



verbrachten. Beide Maler traten dort mit dem Künstlerkreis um den Kunsthändler Charles Sedelmayer in Verbindung, wo sie persönliche Kontakte zu den Malern der Schule von Barbizon, Dupré und Daubigny knüpften, deren Vorliebe für eine fein nuancierte, auf wenige Farben beschränkte Tonmalerei den jungen Österreichern von Anfang an verwandt erschien. Ribarz wandte sich in den ersten Jahren seines Frankreichaufenthaltes einer von den Meistern von Barbizon beeinflussten, das Stimmungshafte des Ortes betonenden Darstellung der »paysage intime« zu; seine dementsprechenden Motive fand er an der picardischen Küste, in Le Tréport und Cayeux, deren dunstige, maritime Atmosphäre seiner Vorliebe für verhangene, erdfarbene Töne entgegenkam.

Neben den Ton in Ton gehaltenen, manchmal sogar rein monochromen Landschaftsdarstellungen, war der Kontrast zwischen Licht und Schatten, die malerische Diskrepanz zwischen Eigenlicht und Beleuchtung ein Hauptakzent von Ribarz' Schaffen. Anders als die Impressionisten löste Ribarz dieses Problem nicht durch die Auflösung der festen Form in verschiedene einzelne Farbwerte, sondern durch eine scharfe, die Körperlichkeit der Dinge betonende Trennung von Hell und Dunkel. Seit seiner Hollandreise, 1880, geriet Ribarz in die Einflußsphäre der Schule von Den Haag, der »nördlichen Schwester« der Schule von Barbizon,

deren melancholisch gefärbte Stimmungsmalerei Elemente des französischen Pleinairismus und der niederländischen Landschaftskunst des 17. Jahrhunderts vereinte.

Die Variationsbreite und Vielseitigkeit von Ribarz' künstlerischem Schaffen äußerte sich Ende der achtziger Jahre in seinen ganz neuartigen Experimenten, Blumen- und Landschaftsdarstellungen zu einer dekorativen Einheit zu verbinden. Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellten die zu Gebrauchszwecken konzipierten Panneaux und Paravents (Abb. 7) dar, die nicht mehr »l'art pour l'art« sein wollten, sondern »Kunst im Handwerk«, den »Nutzstil« österreichisch-secessionistischer Prägung repräsentierten. Dieser zukunftsweisenden Einstellung wurde auch von offizieller österreichischer Seite Rechnung getragen durch Ribarz' Berufung an den Lehrstuhl für Blumenmalerei an der Wiener Kunstgewerbeschule. Als Ribarz 1899 aus gesundheitlichen Gründen den Dienst quittieren mußte, folgte der deklarierte Secessionist Kolo Moser als Leiter der Klasse.

Bedingt durch die gemeinsame Studienzeit an der Wiener Akademie als auch durch freundschaftliches Arbeiten am gleichen Ort, stellte sich in Jettels Werk der achtziger Jahre mit dem von Ribarz eine thematische, stimmungshaft-gefühlsmäßige und farbliche Übereinstimmung ein, die durch die beiden Malern gemeinsame lockere, skizzenhafte

Pinselführung noch unterstrichen wurde (Abb. 11). Da Jettel mit dem Kunsthändler Sedelmayer einen Vertrag abgeschlossen hatte, eine genau festgelegte Anzahl von Ölbildern pro Monat fertigzustellen und ihm gegen ein Monatsfixum zu liefern, stand der Maler immer unter Produktionsdruck, der sich auf die Qualität mancher Werke mindernd auswirkte.

Jettel assimilierte ebenso wie Ribarz während seines Frankreichaufenthaltes die wichtigsten Elemente der französischen Freilichtmalerei, nämlich die Idylle des Motivs, der »paysage intime«, mit der realistischen Beobachtung atmosphärischer Phänomene zu verbinden und in fein abgestuften erdfarbenen und silbrigen Valeurs (das Erbe Corots!) ins Malerische zu übersetzen.

Obwohl Ribarz und Jettel den impressionistischen Aufbruch der Maler ihrer Generation in Paris miterlebt hatten (1874 war Monets »Impression-Soleil levant« ausgestellt worden), blieb ihnen deren wissenschaftliche Methodik zum Erfassen des Nurchturbaren fremd; sie blieben vielmehr in ihrer Landschaftskunst der pleinairistischen, vor- oder frühimpressionistischen Stimmungsmalerei der um eine Generation älteren Maler von Barbizon verhaftet.

Unter den Malern, die mit Schindler studierten und jenen, die nach 1880 zu seinem Schülerkreis zählten, nimmt die Malerin Tina Blau (1845 – 1916) eine