier Meštrović, Zagreb .....	153
Abb. 42: Ivan Meštrović, Laokoon meiner Tage (Detail), (zu Lebzeiten Meštrovićs gegossen), Bronzeabguss, 125 x 67 x 54 cm, Atelier Meštrović, Zagreb .....	153
Abb. 43: Laokoon, Anfang 1. Jahrhundert nach Christus, Höhe 242 cm, Vatikanische Museen, Vatikan .....	153
Abb. 44: Laokoon (Detail), Anfang 1. Jahrhundert nach Christus, Höhe 242 cm, Vatikanische Museen, Vatikan.....	153
Abb. 45: Giovanni da Bologna, Raub der Sabinerin, 1582, Marmor, Höhe 410 cm, Florenz, Piazza della Signoria, Loggia die Lanzi.....	154
Abb. 46: Gian Lorenzo Bernini, Raub der Proserpina, 1622, Marmor, Höhe 255 cm, Galleria Borghese, Rom .....	154
Abb. 47: Reinhold Begas, Raub der Sabinerin, 1876.....	154
Abb. 48: Pierre Puget, Milon von Kroton, 1671 – 82, Carrara Marmor, Höhe 270 cm, Louvre, Versailles.....	154
Abb. 49: Pierre Puget, Milon von Kroton (Detail), 1671 – 82, Carrara Marmor, Höhe 270 cm, Louvre, Versailles .....	154
Abb. 50: Ivan Meštrović, Am Brunnen des Lebens, 1905, Gips, verschollen, zeitgenössische Fotografie .....	155
Abb. 51: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens, 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz.....	155
Abb. 52: Die Rechnung für das Gießen des Brunnens des Lebens, Gießerei Srpek, 1910....	156
Abb. 53: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz.....	156
Abb. 54: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz.....	157

Abb. 55: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz.....	157
Abb. 56: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall - Tito - Platz.....	158
Abb. 57: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz.....	158
Abb. 58: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens, 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz.....	159
Abb. 59: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz.....	159
Abb. 60: Ivan Meštrović, Der Kuss (Brunnen des Lebens), 1905, Gips, zeitgenössische Fotografie .....	160
Abb. 61: Gustav Klimt, Diesen Kuss der ganzen Welt (Beethoven Fries), 1902, Wiener Secession.....	160
Abb. 62: Auguste Rodin, Der Kuss, um 1881/82, Gipsmodell, Originalgrösse 86 x 51, 5 x 55, 5 cm, Musée Rodin, Paris und Meudon .....	161
Abb. 63: Georg Minne, Brunnen der fünf knienden Knaben, 1898.....	161
Abb. 64: Frantz Metzner, Erde, XX. Ausstellung der Wiener Secession, 1904 .....	162
Abb. 65: Franz Metzner, Das Weib, XXIII. Ausstellung der Wiener Secession, 1905 .....	162
Abb. 66: Max Klinger, kauernde Frau, 1900 .....	162
Abb. 67: Hugo Kühnelt, Sehnsucht, 1905.....	162
Abb. 68: Auguste Rodin, Kauernde, um 1881/82, Gips, 31, 9 x 28, 7 x 21, 1 cm, Musée Rodin, Paris und Meudon.....	162
Abb. 69: Ivan Meštrović, Am Brunnen des Lebens, 1905, Bleistift auf dem Papier, 10, 3 x 24, 1 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split .....	163
Abb. 70: Ivan Meštrović, Vase, 1905, patinierter Gips, Höhe 67 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	163
Abb. 71: Ivan Meštrović , Vase mit dem dünnen langen Hals, (Paris 1908), Bronzeabguss 1962, Atelier Meštrović, Zagreb .....	164
Abb. 72: Ivan Meštrović, Vase mit den Handgriffen in der Gestalt der menschlichen Figuren, Wien 1907, verschollen.....	164
Abb. 73: Ivan Meštrović, Das Portrait von Tomislav Krizman, 1905, patinierter Gips, 91 x 35 x 51, 5 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	165

Abb. 74: Ivan Meštrović, Das Kopf des Kindes (Tschechisches Kind), 1981, Bronzeabguss, 32, 5 x 19 x 18, 5 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split .....	166
Abb. 75: Medardo Rosso, Jüdisches Kind (Bambino Ebreo), Wachs, Höhe 25, 4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum .....	166
Abb. 76: Medardo Rosso, Krankes Kind (Bambino malato), 1886 - 1895, Wachs 26 x 27 x 18 cm, Frankfurt, Privatbesitz .....	166
Abb. 77: Ivan Meštrović, Der kleine Slavan, 1906 - 1907 weißer Marmor, Höhe 36, 5 cm, Privatbesitz .....	166
Abb.78: François Duquesnoy, enfant endormi, 1630, Gips, Château d'Ecouen, musée national de la Renaissance .....	166
Abb. 79: Ivan Meštrović, Die Hand - Punctum Interrogativum, 1905, Gips, Höhe 69 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	167
Abb. 80: Ivan Meštrović, Die Hand - Punctum Interrogativum, 1905, Gips, Höhe 69 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	167
Abb. 81: Auguste Rodin, La Cathédrale, Kalkstein, 1908, Musée Rodin, Paris .....	167
Abb. 82: Auguste Rodin, Die Hand des Künstlers, einen weiblichen Torso haltend, 1917, Abguss von Amédée Bertault, anonyme Photographie, Musée Rodin, Paris .....	167
Abb. 83: Ivan Meštrović, Der Künstler meines Volkes, 1905, Bronze, 171 x 83 x 11 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb .....	168
Abb. 84: Ivan Meštrović, Der Kopf eines Alten mit dem Bart, 1906, Bronze, 58 x 42 x 36 cm, Atelier Meštrović, Zagreb .....	169
Abb. 85: Ivan Meštrović, Verzweiflung, 1906, Gips, 31 x 20 x 26 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	169
Abb. 86: Auguste Rodin, Verzweiflung, um 1889, Gips 28 x 25, 5 x 16 cm, Victoria and Albert Museum, London .....	169
Abb. 87: Ivan Meštrović, Das Mädchen singt, 1906, Gips, Galerie Ivan Meštrović, Split....	170
Abb. 88: Ivan Meštrović, Das Mädchen singt, 1970, Bronzeguss, 45 x 41 x 35 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split.....	170
Abb. 89: Auguste Rodin, Der Schmerz, (La Douleur), 1904, Marmor, (Bronze 1882 und spätere Wiederholungen), Musée Rodin, Paris .....	170
Abb. 90: Ivan Meštrović, Der weibliche Kopf, 1906, Gips, 91 x 35 x 51, 5 cm, Privatbesitz, Janko Doranić, Zagreb .....	171

Abb. 91: Ivan Meštrović, Der weibliche Kopf, 1906, Gips, 91 x 35 x 51, 5 cm, Privatbesitz, Janko Doranić, Zagreb .....	171
Abb. 92: Ivan Meštrović, Das Porträt von Olga Klein, 1906, Gips, 44 x 35, 5 x 25, 7 cm, Željko Baotić, Zagreb.....	172
Abb. 93: Ivan Meštrović, Das Porträt von Olga Klein, 1994, Bronzeabguss, Atelier Meštrović, Zagreb.....	172
Abb. 94: Ivan Meštrović, Büste des Herrn Gutmann, 1906, Gips, Höhe 80, 5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien .....	173
Abb. 95: Ivan Meštrović, Der Alte und das Mädchen, 1906/1907, Stein, 75 x 97, 5 x 32 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split .....	173
Abb. 96: Ivan Meštrović, Quelle des Lebens, 1906/1907, belgischer Granit, 285 x 145 cm, Drniš, Kroatien .....	174
Abb. 97: Ivan Meštrović, Quelle des Lebens, 1906/1907, belgischer Granit, Vorhalle des Palais Wittgenstein, Wien, zeitgenössische Fotografie.....	174
Abb. 98: Ivan Meštrović, Jakobsbrunnen, 1957, Bronze, 250 x 290 cm, The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, Indiana, SAD.....	175
Abb. 99: Ivan Meštrović, Quelle des Lebens, 1906, Bleistift, roter und schwarzer Tinte auf dem Papier, 21 x 13, 7 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split .....	175
Abb. 100: Ivan Meštrović, Der erste Wunsch, 1906, patinierter Gips, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	176
Abb. 101: Ivan Meštrović, Drei Szenen mit Akten und einem weiblichen Kopf, 1906, Bleistift und Tinte auf dem Papier, 32, 8 x 46, 8 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split.....	176
Abb. 102: Ivan Meštrović, Unschuld, 1907, patinierter Gips, 166 x 44 cm, Kunstgalerie, Split .....	177
Abb. 103: Ivan Meštrović, Eva, 1907, Bronze, 72 x 5 x 22 x 31 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	177
Abb. 104: Ivan Meštrović, Das Relief für das Haus Popović, 1907, gefärbte Keramik, Ban Jelačić Platz, Zagreb.....	178
Abb. 105: Franz Metzner, Karyatiden, Zacherlhaus, 1903 – 1905, Wien .....	178
Abb. 106: Ivan Meštrović, Das dekorative Postament, 1907, Gipsmodell, Kunstgalerie, Split .....	179
Abb. 107: Ivan Meštrović, Das dekorative Postament, Detail, 1907, Gipsmodell, Kunstgalerie, Split .....	179

Abb. 109: Leone Leoni, Gefangene Barbaren, Kalkstein, Casa degli Omenoni, 1565 – 1567, Mailand.....	179
Abb. 108: Ivan Meštrović, Das figurative Postament, Detail, 1907, patinierter Gips, 113 x 36 x 34, 5 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	179
Abb. 110: Anonym, Fauna, Flora und Pan, Termen nach Zeichnungen von Nicolas Poussin, 1679, Versailles, Schlossgärten.....	179
Abb. 111: Ivan Meštrović, Das figurative Postament, 1907, patinierter Gips, 115 x 31 x 32 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	180
Abb. 112: Ivan Meštrović, Das figurative Postament, 1907, patinierter Gips, 117 x 36 x 33, 5 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	180
Abb. 113: Ivan Meštrović, Das dekorative Postament, 1907, patinierter Gips, 120 x 34 x 36 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	180
Abb. 114: Ivan Meštrović, Vase (Das figurative Postament), 1907, patinierter Gips, 66, 5 x 39, 5 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb.....	180
Abb. 115: Ivan Meštrović, Verlassene, 1907, Marmor, 75 x 60 cm, Privatbesitz Familie, Savoia, Rom .....	181
Abb. 116: Ivan Meštrović, Verlassene, 1907, Marmor, 75 x 60 cm, Privatbesitz Familie, Savoia, Rom .....	181
Abb. 117: Ivan Meštrović, Weibliche Halbfigur (Porträt von Frau Wittgenstein), 1908, Granit, Höhe 107 cm, Österreichische Galerie Belvedere.....	182
Abb. 118: Anton Hanak, Wandbrunnen, Der Durst, für die Villa Primavesi in Olmütz, 1906, Grabdenkmal der Familie Ottahal in Ölmütz nach 1926 .....	183
Abb. 119: Anton Hanak, Frauenhalbakt, Die Zukunft, Marmor, 1904, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg .....	183
Abb. 120: Anton Hanak, Studienkopf Magdalena, Marmor, 1907, verschollen.....	183
Abb. 121: Anton Hanak, Studienkopf Magdalena, Marmor, 1907, verschollen.....	183

## 10. Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 8, Abb. 1.

Abb. 2: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 19, Abb. 8.

Abb. 3: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 29, Abb. 16.

Abb.4:(10.1.2009),URL:[http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/slike/37seminar/dnevnik/racic\\_v.jpg](http://www.hrvatskiplus.org/prilozi/slike/37seminar/dnevnik/racic_v.jpg)

Abb. 5: (10. 1. 2009) URL: <http://i179.photobucket.com/albums/w283/vijolica/DSC07801.jpg>

Abb. 6: Karl M. Kuzmany, Die Frühjahr- Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 13, 1906, S. 385.

Abb. 7: (19. 3. 2010) URL: <http://static.panoramio.com/photos/original/11839347.jpg1>

Abb. 8: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 121, Abb. 136.

Abb. 9: Renate Trnek (Hg.), Glyptothek Datenbank 498 MB. Die Glyptothek der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien, 2006, p. 23.

Abb. 10: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 45, Abb. 27.

Abb. 11: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 12: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 13: Ljiljana Čerina, Ivan Meštrović, CD Rom, Fundacija Ivana Meštrovića, Zagreb 2001.

Abb. 14: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 47, Abb. 30.

Abb. 15: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 46, Abb. 28.

Abb.16: (24. 5. 2010), URL:

<http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.bluffton.edu/~sullivanm/rodin/balzac3.jpg&imgrefurl=http://www.bluffton.edu/~sullivanm/rodin/balzac.html&usq= AX9F6zfaj5sQwiY Cq0LCkhYY2tM=&h=600&w=404&sz=189&hl=de&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=0swdT>

[XbVXZuLM:&tbnh=135&tbnw=91&prev=/images%3Fq%3DRodin,%2BBalzac,%2Bmuseum%2Brodin%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26tbs%3Disch:l](#)

Abb. 17: Igor Zidić, Djela Ivana Meštrovića u stalnom postavu Moderne galerije u Zagrebu, in: Muzeologija, 36, Zagreb 1999, S. 99.

Abb. 18: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 19: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 20: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 45, Abb. 27.

Abb.21: (24. 5. 2010), URL:

[\[03\\\_news/news\\\_rodin2\\\_1.jpg&imgrefurl=http://www.tonwelt.com/de/news/40/Worauf\\\_es\\\_ankommt\\\_sich\\\_r%25C3%25BChren\\\_lassen\\\_\]\(http://www.tonwelt.com/de/news/40/Worauf\_es\_ankommt\_sich\_r%25C3%25BChren\_lassen\_\)](http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.tonwelt.com/pos-data/page_img/Image/2007-</a></u></p></div><div data-bbox=)

[im\\_Kunsthause\\_Z%25C3%25BCrich&usq=5tU1LzI8hgw731raYOEhV7xMq9U=&h=213&w=426&sz=13&hl=de&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=LnWixh0iQB3QjM:&tbnh=63&tbnw=126&prev=/images%3Fq%3DRodin,%2BTorso%2Bvon%2BAdele%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26tbs%3Disch:l](http://www.tonwelt.com/de/news/40/Worauf_es_ankommt_sich_r%25C3%25BChren_lassen_%25E2%2580%259ERodin%25E2%2580%259C_im_Kunsthause_Z%25C3%25BCrich&usq=5tU1LzI8hgw731raYOEhV7xMq9U=&h=213&w=426&sz=13&hl=de&start=2&um=1&itbs=1&tbnid=LnWixh0iQB3QjM:&tbnh=63&tbnw=126&prev=/images%3Fq%3DRodin,%2BTorso%2Bvon%2BAdele%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26tbs%3Disch:l)

Abb. 22: Eigene Aufnahme, September 2009

Abb. 23: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 24: David Breuer (Hg.), Rodin (Royal Academy of Arts, London 23. September 2006 bis 1. Januar 2007; Kunsthaus Zürich 9 Februar bis 13. Mai 2007), Ostfildern 2007, S. 234, Abb. 117.

Abb. 25: David Breuer (Hg.), Rodin (Royal Academy of Arts, London 23. September 2006 bis 1. Januar 2007; Kunsthaus Zürich 9 Februar bis 13. Mai 2007), Ostfildern 2007, S. 272, Abb. 277.

Abb. 26: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 98, Abb. 102.

Abb. 27: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 28: Galerie der bildenden Künste, Osijek

Abb. 29: (24. 5. 2010) URL: [http://a6.idata.over-blog.com/450x600/2/01/43/65/Mus-e-Rodin/IMG\\_0049-1.jpg](http://a6.idata.over-blog.com/450x600/2/01/43/65/Mus-e-Rodin/IMG_0049-1.jpg)

Abb. 30: Fotothek, in: UNIDAM, (23. 5. 2010)URL:

[http://unidam.univie.ac.at/?easydb=7bcc451f006c1c7c23d58c00417504f5&pf\\_language=&ls=2](http://unidam.univie.ac.at/?easydb=7bcc451f006c1c7c23d58c00417504f5&pf_language=&ls=2)

Abb. 31: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 88, Abb. 101.

Abb.32: (24. 5. 2010) URL:

[http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.bluffton.edu/~sullivanm/rodin/balzac3.jpg&imgrefurl=http://www.bluffton.edu/~sullivanm/rodin/balzac.html&usg=\\_\\_AX9F6zfaj5sQwiyCq0LCkhYY2tM=&h=600&w=404&sz=189&hl=de&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=0swdT\\_XbVXZuLM:&tbnh=135&tbnw=91&prev=/images%3Fq%3Drodin,%2Bbalzac%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26tbs%3Disch:1](http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.bluffton.edu/~sullivanm/rodin/balzac3.jpg&imgrefurl=http://www.bluffton.edu/~sullivanm/rodin/balzac.html&usg=__AX9F6zfaj5sQwiyCq0LCkhYY2tM=&h=600&w=404&sz=189&hl=de&start=4&um=1&itbs=1&tbnid=0swdT_XbVXZuLM:&tbnh=135&tbnw=91&prev=/images%3Fq%3Drodin,%2Bbalzac%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26tbs%3Disch:1)

Abb. 33: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 34: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 35: Dominique Jarrassé, Rodin, Frechen 2001, S. 212.

Abb.36: (24. 5. 2010) URL:

[http://www.google.at/imgres?imgurl=http://farm4.static.flickr.com/3200/2472647163\\_b01582a0ab.jpg&imgrefurl=http://www.flickr.com/photos/donutgirl/2472647163/&usg=\\_\\_cylophDWurYA6ypuS8kQINyxYd8=&h=500&w=433&sz=111&hl=de&start=37&um=1&itbs=1&tbnid=6lixELNJKPPB8M:&tbnh=130&tbnw=113&prev=/images%3Fq%3DJohann%2BHeinrich%2BF%25C3%25BCssli%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1](http://www.google.at/imgres?imgurl=http://farm4.static.flickr.com/3200/2472647163_b01582a0ab.jpg&imgrefurl=http://www.flickr.com/photos/donutgirl/2472647163/&usg=__cylophDWurYA6ypuS8kQINyxYd8=&h=500&w=433&sz=111&hl=de&start=37&um=1&itbs=1&tbnid=6lixELNJKPPB8M:&tbnh=130&tbnw=113&prev=/images%3Fq%3DJohann%2BHeinrich%2BF%25C3%25BCssli%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1)

Abb.37: (24. 5. 2010) URL:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Hrdlicka\\_Mahnmal\\_Wien03.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Hrdlicka_Mahnmal_Wien03.jpg)

Abb. 38: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 142, Abb. 144.

Abb. 39: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 99, Abb. 103.

Abb. 40: Ljiljana Čerina, Ivan Meštrović, CD Rom, Fundacija Ivana Meštrovića, Zagreb 2001.

Abb. 41: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 42: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 43: Bussagli, M. (Hg.): Rom. Kunst und Architektur, Köln 1999, S. 424, in: UNIDAM, (23.5.2010),URL:

[http://unidam.univie.ac.at/?easydb=7bcc451f006c1c7c23d58c00417504f5&pf\\_language=&ls=2](http://unidam.univie.ac.at/?easydb=7bcc451f006c1c7c23d58c00417504f5&pf_language=&ls=2)

Abb. 44: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diasammlung, in: UNIDAM, (23. 5. 2010)URL:[http://unidam.univie.ac.at/?easydb=7bcc451f006c1c7c23d58c00417504f5&pf\\_language=&ls=2](http://unidam.univie.ac.at/?easydb=7bcc451f006c1c7c23d58c00417504f5&pf_language=&ls=2)

Abb.45:(24.5.2010)URL:[http://de.academic.ru/pictures/dewiki/70/Florence\\_Rape\\_of\\_the\\_Sabine\\_Women\\_1.jpg](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/70/Florence_Rape_of_the_Sabine_Women_1.jpg)

Abb. 46: (24. 5. 2010) URL:

[http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/Bild/ProserpinaGianLorenzoBernin.jpg&imgrefurl=http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/ProserpinaGianLorenzoBernini.html&usq=\\_\\_bmSPSOWIu\\_xAX7mcsCUXHieBeYo=&h=800&w=447&sz=43&hl=de&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=pWRDtgQ9SIMLbM:&tbnh=143&tbnw=80&prev=/images%3Fq%3DGian%2BLorenzo%2BBernini,%2BRaub%2Bder%2BProserpina%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26tbs%3Disch:1](http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/Bild/ProserpinaGianLorenzoBernin.jpg&imgrefurl=http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/ProserpinaGianLorenzoBernini.html&usq=__bmSPSOWIu_xAX7mcsCUXHieBeYo=&h=800&w=447&sz=43&hl=de&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=pWRDtgQ9SIMLbM:&tbnh=143&tbnw=80&prev=/images%3Fq%3DGian%2BLorenzo%2BBernini,%2BRaub%2Bder%2BProserpina%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26tbs%3Disch:1)

Abb. 47: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diathek, in: UNIDAM, (23. 5. 2010) URL:

[http://unidam.univie.ac.at/?easydb=7bcc451f006c1c7c23d58c00417504f5&pf\\_language=&ls=2](http://unidam.univie.ac.at/?easydb=7bcc451f006c1c7c23d58c00417504f5&pf_language=&ls=2)

Abb. 48: (23. 5. 2010) URL:

[http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/p/puget/sculptur/1/09milon.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/p/puget/sculptur/1/index.html&usq=\\_\\_VXfyFkN7O0vTk6OSwm9HtwxuBJM=&h=1528&w=1100&sz=181&hl=de&start=11&itbs=1&tbnid=V\\_goqaAhcAaudM:&tbnh=150&tbnw=108&prev=/images%3Fq%3DMilon%2Bvon%2BKroton,%2BPierre%2BPuget%26hl%3Dde%26tbs%3Disch:1](http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/p/puget/sculptur/1/09milon.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/p/puget/sculptur/1/index.html&usq=__VXfyFkN7O0vTk6OSwm9HtwxuBJM=&h=1528&w=1100&sz=181&hl=de&start=11&itbs=1&tbnid=V_goqaAhcAaudM:&tbnh=150&tbnw=108&prev=/images%3Fq%3DMilon%2Bvon%2BKroton,%2BPierre%2BPuget%26hl%3Dde%26tbs%3Disch:1)

Abb. 49: (23. 5. 2010) URL:

[http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/p/puget/sculptur/1/10milon.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/p/puget/sculptur/1/index.html&usq=\\_\\_8E6eXXN1IFsnAoW9j\\_LNvCm3yxk=&h=650&w=871&sz=55&hl=de&start=12&itbs=1&tbnid=T7i4b-I8WflNEM:&tbnh=109&tbnw=146&prev=/images%3Fq%3DMilon%2Bvon%2BKroton,%2BPierre%2BPuget%26hl%3Dde%26tbs%3Disch:1](http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.wga.hu/art/p/puget/sculptur/1/10milon.jpg&imgrefurl=http://www.wga.hu/html/p/puget/sculptur/1/index.html&usq=__8E6eXXN1IFsnAoW9j_LNvCm3yxk=&h=650&w=871&sz=55&hl=de&start=12&itbs=1&tbnid=T7i4b-I8WflNEM:&tbnh=109&tbnw=146&prev=/images%3Fq%3DMilon%2Bvon%2BKroton,%2BPierre%2BPuget%26hl%3Dde%26tbs%3Disch:1)

Abb. 50: Karl M. Kuzmany, Die Frühjahr- Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 13, 1906, S. 403.

Abb. 51: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 52: Ljiljana Čerina, Meštrović i „Meštrović“. Izvorno, originalno, legalno, nelegalno i kopirano djelo Ivana Meštrovića, In: Informatica Muzeologica, 36 (1 - 2), 2005, S. 62, (15. 9. 2009), URL: [http://www.mdc.hr/UserFiles/File/IM\\_36\\_web.pdf](http://www.mdc.hr/UserFiles/File/IM_36_web.pdf)

Abb. 53: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 54: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 55: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 56: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 57: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 58: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 59: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 60: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 86, Abb. 85.

Abb. 61: (10. 1 . 2010) URL :

[http://images.google.at/imgres?imgurl=http://www.kunstkopie.de/kunst/gustav\\_klimt/beethoven\\_fries\\_detai\\_.jpg&imgrefurl=http://www.kunstkopie.de/a/gustav-klimt/diesen-kuss-der-ganzen-we.html&usq=\\_\\_Ncg0F1KZycGPi8KGhTRUFBB14-M=&h=377&w=550&sz=57&hl=de&start=5&itbs=1&tbnid=C-gJ37PP-vdKDM:&tbnh=91&tbnw=133&prev=/images%3Fq%3Ddiesen%2Bkuss%2Bder%2Bganzen%2Bwelt,%2Bklimt%26hl%3Dde%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DG%26rls%3Dorg.mozilla:de:official%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1](http://images.google.at/imgres?imgurl=http://www.kunstkopie.de/kunst/gustav_klimt/beethoven_fries_detai_.jpg&imgrefurl=http://www.kunstkopie.de/a/gustav-klimt/diesen-kuss-der-ganzen-we.html&usq=__Ncg0F1KZycGPi8KGhTRUFBB14-M=&h=377&w=550&sz=57&hl=de&start=5&itbs=1&tbnid=C-gJ37PP-vdKDM:&tbnh=91&tbnw=133&prev=/images%3Fq%3Ddiesen%2Bkuss%2Bder%2Bganzen%2Bwelt,%2Bklimt%26hl%3Dde%26client%3Dfirefox-a%26sa%3DG%26rls%3Dorg.mozilla:de:official%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1)

Abb. 62: David Breuer (Hg.), Rodin (Royal Academy of Arts, London 23. September 2006 bis 1. Januar 2007; Kunsthaus Zürich 9 Februar bis 13. Mai 2007), Ostfildern 2007, S. 225, Abb. 78.

Abb. 63: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 89, Abb. 88.

Abb. 64: Die 20. Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst, Monatshefte für frei und angewandte Kunst, 9, 1904, S. 416.

Abb. 65: Berta Zuckerandl, Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst, Monatshefte für frei und angewandte Kunst, 11, 1905, S. 449.

Abb. 66: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 90, Abb. 90.

Abb. 67: Berta Zuckerandl, Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst, Monatshefte für frei und angewandte Kunst, 11, 1905, S. 446.

Abb. 68: David Breuer (Hg.), Rodin (Royal Academy of Arts, London 23. September 2006 bis 1. Januar 2007; Kunsthaus Zürich 9 Februar bis 13. Mai 2007), Ostfildern 2007, S. 226, Abb. 80.

Abb. 69: Božidar Gagro/Nenad Gattin, Ivan Meštrović, Zagreb 1987, S. 16.

Abb. 70: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 71: Ljiljana Čerina, Ivan Meštrović, CD Rom, Fundacija Ivana Meštrovića, Zagreb 2001.

Abb. 72: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 167, Abb. 165.

Abb. 73: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 74: Guido Quien u.a., Galerije Ivana Mestrovica. Katalog stalnog postava, Zagreb/Split 2005, S. 89.

Abb. 75: Luciano Caramel (Hg.), Medardo Rosso, a National Touring exhibition from the South Bank Centre, London ; (Whitechapel Art Gallery, London, 25 February - 24 April 1994 ; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 5 May - 26 June ; The Henry Moore Institute, Leeds, 14 July - 20 August), London 1994, S. 125.

Abb. 76: Luciano Caramel (Hg.), Medardo Rosso, a National Touring exhibition from the South Bank Centre, London ; (Whitechapel Art Gallery, London, 25 February - 24 April 1994 ; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 5 May - 26 June; The Henry Moore Institute, Leeds, 14 July - 20 August), London 1994, S. 115.

Abb. 77: (24. 5. 2010) URL:  
[http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot\\_id=159594168](http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159594168)

Abb. 78: (24. 5. 2010) URL:  
[http://www.quirao.com/fr/p/musee/moulages\\_reproductions/5276/rmn-statue-enfant-endormi-renaissance-duquesnoy-platre-pn007040.htm](http://www.quirao.com/fr/p/musee/moulages_reproductions/5276/rmn-statue-enfant-endormi-renaissance-duquesnoy-platre-pn007040.htm)

Abb. 79: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 80: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 81 Dominique Jarrassé, Rodin, Frechen 2001, 207.

Abb. 82: Dominique Jarrassé, Rodin, Frechen 2001, S. 213.

Abb. 83: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 84: Eigene Aufnahme, September 2009.

Abb. 85: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 56, Abb. 47.

- Abb. 86: David Breuer (Hg.), Rodin (Royal Academy of Arts, London 23. September 2006 bis 1. Januar 2007; Kunsthaus Zürich 9 Februar bis 13. Mai 2007), Ostfildern 2007, S. 233, Abb. 116.
- Abb. 87: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 85, Abb. 83
- Abb. 88: Božidar Gagro/Nenad Gattin, Ivan Meštrović, Zagreb 1987, S. 37.
- Abb. 89: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 85, Abb. 84
- Abb. 90: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 103, Abb. 110
- Abb. 91: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 103, Abb. 111
- Abb. 92: Ludwig W. Abels, Ivan Mestrovic, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 19, 1909, S. 287.
- Abb. 93: Eigene Aufnahme, September 2009.
- Abb. 94: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 101, Abb. 107
- Abb. 95: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 63, Abb. 56.
- Abb. 96: Božidar Gagro/Nenad Gattin, Ivan Meštrović, Zagreb 1987, S. 34.
- Abb. 97: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 109, Abb. 120.
- Abb. 98: Duško Kečkemet, Ivan Meštrović ( Fotografije Ivo Pervan), Beograd, 1983, ?
- Abb. 99: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 111, Abb. 35.
- Abb. 100: Eigene Aufnahme, September 2009.
- Abb. 101: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 112, Abb. 124.
- Abb. 102: Antologijska djela Galerije umjetnina, katalog izložbe, Split, 2001, S. 29.
- Abb. 103: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 169, Abb. 167.
- Abb. 104: (19. 3. 2009) URL:  
[http://farm4.static.flickr.com/3286/2402113725\\_a95a72f92a.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3286/2402113725_a95a72f92a.jpg)

Abb. 105: (24. 5. 2010) URL:

<http://austrialexikon.at/af/AEIOU/Ple%C4%8Dnik,%20Josef%20Werke%201>

Abb. 106: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 106, Abb. 117.

Abb. 107: Ludwig W. Abels, Ivan Mestrovic, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 19, 1909, S. 293.

Abb. 108: Ludwig W. Abels, Ivan Mestrovic, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 19, 1909, S. 296.

Abb. 109: (24. 5. 2010) URL: [http://farm1.static.flickr.com/118/294484754\\_5075f1f3b2.jpg](http://farm1.static.flickr.com/118/294484754_5075f1f3b2.jpg)

Abb. 110: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Barock, in: Georges Duby und Jean – Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 15. bis 20. Jahrhundert, Hong Kong u.a. 2007, S. 742.

Abb. 111: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 105, Abb. 115.

Abb. 112: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 106, Abb. 116.

Abb. 113: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 105, Abb. 114.

Abb. 114: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 165, Abb. 162.

Abb. 115: Ludwig W. Abels, Ivan Mestrovic, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 19, 1909, S. 289.

Abb. 116: Plein – air, Ein dalmatinischer Künstler: Das Wert des Bildhauers Ivan Meštrović, in: Erdgeist, II, 1908, S. 65.

Abb. 117: Irena Kraševac, Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002, S. 101, Abb. 108.

Abb. 118: Pavel Zatloukal, Anton Hanak und die Mäzenatenfamilie Primavesi. Zu den Werken für die bedeutesten Förderer Anton Hanaks: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875 – 1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 118, Abb. 158.

Abb. 119: Sabine Aggermann – Bellenberg, Bildhauerei zwischen Historismus und Moderne. Zum bildhauerischen Werk von Anton Hanak vor 1918, in: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875 – 1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 54, Abb. 60.

Abb. 120: Sabine Aggermann – Bellenberg, Bildhauerei zwischen Historismus und Moderne. Zum bildhauerischen Werk von Anton Hanak vor 1918, in: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875 – 1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 66, Abb. 79.

Abb. 121: Sabine Aggermann – Bellenberg, Bildhauerei zwischen Historismus und Moderne. Zum bildhauerischen Werk von Anton Hanak vor 1918, in: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875 – 1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 66, Abb. 78.



**Abb. 1. Ivan Meštrović, Wien, 1904, zeitgenössische Fotografie**

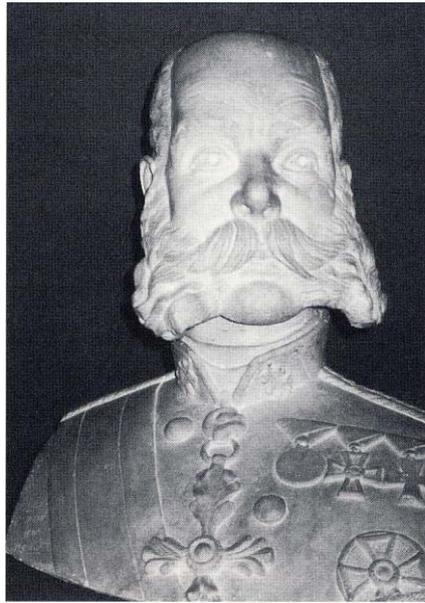


Abb. 2: Ivan Meštrović, Büste des Kaisers Joseph I., 1900, Stein, 35, 5 x 30 cm, Museum Laško



Ab. 3: Die Klasse von Professor Ohmann, Wien, 1905 (Meštrović ist der Zweite von links), zeitgenössische Fotografie



**Abb. 4: Ivan Meštrović, Mausoleum Familie Račić, 1922, Cavtat**



**Abb. 5: Ivan Meštrović, Mausoleum Familie Račić, 1922, Cavtat, Innenblick**



**Abb. 6: XXVI. Ausstellung der Wiener Secession, 1906, Mittelraum, zeitgenössische Fotografie**



**Abb. 7: Ivan Meštrović, Das Modell für den Vidovdaner Tempel, 1912, Holz, 5 x 2 m, Narodni muzej (Volksmuseum), Kruševac**



**Abb. 8: XXXV. Ausstellung der Wiener Secession, Blick in den Hauptsaal, Ivan Meštrović, 12 Karyatiden, Fragmente für einen Tempel**



**Abb. 9: Ivan Meštrović, Büste Otto Königs (*Porträt meines Professors*), 1901, Gips, Höhe 59 cm, Glyptothek der Akademie der bildenden Künste, Wien**



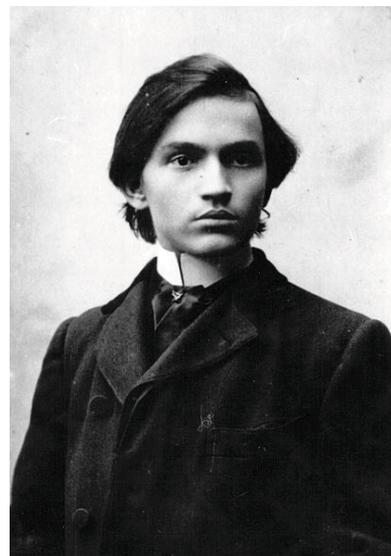
**Abb. 10: Ivan Meštrović, Selbstporträt, 1901, Gips, 15 x 20 x 20 cm, Atelier Meštrović, Zagreb**



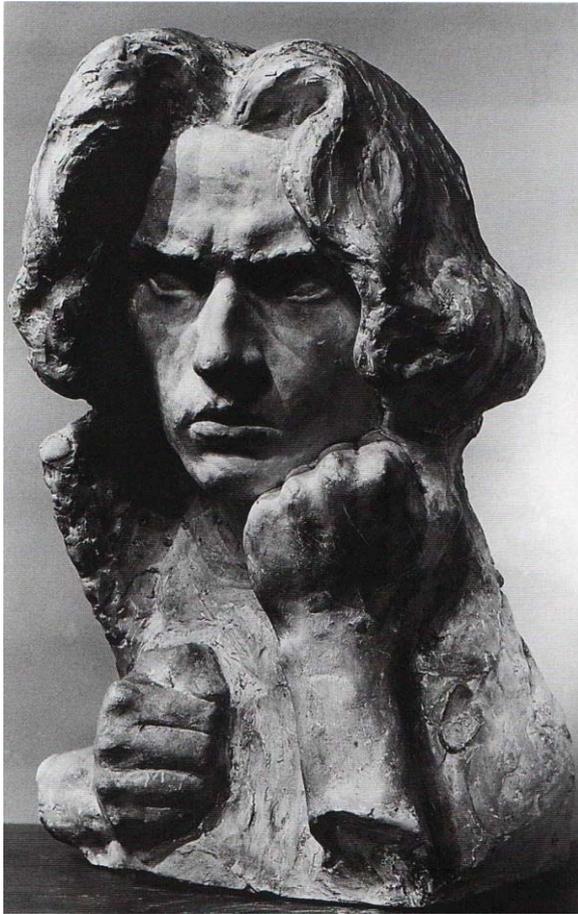
**Abb. 11: Ivan Meštrović, Selbstporträt, Bronzeguss, 1987, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 12: Ivan Meštrović, Selbstporträt, Bronzeguss (Detail), 1987, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 13: Ivan Meštrović, zeitgenössische Fotografie, Wien 1901, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 14: Ivan Meštrović, Selbstporträt, 1902, Gips, 43 x 27 x 32 cm, Privatbesitz, Kamnik**



**Abb. 15: Ivan Meštrović, Wien, 1905, zeitgenössische Fotografie**



**Abb. 16: Auguste Rodin, Balzac (Detail), 1897, Bronze, Musée Rodin, Paris**



**Abb. 17: Ivan Meštrović, Das Porträt von Petar Barni, 1903, Bronze, Moderne Galerie, Zagreb**



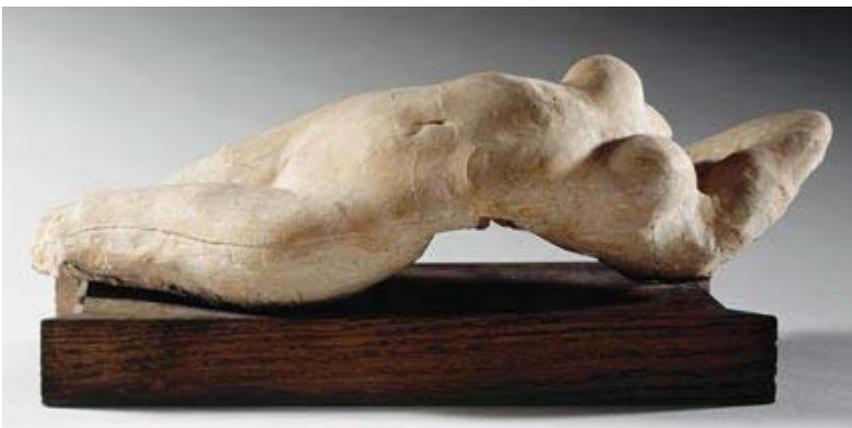
**Abb. 18: Ivan Meštrović, Der letzte Kuss, 1903, patinierter Gips, 85 x 28 x 43 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 19: Ivan Meštrović, Der letzte Kuss, 1903, patinierter Gips, 85 x 28 x 43 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 20: Ivan Meštrović, Opfer der Unschuld, 1903/1904, Gips, 40 x 125 x 58 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 21: Auguste Rodin, Torso von Adèle, 1878 (?), Terrakotta, Musée Rodin, Paris und Meudon**



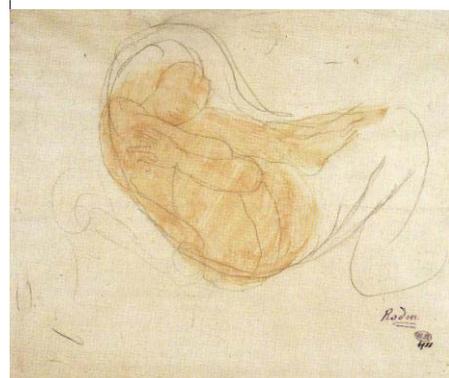
**Abb. 22: Ivan Meštrović, Sehnsucht nach Leidenschaft, 1987, Bronzeguss, Glyptothek HAZU, Zagreb**



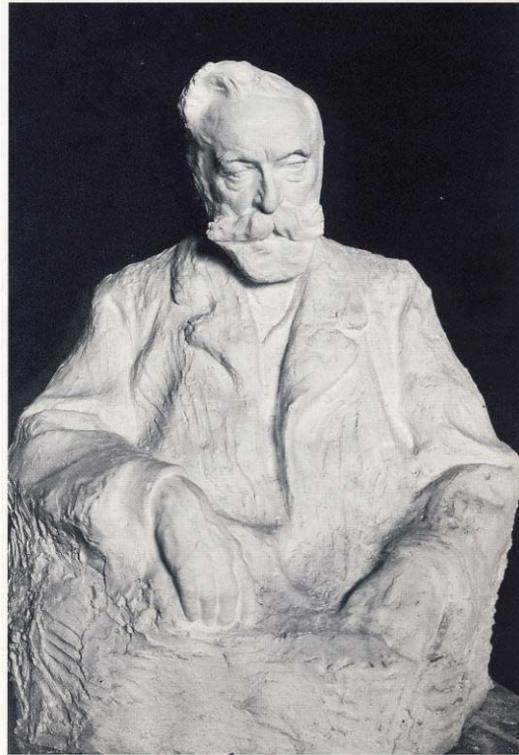
**Abb. 23: Ivan Meštrović, Sehnsucht nach Leidenschaft, 1987, Bronzeguss, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 24: Auguste Rodin, Die Danaide, 1889, Bronze, 32 x 61 x 43 cm, National Museum Liverpool, Walker Art Gallerie**



**Abb. 25: Auguste Rodin, Weiblicher Akt auf dem Rücken liegend mit übereinander geschlagenen und angewinkelten Beinen, um 1900, Graphitstift und Gouache auf Pauspapier, 31 x 37, 2 cm, Musée Rodin, Paris und Meudon**



**Abb. 26: Ivan Meštrović, Das Porträt von Isidor Kršnjavi, 1904, Gips, verschollen, zeitgenössische Fotografie, Fotothek, Galerie Ivan Meštrović, Split**



**Abb. 27: Ivan Meštrović, Das Porträt von Isidor Kršnjavi, 1962, Bronzeguss, 88 x 76 x 55 cm, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 28: Ivan Meštrović, Muttersorge (Mutter und Kind), 1964, Bronzeguss, 70 x 55 x 59 cm, Galerie der bildenden Künste, Osijek**



**Abb. 29: Auguste Rodin, La mère et sa fille mourante, (Mutter und sterbende Tochter), 1908, Marmor, Musée Rodin, Paris**



**Abb. 30: Jacopo della Quercia, Madonna mit Kind, um 1390 – 1430, Accademia Carrara, Bergamo**



**Abb. 31: Ivan Meštrović, Tolstoj, 1986, Bronzeguss, 51 x 21, 5 x 24, 5 cm, Kunstgalerie, Split**



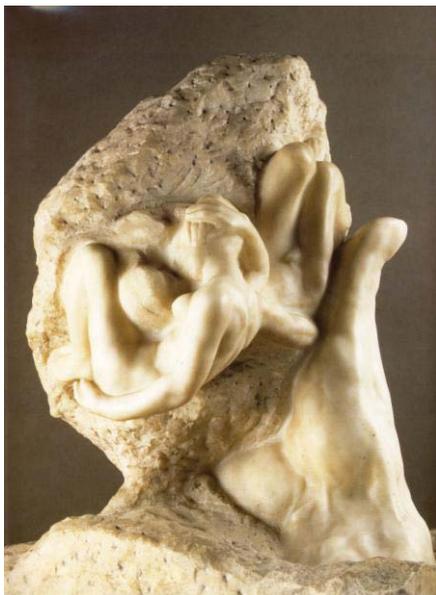
**Abb. 32: Auguste Rodin, Balzac, 1897, Bronze, Musée Rodin, Paris**



**Abb. 33: Ivan Meštrović, Timor Dei – Gottesfuß, 1987, Bronzeguss, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 34: Ivan Meštrović, Timor Dei – Gottesfuß (Detail), 1987, Bronzeguss, Glyptothek HAZU, Zagreb**



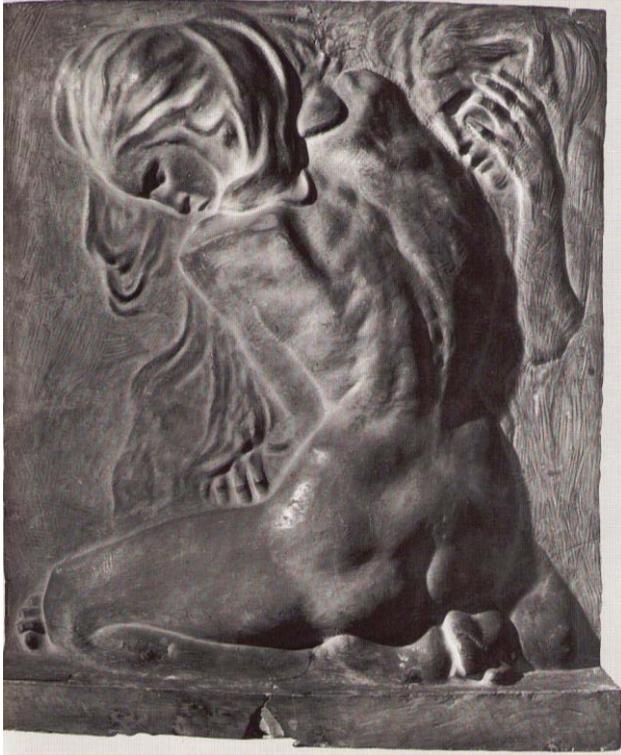
**Abb. 35: Auguste Rodin, Die Hand Gottes (La Main de Dieu) oder Die Schöpfung (La Création), 1897, Marmor, Musée Rodin, Paris**



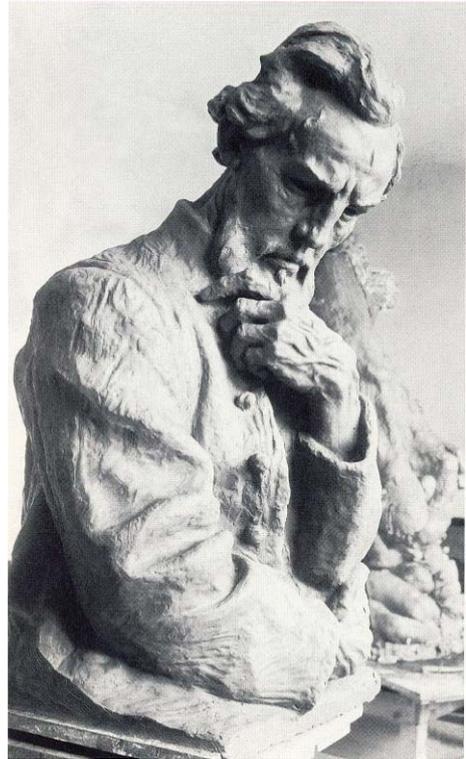
**Abb. 36: Johann Heinrich Füssli, Der Künstler verzweifelt vor der Größe der Antiken Trümmer, Kunsthau Zürich, Graphische Sammlung**



**Abb. 37: Alfred Hrdlicka, Tore der Gewalt (Mahnmal gegen Krieg und Faschismus), 1991, Stein und Carrara Marmor, Albertina Platz, Wien**



**Abb. 38: Ivan Meštrović, Arme Mara, 1905,  
Gips, 96 x 80 cm, Kunstgalerie, Split**



**Abb. 39: Ivan Meštrović, Luka Botić, 1905, Gips,  
118 x 77 cm, Kunstgalerie, Split**



**Abb. 40: Das Denkmal für Luka Botić, 1905, Bronze und Stein, Split, Park Marijan**



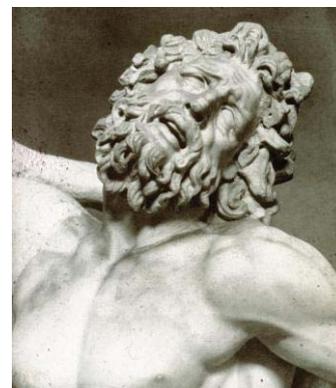
**Abb. 41: Ivan Meštrović, Laokoon meiner Tage, (zu Lebzeiten Meštrovićs gegossen), Bronzeabguss, 125 x 67 x 54 cm, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 42: Ivan Meštrović, Laokoon meiner Tage (Detail), (zu Lebzeiten Meštrovićs gegossen), Bronzeabguss, 125 x 67 x 54 cm, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 43: Laokoon, Anfang 1. Jahrhundert nach Christus, Höhe 242 cm, Vatikanische Museen, Vatikan**



**Abb. 44: Laokoon (Detail), Anfang 1. Jahrhundert nach Christus, Höhe 242 cm, Vatikanische Museen, Vatikan**



**Abb. 45: Giovanni da Bologna, Raub der Sabinerin, 1582, Marmor, Höhe 410 cm, Florenz, Piazza della Signoria, Loggia die Lanzi**



**Abb. 46: Gian Lorenzo Bernini, Raub der Proserpina, 1622, Marmor, Höhe 255 cm, Galleria Borghese, Rom**



**Abb. 47: Reinhold Begas, Raub der Sabinerin, 1876**



**Abb. 48: Pierre Puget, Milon von Kroton, 1671 – 82, Carrara Marmor, Höhe 270 cm, Louvre, Versailles**



**Abb. 49: Pierre Puget, Milon von Kroton (Detail), 1671 – 82, Carrara Marmor, Höhe 270 cm, Louvre, Versailles**



Abb. 50: Ivan Meštrović, Am Brunnen des Lebens, 1905, Gips, verschollen, zeitgenössische Fotografie



Abb. 51: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens, 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz



Abb. 52: Die Rechnung für das Gießen des Brunnens des Lebens, Gießerei Srpek, 1910



Abb. 53: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz



**Abb. 54: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm , Zagreb, Marschall – Tito - Platz**



**Abb. 55: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz**



**Abb. 56: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall - Tito - Platz**



**Abb. 57: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall - Tito - Platz**



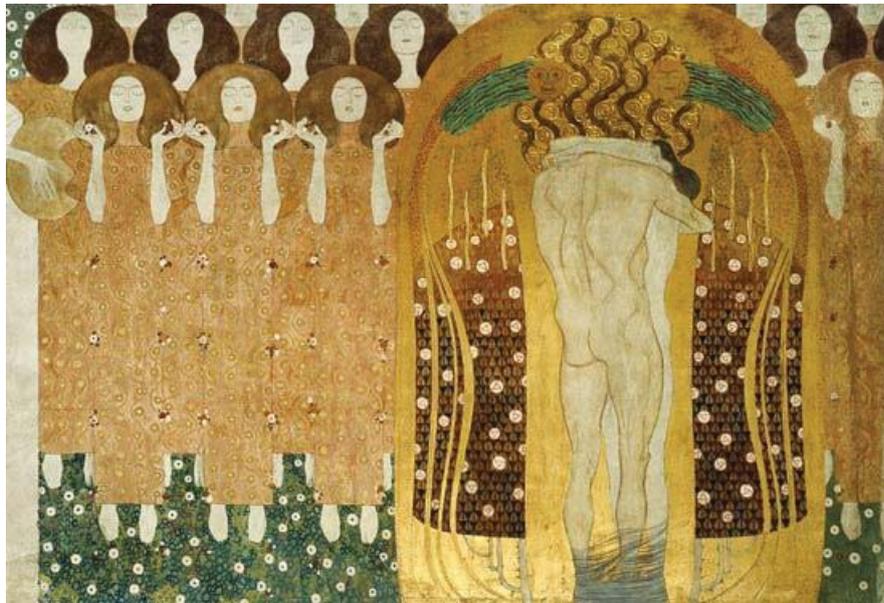
**Abb. 58: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens, 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz**



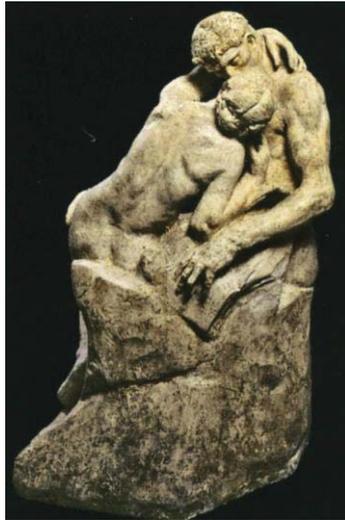
**Abb. 59: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens (Detail), 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb, Marschall – Tito - Platz**



**Abb. 60: Ivan Meštrović, Der Kuss (Brunnen des Lebens), 1905, Gips, zeitgenössische Fotografie**



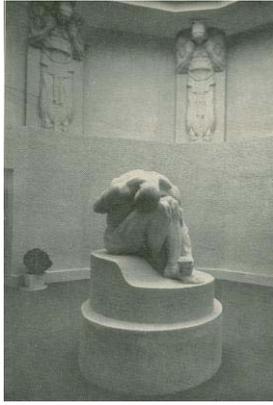
**Abb. 61: Gustav Klimt, Diesen Kuss der ganzen Welt (Beethoven Fries), 1902, Wiener Secession**



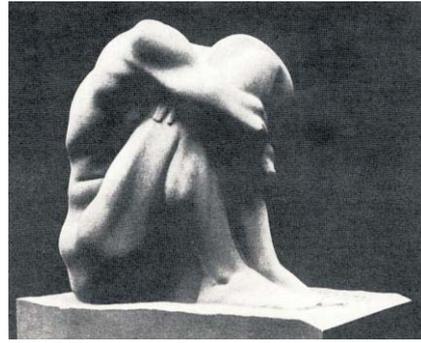
**Abb. 62: Auguste Rodin, Der Kuss, um 1881/82, Gipsmodell, Originalgrösse 86 x 51, 5 x 55, 5 cm, Musée Rodin, Paris und Meudon**



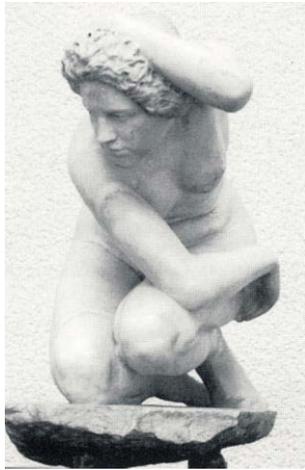
**Abb. 63: Georg Minne, Brunnen der fünf knienden Knaben, 1898**



**Abb. 64: Frantz Metzner, Erde, XX. Ausstellung der Wiener Secession, 1904**



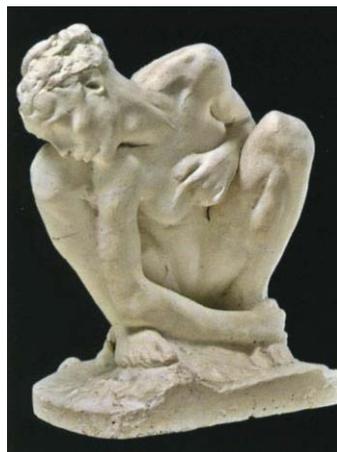
**Abb. 65: Franz Metzner, Das Weib, XXIII. Ausstellung der Wiener Secession, 1905**



**Abb. 66: Max Klinger, kauernde Frau, 1900**



**Abb. 67: Hugo Kühnelt, Sehnsucht, 1905**



**Abb. 68: Auguste Rodin, Kauernde, um 1881/82, Gips, 31, 9 x 28, 7 x 21, 1 cm, Musée Rodin, Paris und Meudon**



Abb. 69: Ivan Meštrović, Am Brunnen des Lebens, 1905, Bleistift auf dem Papier, 10,3 x 24,1 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split



Abb. 70: Ivan Meštrović, Vase, 1905, patinierter Gips, Höhe 67 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb



**Abb. 71: Ivan Meštrović , Vase mit dem dünnen langen Hals, (Paris 1908), Bronzeabguss 1962, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 72: Ivan Meštrović, Vase mit den Handgriffen in der Gestalt der menschlichen Figuren, Wien 1907, verschollen**



**Abb. 73: Ivan Meštrović, Das Portrait von Tomislav Krizman, 1905, patinierter Gips, 91 x 35 x 51, 5 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 74: Ivan Meštrović, Das Kopf des Kindes (Tschechisches Kind), 1981, Bronzeabguss, 32, 5 x 19 x 18, 5 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split**



**Abb. 75: Medardo Rosso, Jüdisches Kind (Bambino Ebreo), Wachs, Höhe 25, 4 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum**



**Abb. 76: Medardo Rosso, Krankes Kind (Bambino malato), 1886 - 1895, Wachs 26 x 27 x 18 cm, Frankfurt, Privatbesitz**



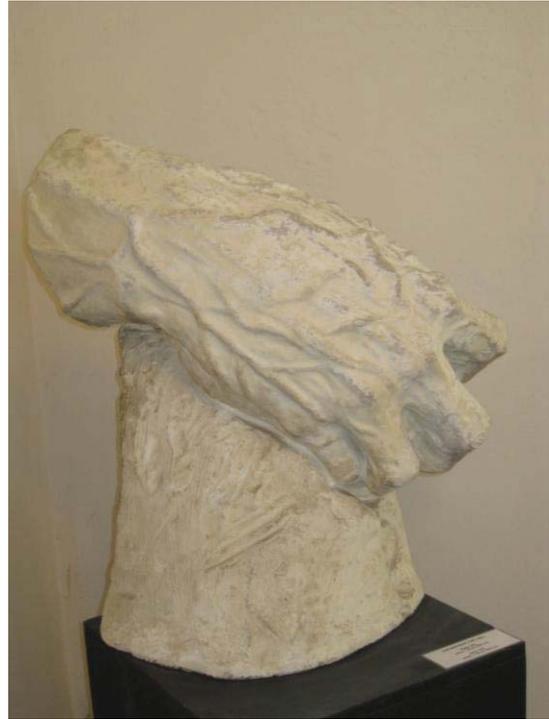
**Abb. 77: Ivan Meštrović, Der kleine Slavan, 1906 - 1907 weißer Marmor, Höhe 36, 5 cm, Privatbesitz**



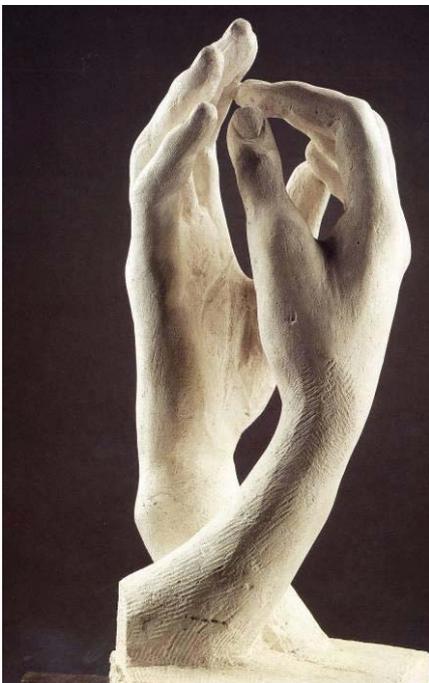
**Abb.78: François Duquesnoy, enfant endormi, 1630, Gips, Château d'Ecouen, musée national de la Renaissance**



**Abb. 79: Ivan Meštrović, Die Hand - Punctum Interrogativum, 1905, Gips, Höhe 69 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 80: Ivan Meštrović, Die Hand - Punctum Interrogativum, 1905, Gips, Höhe 69 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



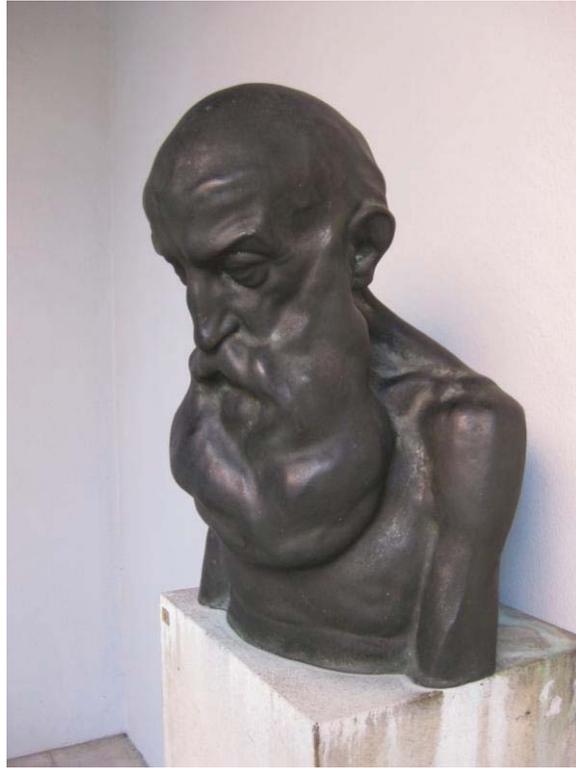
**Abb. 81: Auguste Rodin, La Cathédrale, Kalkstein, 1908, Musée Rodin, Paris**



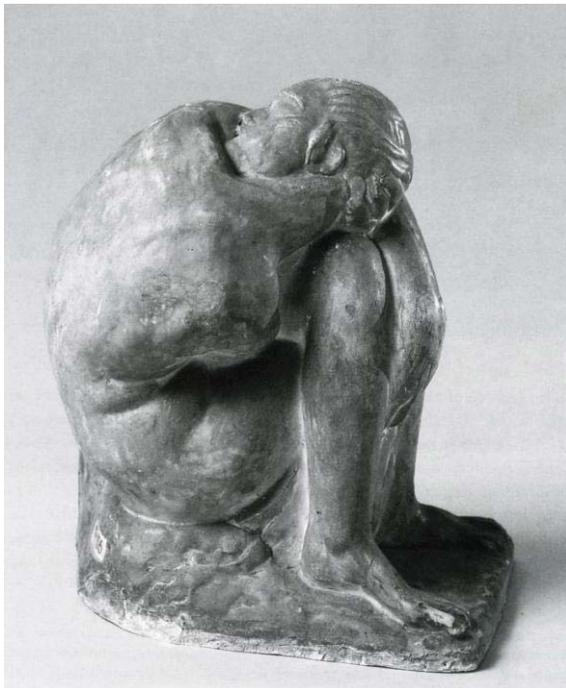
**Abb. 82: Auguste Rodin, Die Hand des Künstlers, einen weiblichen Torso haltend, 1917, Abguss von Amédée Bertault, anonyme Photographie, Musée Rodin, Paris**



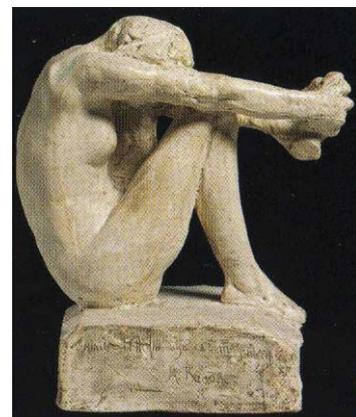
Abb. 83: Ivan Meštrović, Der Künstler meines Volkes, 1905, Bronze, 171 x 83 x 11 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb



**Abb. 84: Ivan Meštrović, Der Kopf eines Alten mit dem Bart, 1906, Bronze, 58 x 42 x 36 cm, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 85: Ivan Meštrović, Verzweiflung, 1906, Gips, 31 x 20 x 26 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 86: Auguste Rodin, Verzweiflung, um 1889, Gips 28 x 25, 5 x 16 cm, Victoria and Albert Museum, London**



**Abb. 87: Ivan Meštrović, Das Mädchen singt, 1906, Gips, Galerie Ivan Meštrović, Split**



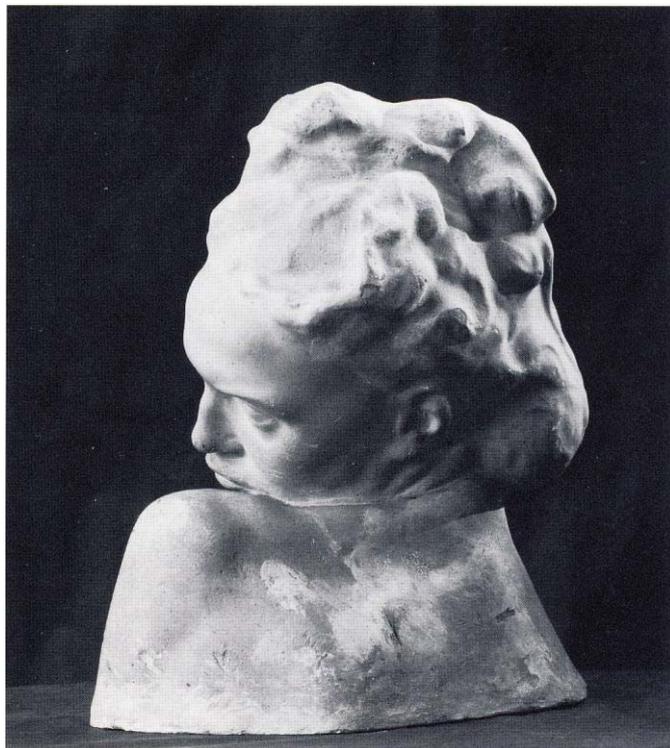
**Abb. 88: Ivan Meštrović, Das Mädchen singt, 1970, Bronzeguss, 45 x 41 x 35 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split**



**Abb. 89: Auguste Rodin, Der Schmerz, (La Douleur), 1904, Marmor, (Bronze 1882 und spätere Wiederholungen), Musée Rodin, Paris**



**Abb. 90: Ivan Meštrović, Der weibliche Kopf, 1906, Gips, 91 x 35 x 51, 5 cm, Privatbesitz, Janko Doranić, Zagreb**



**Abb. 91: Ivan Meštrović, Der weibliche Kopf, 1906, Gips, 91 x 35 x 51, 5 cm, Privatbesitz, Janko Doranić, Zagreb**



**Abb. 92: Ivan Meštrović, Das Porträt von Olga Klein, 1906, Gips, 44 x 35, 5 x 25, 7 cm, Željko Baotić, Zagreb**



**Abb. 93: Ivan Meštrović, Das Porträt von Olga Klein, 1994, Bronzeabguss, Atelier Meštrović, Zagreb**



**Abb. 94: Ivan Meštrović, Büste des Herrn Gutmann, 1906, Gips, Höhe 80, 5 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien**



**Abb. 95: Ivan Meštrović, Der Alte und das Mädchen, 1906/1907, Stein, 75 x 97, 5 x 32 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split**



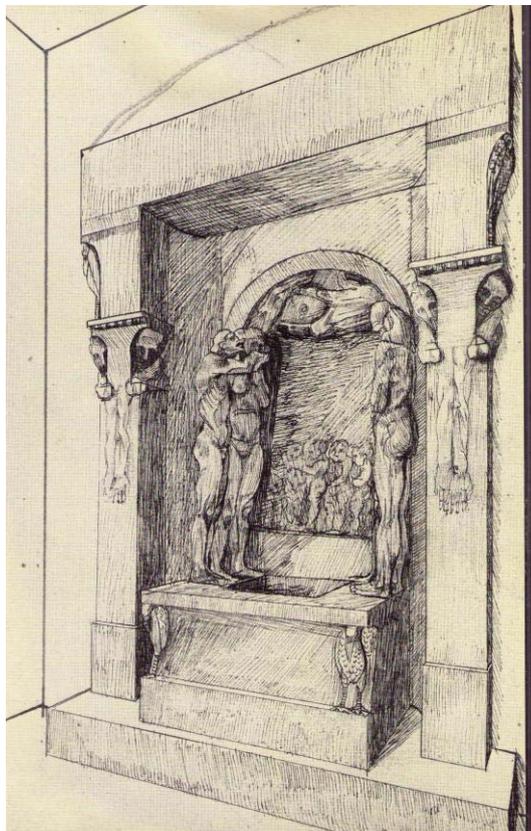
**Abb. 96: Ivan Meštrović, Quelle des Lebens, 1906/1907, belgischer Granit, 285 x 145 cm, Drniš, Kroatien**



**Abb. 97: Ivan Meštrović, Quelle des Lebens, 1906/1907, belgischer Granit, Vorhalle des Palais Wittgenstein, Wien, zeitgenössische Fotografie**



**Abb. 98: Ivan Meštrović, Jakobsbrunnen, 1957, Bronze, 250 x 290 cm, The Snite Museum of Art, University of Notre Dame, Indiana, SAD**



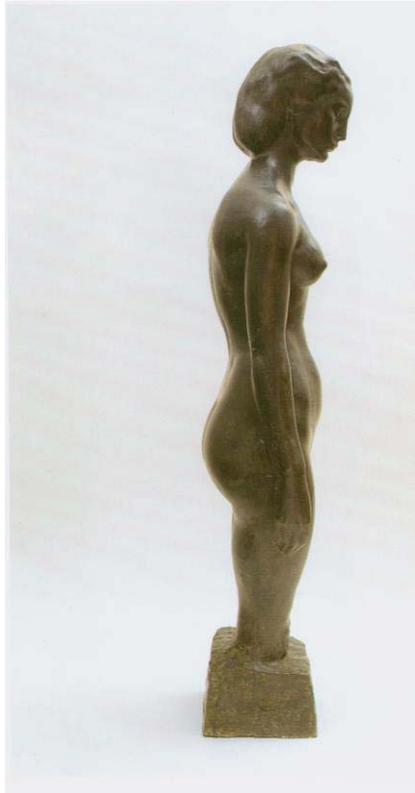
**Abb. 99: Ivan Meštrović, Quelle des Lebens, 1906, Bleistift, roter und schwarzer Tinte auf dem Papier, 21 x 13, 7 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split**



Abb. 100: Ivan Meštrović, Der erste Wunsch, 1906, patinierter Gips, Glyptothek HAZU, Zagreb



Abb. 101: Ivan Meštrović, Drei Szenen mit Akten und einem weiblichen Kopf, 1906, Bleistift und Tinte auf dem Papier, 32, 8 x 46, 8 cm, Galerie Ivan Meštrović, Split



**Abb. 102: Ivan Meštrović, Unschuld, 1907, patinierter Gips, 166 x 44 cm, Kunstgalerie, Split**



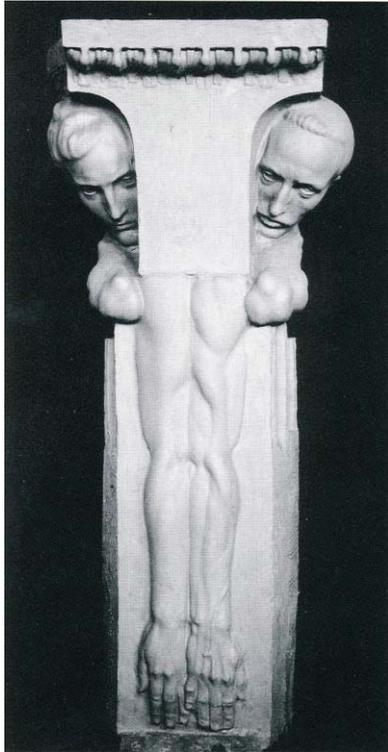
**Abb. 103: Ivan Meštrović, Eva, 1907, Bronze, 72 x 5 x 22 x 31 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



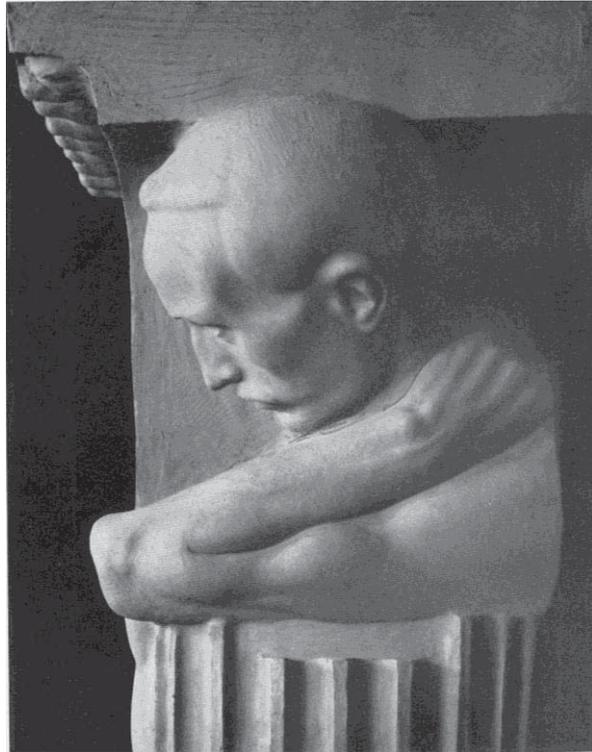
**Abb. 104: Ivan Meštrović, Das Relief für das Haus Popović, 1907, gefärbte Keramik, Ban Jelačić Platz, Zagreb**



**Abb. 105: Franz Metzner, Karyatiden, Zacherlhaus, 1903 – 1905, Wien**



**Abb. 106: Ivan Meštrović, Das dekorative Postament, 1907, Gipsmodell, Kunstgalerie, Split**



**Abb. 107: Ivan Meštrović, Das dekorative Postament, Detail, 1907, Gipsmodell, Kunstgalerie, Split**



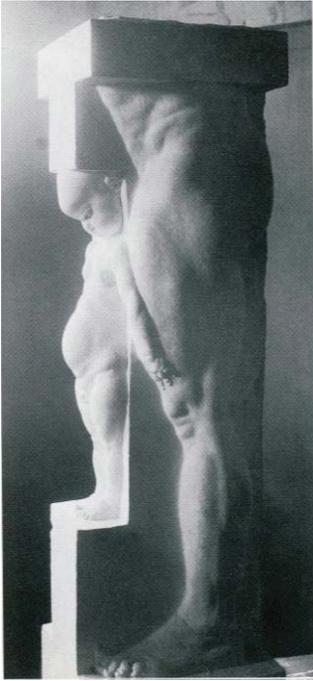
**Abb. 108: Ivan Meštrović, Das figurative Postament, Detail, 1907, patinierter Gips, 113 x 36 x 34, 5 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



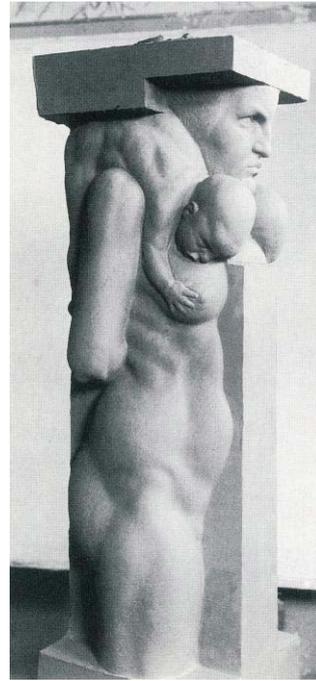
**Abb. 109: Leone Leoni, Gefangene Barbaren, Kalkstein, Casa degli Omenoni, 1565 – 1567, Mailand**



**Abb. 110: Anonym, Fauna, Flora und Pan, Termen nach Zeichnungen von Nicolas Poussin, 1679, Versailles, Schlossgärten**



**Abb. 111: Ivan Meštrović, Das figurative Postament, 1907, patinierter Gips, 115 x 31 x 32 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



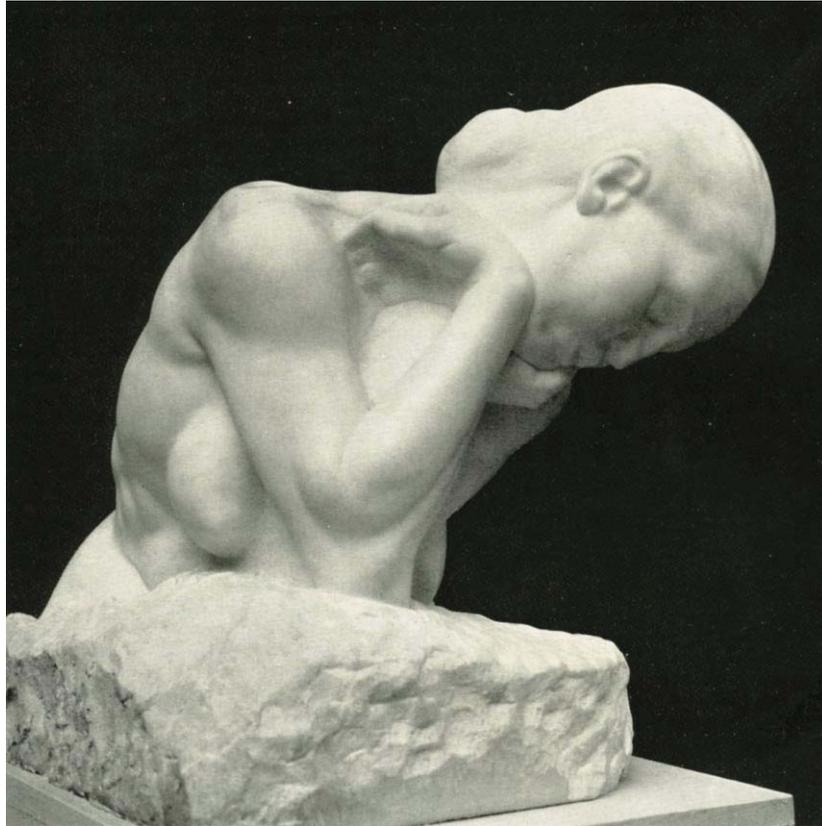
**Abb. 112: Ivan Meštrović, Das figurative Postament, 1907, patinierter Gips, 117 x 36 x 33, 5 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



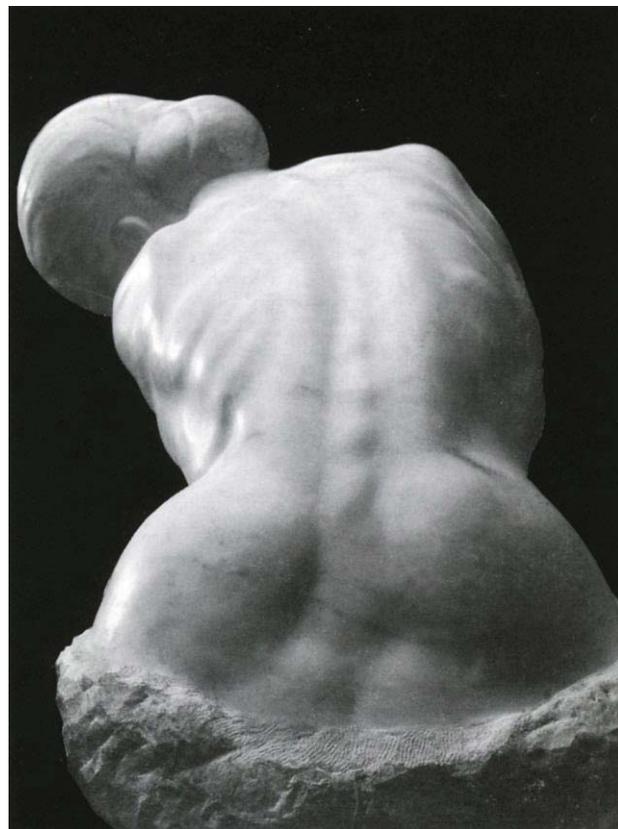
**Abb. 113: Ivan Meštrović, Das dekorative Postament, 1907, patinierter Gips, 120 x 34 x 36 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 114: Ivan Meštrović, Vase (Das figurative Postament), 1907, patinierter Gips, 66, 5 x 39, 5 cm, Glyptothek HAZU, Zagreb**



**Abb. 115: Ivan Meštrović, Verlassene, 1907, Marmor, 75 x 60 cm, Privatbesitz Familie, Savoia, Rom**



**Abb. 116: Ivan Meštrović, Verlassene, 1907, Marmor, 75 x 60 cm, Privatbesitz Familie, Savoia, Rom**



**Abb. 117: Ivan Meštrović, Weibliche Halbfigur (Portrait von Frau Wittgenstein), 1908, Granit, Höhe 107 cm, Österreichische Galerie Belvedere**



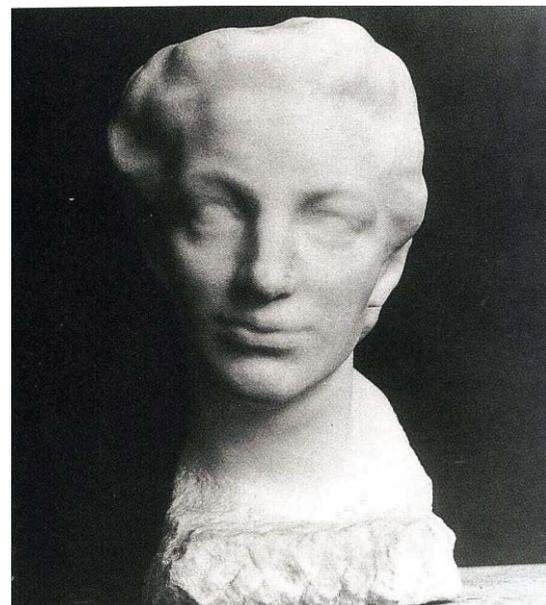
**Abb. 118: Anton Hanak, Wandbrunnen, Der Durst, für die Villa Primavesi in Olmütz, 1906, Grabdenkmal der Familie Ottahal in Ölmutz nach 1926**



**Abb. 119: Anton Hanak, Frauenhalbakt, Die Zukunft, Marmor, 1904, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg**



**Abb. 120: Anton Hanak, Studienkopf Magdalena, Marmor, 1907, verschollen**



**Abb. 121: Anton Hanak, Studienkopf Magdalena, Marmor, 1907, verschollen**

## 11. Lebenslauf

### *Personalien*

Vor und Zuname: Jelena Grabovac

Geburtstag und -Ort: 30. November 1980 in Našice, Kroatien

### *Schulischer Werdegang*

Hauptschule: 1987 (September) - 1995 (Juni), Hauptschule „Dora Pejačević“ in Našice, Kroatien

Gymnasium: 1995 (September) - 1999 (16. Juni - Matura), Gymnasium „Isidor Kršnjavi“ in Našice, Kroatien

Studium: 1999 (Oktober) - 2005 (31. Januar) „Philosophische Fakultät“ in Zadar, Kroatien  
Studium der deutschen Philologie und Kunstgeschichte

2005 (1. März) - 2010 Diplomstudium Deutsche Philologie und Diplomstudium Kunstgeschichte, Universität Wien

*Sprachkenntnisse:* Kroatisch, Deutsch, Englisch

## 12. Abstract

Die Arbeit rezipiert die umfangreiche kroatische Literatur zu dem Bildhauer Ivan Meštrović und bringt dem deutschsprachigen Leser auf der Basis des aktuellen Forschungsstandes sein bildhauerisches Werk aus der Wiener Schaffensperiode (1900 – 1907) nahe. Im Katalog werden die in Wien entstandenen Skulpturen, die heute am meisten in kroatischen Museen und Privatsammlungen aufbewahrt werden, erfasst und analysiert. Sie werden in den kunsthistorischen Kontext gestellt und mit ausgewählten Vergleichsbeispielen und entsprechenden Vorbildern (Rodin, Michelangelo, Metzner u. a.) in Zusammenhang gebracht. Auf Grund dieses Verfahrens ist es uns möglich eine Stilveränderung und Entwicklung in der modernen Skulptur bei Meštrović nachzuvollziehen.