

HANS EDER



CONSILIUL
JUDEȚEAN
BRAȘOV



MUZEUL
DE ARTĂ
BRAȘOV

HANS EDER

EXPOZIȚIE RETROSPECTIVĂ

125 de ani de la naștere



Muzeul de Artă Brașov
2008

Muzeul de Artă Brașov – director Árpád Bartha

**Expoziția retrospectivă Hans Eder – 125 de ani de la naștere
18 aprilie – 25 mai 2008**

Expoziție itinerată la Muzeul Național Brukenthal Sibiu
în perioada 29 mai-20 iunie 2008



CONSILIUL
JUDEȚEAN
BRAȘOV



MUZEUL
DE ARTĂ
BRAȘOV

Expoziție organizată în colaborare cu:

Muzeul Național Brukenthal Sibiu – director general prof. univ. dr. Sabin Adrian Luca

Muzeul Național de Artă al României - director general Roxana Theodorescu

Biserica Evanghelică C.A. Brașov - primpreot Christian Plajer

Forumul Democrat al Germanilor din România, filiala Brașov – președinte onorific Wolfgang Wittstock

Colecții particulare: Ioan Dunca de Șieu, fam. prof. Vasile Neguț, fam. Philippi, Constantin Sârbu (Brașov)

Rohtraut Wittstock (București)

Curator expoziție: Radu Popica

Mulțumiri colaboratorilor expoziției: drd. Ágnes Bálint (Biserica Evanghelică C.A. Brașov), drd. Iulia Mesea (Muzeul Național Brukenthal Sibiu), Gheorghe Mitran (Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național Brașov), Marius J. Tătaru (Siebenbürgisches Museum Gundelsheim), Rohtraut Wittstock (Karpaten Rundschau, București), Wolfgang Wittstock (Forumul Democrat al Germanilor din România, filiala Brașov)

Conservare: Simona Apostol, Delia Marian (Muzeul de Artă Brașov), Daniela Moroșan (Muzeul Național Brukenthal Sibiu), Anghel Costina (Muzeul Național de Artă al României)

Restaurare: Constantin Micu, Horia Popa, Radu Tătaru (Muzeul de Artă Brașov), Ioan Munteanu (Muzeul Național Brukenthal Sibiu), Mara Zsuzsanna

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
MUZEUL DE ARTĂ (Brașov)
Hans Eder, Expoziție retrospectivă,
125 de ani de la naștere: Muzeul de Artă Brașov
Muzeul de Artă Brașov – Brașov
ISBN 978-973-0-05528-3

Concept și coordonare: Árpád Bartha, Radu Popica

Autori texte: drd. Iulia Mesea, Radu Popica, Rohtraut Wittstock

Traducători: Sunhild Galter, Alice Hațegan

Autori fișe de catalog: drd. Ágnes Bálint, drd. Iulia Mesea, Radu Popica, Marius J. Tătaru, Eugenia Mesaroș, Simona Apostol

Fotografii: Nicolae Panaite, Radu Tătaru (Muzeul de Artă Brașov), Ioan Popescu (Muzeul Național Brukenthal Sibiu), Marius Preda, Costin Miron (Muzeul Național de Artă al României), Istvan Feleki (Muzeul de Artă Cluj), Marius J. Tătaru (Siebenbürgisches Museum Gundelsheim), Wesser und Bogenschütz (Heidenheim)

Tehnoredactare și corectură: Simona Apostol

Prezentare grafică – reproduceri catalog: Árpád Bartha

Layout: Radu Tătaru

Coperta 1

Natură moartă cu cactus (Nr. catalog 6)

Pagina 1

Autoportret cu țigară - Colecția Ruth Eder (Nr. catalog 84)

CUPRINS

Cuvânt înainte	7
Iulia Mesea	9
Peisajul unei lumi în derivă - Hans Eder (1883-1955) Das Bild Einer Welt im Taumel - Hans Eder (1883-1955) Image of a World Adrift - Hans Eder (1883-1955)	
Radu Popica	42
Miracol și deznădejde - considerații privind semnificația compozițiilor religioase din creația lui Hans Eder Wunder und Verzweiflung – Betrachtungen zur Bedeutung der religiösen Bilder in Hans Eders Schaffen Miracle and despondency - considerations on the significance of Hans Eder's religious compositions	
Rohtraut Wittstock	56
Privire în atelier. Răsfoind un caiet de schițe al lui Hans Eder Blick in die Werkstatt. In einem Skizzenheft von Hans Eder geblättert In the painter's studio. Turning over the pages of Hans Eder's sketch album	
Reproduceri catalog	63
Catalogul lucrărilor Hans Eder	90
Cronologie	100
Bibliografie selectivă	102

Cuvânt înainte

Aniversăm 125 de ani de la nașterea artistului brașovean Hans Eder. Creația lui de la începutul secolului XX, cu un conținut de sentimente și idei, ne îndreptățește să-l declarăm un reprezentant de seamă al culturii plastice locale și naționale. Un pictor receptiv la tendințele înnoitoare ale vremii, se impune în primul rând prin portretistică.

După îndelungi căutări și investigații în colecții particulare, colecțiile unor muzee și instituții, suntem bucuroși să prezentăm în premieră publicului cunoscător de artă câteva lucrări neexpuse până în prezent.

Actuala expoziție dorește să întărească locul artistului îndeosebi pe paleta picturală brașoveană. Este un prilej de a aduce în atenția dumneavoastră un artist al avangardei românești.

Mă simt dator să exprim mulțumirile noastre muzeelor, colecționarilor, instituțiilor și colaboratorilor pentru amabilitatea și sprijinul acordat în timpul pregătirii expoziției, fără de care nu ar fi fost posibilă această retrospectivă.

**DIRECTOR,
Árpád Bartha**

Peisajul unei lumi în derivă – Hans Eder (1883-1955)

de Iulia Mesea

Biografia lui Hans Eder (1883–1955) se structurează pe o rețea ce cuprinde noduri dintre cele mai fierbinți ale vieții culturale și social-politice a Europei din prima jumătate a secolului al XX-lea. Se înscriu, în acest „network”, etapele de studiu din München, Paris, Bruges, șederile, expozițiile și călătoriile la Brașov, Sibiu, Viena, Budapesta, Salzburg, Düsseldorf, Bruxelles, București, Constantinopol, sudul Franței, Balci; vizitarea marilor muzee europene și admirația pentru câțiva dintre cei mai explozivi mari maestri: Rembrandt, Tintoretto, Velasquez; prietenii cu Kokoschka, Vogeler-Worpswede, Erich Mühsam, Heinrich Mann, Felix A. Harta, Adolf Meschendörfer, Heinrich Zillich, Oskar Walter Cisek, Jean A. Steriadi etc.. Evenimentele vieții îi vor marca creația la nivel ideatic și formal, generând profilul unui artist complex, perfect integrat *Zeitgeist*-ului acelei epoci de transformări radicale la nivel social-politic, filozofic și cultural-artistic.

Purtând amprenta stilurilor europene ale începutului de secol XX, cărora li se înscrie tematic și stilistic, Hans Eder este în primul rând un artist de incontestabilă originalitate, care, mai ales în contextul tradiționalist dominant în arta transilvană a momentului, trebuie citit din perspectiva operelor sale, de puternică forță interioară.

Das Bild Einer Welt im Taumel – Hans Eder (1883-1955)

Von Iulia Mesea

Hans Eder (1883–1955) Biografie fügt sich zu einem Ganzen, zu dem auch die wichtigsten kulturellen und sozialpolitischen Knotenpunkte Europas zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehören. Zu diesem „Netzwerk“ gehören die Studienzeiten in München, Paris, Brügge, die Aufenthalte und Ausstellungen in Kronstadt/Brașov, Hermannstadt/Sibiu, Wien, Budapest, Salzburg, Düsseldorf, Brüssel, Bucharest/București, Konstantinopel, Südfrankreich, Balci; der Besuch der großen europäischen Museen und die besondere Bewunderung für einige der großen Meister: Rembrandt, Tintoretto, Velasquez; die Freundschaften mit Kokoschka, Vogeler-Worpswede, Erich Mühsam, Heinrich Mann, Felix A. Harta, Adolf Meschendörfer, Heinrich Zillich, Oskar Walter Cisek, Jean A. Steriadi usw. Ereignisse aus seinem Leben prägen sein Schaffen und formen das Bild eines komplexen Künstlers, der dem *Zeitgeist* jener Epoche der radikalen Umwandlungen auf sozialpolitischer, philosophischer und kultureller Ebene perfekt entspricht.

Obwohl thematisch und stilistisch von den Anfang des 20. Jahrhunderts vorherrschenden Stilen geprägt, ist Hans Eder in erster Reihe ein zutiefst origineller Künstler, dessen Werk, gerade im vorherrschend traditionellen Kontext der damaligen siebenbürgischen

Image of a World Adrift – Hans Eder (1883-1955)

by Iulia Mesea

The biography of Hans Eder (1883–1955) is structured on a network of ebullient cultural, social and political knots. These knots were tied in Munich, Paris and Bruges, where he perfected his studies, in Brașov, Sibiu, Vienna, Budapest, Salzburg, Düsseldorf, Bruxelles, Bucharest, Constantinople, the south of France and Balci, where he travelled, painted and exhibited, in the most important museums of Europe, where he admired the creations of the most explosive artists, Rembrandt, Tintoretto and Velasquez, and through the friendship he shared with Kokoschka, Vogeler-Worpswede, Erich Mühsam, Heinrich Mann, Felix A. Harta, Adolf Meschendörfer, Heinrich Zillich, Oskar Walter Cisek, Jean A. Steriadi etc. The events of his life left their mark on his creation generating the profile of a complex artist, perfectly integrated in the *Zeitgeist* of a time when radical social, political, philosophical, cultural and artistic changes succeeded rapidly.

Bearing the distinct mark of the styles which characterize European art at the beginning of the 20th century, to which he is attached, Hans Eder is, first of all, an artist of indisputable originality who, in the traditionalistic context which prevailed in the



Peisaj francez
Landschaftsbild in Frankreich
Landscape of France

« Johannes-Honterus-Verein », Gundelshheim

Nr. catalog 75

Genul peisagistic, fără a fi o constantă a creației sale, marchează cele mai importante momente ale evoluției și conturării opțiunilor ideatice și formale ale artistului transilvănean. Abordând acest gen, care în etapele anterioare ale istoriei artei desemna un loc al liniștii, păcii interioare sau al nostalgiei, Eder se sustrage sugestiilor de idilic, facil, plăcut, pitoresc, conferindu-i, prin abordare și interpretare, solemnitate și personalitate. Artistul consideră că în peisaj „nu trebuie să te plimbi”, ci trebuie să cauți un soi de empatie care să te dizolve ca personalitate, pentru a obține „impersonalul”, fără a cădea prin aceasta în inconștiență. Ar fi, în termenii lui Andrei Pleșu, obținerea impersonalului ca „supremă expresie a personalității”.¹ Cu fiecare etapă de maturizare, Eder încearcă, așa ca artiștii generației sale, să surprindă „esența absolută”, cum o numea Franz Marc. Astfel, cu fiecare pas înspre desă-

Kunst gesehen, eine starke innere Kraft ausstrahlt.

Die Landschaftsmalerei zeigt die wichtigsten Momente in der Entwicklung und Formung des siebenbürgischen Künstlers auf, obwohl sie keine Konstante seines Schaffens bildet. Eder nimmt dieses Genre auf, das in den vorherigen kunstgeschichtlichen Perioden für Ruhe, inneren Frieden oder Nostalgie stand, entzieht sich aber den überkommenen idyllischen, angenehmen, malerischen Konnotationen und verleiht dem Landschaftsbild durch seine Darstellungsart und Interpretation Feierlichkeit und Persönlichkeit. Der Künstler meint, dass man in einer Landschaft „nicht spazieren soll”, sondern eine Art Empathie anstreben, durch die man in der Landschaft aufgeht, um dadurch eine „unpersönliche” doch nicht persönlichkeitslose Darstellungsart zu erreichen. Das wäre, um mit Pleșu zu sprechen, das Unpersönliche als „höchster Ausdruck der Persönlichkeit”.¹ Mit jedem Schritt zur Reife hin versucht Eder, den anderen Künstlern seiner Generation gleich, die „absolute Essenz”, wie sie Franz Marc nannte, zu finden. Mit jedem Schritt zur künstlerischen Vollendung hin verfügt der Maler immer bestimmter über seine formalen Mittel und verleiht ihnen dadurch eine besondere Expressivität. Diese Tendenz zum Wesentlichen führt in Eder's Landschaftsmalerei zu einer Überwindung des Konkreten, zum Verwerten einer „schöpferischen Dynamik”, die vor allem auf der konzeptuellen und emotionalen, aber auch auf der Ebene der Ausdrucksmittel erkennbar ist. Hans Eder's Land-

Transylvanian art of the time, must be interpreted from the perspective of his work which is a display of powerful inner force.

Although landscapes are not a constant of his creation, they chart the most important moments in the evolution and in the shaping of his options, ideas and formal approach. With this genre which, in other stages in the evolution of art, was associated with a place of tranquillity, of inner peace or of nostalgia, Eder eludes the ideas of idyllic, facile, pleasant, picturesque and, with such an approach and rendition, gives it solemnity and personality. The artist believes that “one must not stroll about” in a landscape, but must seek for a sort of empathy which dissolves one's personality in order to acquire “the impersonal”, without plunging into unconsciousness. Or, as Andrei Pleșu wrote, to acquire the impersonal as “a supreme expression of personality”.¹ With each step he takes towards maturity, Eder tries, like every other artist of his generation, to capture what Franz Marc called “absolute essence”. Thus, with each step he takes towards artistic completeness, the painter will come to master his formal means endowing them with a particular expressiveness. This inclination towards essentializing, will lead to the transcending of the real, to the enhancing of a “creative vitality”, which can be felt especially on a conceptual and emotional level, but also in the means of expression he employs. Hans Eder's landscapes will

vârșirea artistică, pictorul își va controla tot mai strict mijloacele formale, investindu-le cu o specială expresivitate. Această tendință de esențializare, va duce în peisagistica lui Eder la depășirea concretului, la valorificarea unui „dinamism creator”, resimțit în special la nivel conceptual și emoțional, dar și la acela al mijloacelor de expresie. Creația peisagistică a lui Hans Eder va marca o ruptură și o etapă nouă, în evoluția lină, lipsită de tentații sau excese a peisajului transilvănean.

Citadin, brașovean, născut și educat într-un mediu intelectual, personalitatea lui Eder nu cuprinde ceea ce în general se numește „chemarea naturii”, nevoia de a evada în natură. Opțiunea sa pentru oraș și problematica sa este, în felul acesta, cumva apriorică. El nu va împărtăși setea de refugiu din mediul industrializat, în natura vindecătoare. Cu toate acestea, un prim peisaj din creația sa este: *Peisaj de pe Valea Inn-ului*, din 1902. Nu se cunosc multe dintre lucrările din perioada 1903 (plecarea la studii la München) și 1910 (plecarea la Bruges), dar această primă încercare peisagistică stă încă sub semnul impresionismului, probabil exersat de pictor cvasi-experimental, dacă avem în vedere coordonatele de ansamblu ale creației sale viitoare. Parcurgând descrierea acestei lucrări, ar fi greu să-l recunoaștem pe Eder, cel din operele viitoare, care l-au consacrat în pictura locală și europeană: „tonuri pastelate”, „explozia florilor de măr”, „șerpuirea domoală a apei”, „adâncimea orizontului”²

O lucrare de tinerețe: *Peisaj din Franța* (cca. 1908)³, păstrată la muzeul

schaftsbilder bedeuten einen Bruch und den Beginn einer neuen Etappe in der bis dahin gleichmäßig, ohne Höhen und Tiefen dahinfließenden siebenbürgischen Landschaftsmalerei.

Als Städter – Kronstädter, der in eine intellektuelle Umwelt hinein geboren und da erzogen wurde, gehört der so genannte „Ruf der Natur”, der Drang hinaus zu ziehen, sicher nicht zu Eders Persönlichkeitsbild. Seine Option für die Stadt und ihre Problematik ist also von vornherein gegeben. Er teilt auch späterhin nicht die Sehnsucht anderer nach Flucht aus der Industrielwelt in die heilende Natur. Er sucht seine Antworten im Umfeld der Stadt, in der ihm vertrauten urbanen Umgebung. Trotzdem zeigt eines seiner ersten Landschaftsbilder das Inntal (*Motiv aus dem Inntal*, 1902). Aus der Zeit zwischen den Jahren 1903 (Abfahrt zum Studium nach München) und 1910 (Reise nach Brügge) sind nicht viele Bilder bekannt, aber dieser erste Versuch, eine Landschaft zu malen, steht noch im Zeichen des Impressionismus, und wurde vom Maler wohl experimentell ausgeführt, wenn wir uns sein weiteres Schaffen insgesamt vor Augen halten. Wenn wir die Beschreibung dieses Bildes durchgehen, fällt es uns schwer, darin den Eder wieder zu erkennen, dessen spätere Werke ihren Platz in der siebenbürgischen und europäischen Malerei behauptet haben: „Pastelltöne”, „eine Explosion von Apfelblüten”, „das gemächliche Schlingeln des Flusses”, „in der Tiefe der Horizont”²

Eine Jugendarbeit mit dem Titel *Landschaftsbild in Frankreich* (um 1908)³, das sich heute im Siebenbürgischen

marka discontinuance and a new stage in the calm evolution of Transylvanian landscape painting, unimpaired by temptations and superfluity.

Born and educated in Brașov in an intellectual milieu, Eder did not feel the “call of the wild”, the need to find refuge and consolation in nature. Thus, his bias in favour of the city and its problems is, somewhat, aprioristic. He never broke loose from the city, because he never pined after nature’s capacity of healing. Yet, in 1902, he painted his first landscape, *Landscape of the Inn Valley*. We do not know much about the pictures he painted between 1903 (when he went to Munich to study) and 1910 (when he went to Bruges), but this first attempt to paint a landscape reveals that he was still under the influence of Impressionism, which he approached experimentally, if we take into consideration the coordinates of his future creation. When describing this landscape, we find it rather difficult to recognize him in his future creations, which brought him local and European recognition: “pastel hues”, the “explosion of apple blossom”, the “slow meander of the water”, the “depth of the horizon”².

A picture he painted in his early years: *Landscape of France* (approx. 1908)³, today in the Gundelsheim Museum, still bears a traditional touch, a figurative, in which the details are sacrificed in favour of the whole of the image. The chromatic preserves that local colour, the image of nature has a certain conventionality, but there is a poetic air about it, too. Already the

din Gundelsheim, are note tradiționale, un figurativ în care detaliile sunt sacrificate în favoarea unității ansamblului imaginii. Cromatica se păstrează în culoare-locală, imaginea naturii are oarecare convenționalism, dar nu lipsește și o anume notă poetică. Ceea ce trebuie observat este că încă din această perioadă, pictorul știe să dezvolte o compoziție amplă, în perspectivă cromatică și că dintru-nceput și-a însușit temeinic „lecția lui Cézanne”: reducerea detaliilor, sublinierea volumelor prin stilizări atente, folosirea luminii „egale”, care creează o puternică coeziune cromatică, dublând unitatea compozițională a peisajului.

După pregătirea temeinică de la Școala de grafică a lui Moritz Heymann, Academia de artă a profesorului Hugo von Habermann, popasul parizian și mai ales momentul Bruges, vor însemna pentru Hans Eder confruntarea cu problematica artei europene a primului deceniu și jumătate a secolului trecut, artă care încerca să-și explice și exhibe anxietățile, din perspectiva alienării individului în mediul urban, proiectând pe pânze un oraș damnat privit ca sursă a decăderii individuale și a răului endemic de care părea că suferă societatea. Deși mai subtil exprimate, marile suferințe ale locuitorilor orașului, acele „angoase citadine” sunt prezente și în tablourile lui Hans Eder. Ele se pot ghici în pustietatea unei străzi sărăcăcioase, în clădirile dărăpănate pe care pare a le alege cu predilecție pentru tablourile sale, în absența oricăror detalii ornamentale ale colțurilor citadine rediate.

Museum Gundelsheim befindet, weist traditionelle Anklänge auf, und ist eine Darstellung, in der die Details zugunsten der kompositionellen Einheit der Ansicht aufgegeben werden. Die Farbgebung entspricht den lokalen Tönen, das Naturbild ist etwas konventionell, entbehrt jedoch nicht einer gewissen poetischen Note. Es muss bemerkt werden, dass der Maler schon in dieser Schaffensperiode eine aus chromatischer Perspektive groß angelegte Komposition entwickeln kann und sich schon von Anfang an „Cezannes Lektion” gründlich angeeignet hat: die Reduzierung der Details, das Betonen der räumlichen Darstellungen durch vorsichtiges Stilisieren, der Einsatz „gleichen” Lichts, das eine starke chromatische Kohäsion schafft und dadurch die kompositionelle Einheit des Bildes wieder aufnimmt.

Nach der gründlichen Ausbildung an Moritz Heymanns Schule für graphische Künste und in der Klasse für Malerei unter Professor Hugo von Habermann an der Kunstakademie, bedeuten der Pariser Aufenthalt aber vor allem jener in Brügge für Hans Eder die Auseinandersetzung mit der Problematik der europäischen Kunst der ersten ein- und einhalb Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts. Diese versuchte, ihre Ängste aus der Perspektive der Entfremdung des Individuums in der Großstadt zu erklären und auszudrücken, indem eine verdammte Stadt auf die Leinwand gebannt wird, als Quelle des individuellen Verfalls und des endemischen Übels, an dem die Gesellschaft zu leiden scheint. Obwohl verhaltener ausgedrückt, findet sich das große Leiden der Stadtbe-

artist cultivates an ample composition, in a chromatic perspective; it is obvious that he had assimilated the “Cézanne lesson”: reduced details, enhanced volumes, careful stylizing, the employment of the “equal” light, which creates chromatic cohesion, and doubles the compositional unity of the landscape.

After thorough studies at Moritz Heyman’s School of Graphics and at the Academy of Art of professor Hugo von Habermann’s, the time he spent in Paris and, especially the Bruges moment, brought Hans Eder face to face with the problems which stirred European art in the first decade of the 20th century, art which tried to explain and to parade its anxieties from the perspective of individual alienation in the urban environment projecting, with each canvas, a doomed city regarded as the source of individual decay and of endemical evil which seemed to affect society. Although more subtly expressed, the great torments of the city dwellers, that “urban disquiet” appears in Eder’s paintings, too. We see them in the emptiness of a shabby street, in the rundown buildings which he chooses to depict and in the absence of any ornamental details.

Depicting the decayed and decadent city, artists prefer, in their approach, crowded places, taverns, pubs or markets swarming with outcasts, unemployed, organ-men, flayers, stray dogs, etc., a wretched world living from hand to mouth. This category appears, accidentally,

Reprezentând orașul decăzut și decadent, artiștii preferă, în demersul lor, locurile aglomerate, cârciumile, localurile populare, târgurile, mișunând de personaje marginalizate, șomeri, flașnetari, hingheri, câini vagabonzi etc., o lume mizeră, care trăiește într-un perpetuu provizorat. Această categorie apare accidental și în creația lui Eder, în lucrări precum *Cartier proletar*⁴ (un peisaj urban, cu cea mai accentuată notă socială din întreaga creație a lui Eder) și apoi, într-un context puțin diferit, lucrarea intitulată: *Piața de pește din Bruges*.

În primul dintre tablouri, peisajul citadin definește orașul ca pustietate: piatră, ziduri, clădiri ce par nelocuite, o stradă pustie și ea (în pofida celor câteva personaje siluete, apărând misterioase, ca niște umbre ce se ascund) și, mai ales, absența elementelor naturii, alungate din peisaj și rămânându-i străine. În acest mediu ostil, totuși o prezență aproape derizorie, de un ridicol dureros, este plasată central: o femeie săracă, cu gesturi de om beat, singură pe strada tăcută. Tabloul amintește de compoziția *Strigătul* lui Munch, dar tensiunea din lucrarea pictorului nordic este înlocuită aici de un sentiment de neputință dureroasă. Este prima, și poate cea mai sinceră exprimare a acelei dureri devenită resemnare, a aceluia strigăt reprimat, crispat și introvertit.

Făcând parte din ciclul de peisaje flamande, *Piața de pește din Bruges* (1911)⁵ este o piesă de referință. Tabloul este structurat pe o construcție savantă: deschisă larg în primul plan, cu linia orizontului coborâtă aproape de

wohner, jenes „urbane Grauen“ auch in Hans Eders Bildern wieder. Es kann aus der Leere einer ärmlichen Straße herausgelesen werden, aus den verfallenen Gebäuden, die er anscheinend mit Vorliebe für seine Bilder wählt, aus der Abwesenheit aller schmückenden Details der dargestellten Winkel der Stadt. Dann wieder erscheinen grell gestrichene Häuser – Metaphern der überspannten Gemütsverfassung ihrer Bewohner – in der spannungsgeladenen oder geheimnisvollen Atmosphäre einer beunruhigenden Straße oder eines Randviertels, bar jedes malerischen Elements.

In ihrem Bestreben, die Stadt als dekadent und heruntergekommen zu zeigen, bevorzugen die Künstler in ihrer Darstellung überfüllte Plätze, Kneipen, Märkte, auf denen sich Personen vom Rande der Gesellschaft, Arbeitslose, Drehorgelmänner, Hundefänger, streunende Hunde usw. drängen, ein elender Haufen, bloß von heute auf morgen lebend. Diese Art von Leuten kommen eher zufällig auch in Eders Bildern vor, in Arbeiten wie *Proletenviertel*⁴ (ein Stadtbild, mit dem betontesten sozialkritischen Motiv aus Eders gesamtem Schaffen) und dann, in einem etwas anderen Kontext, in *Fischmarkt in Brügge*.

Im ersten der genannten Bilder ist die Stadt eine Einöde: Steine, Mauern, scheinbar unbewohnte Gebäude, eine ebenfalls leer scheinende Straße (trotz der schattenhaften Gestalten, die sich geheimnisvoll zurückziehen) und vor allem das Fehlen der Naturelemente, die, aus der Darstellung verbannt, sich nicht einmal erahnen lassen. Inmitten dieser feindlichen Umgebung steht dann

in Eder's creation, too, in paintings like *Workers' Quarter*⁴, the townscape which bears a more pronounced social accent than any of his other paintings, and, later, in a slightly different context, in *Fish Market in Bruges*.

In the first of the two paintings, the townscape, the city is defined as emptiness: stone walls, buildings which appear uninhabited, a street which, in spite of the silhouettes of a few mysterious figures, like shadows in hiding, seems deserted and, especially, the absence of any vegetation, banned from the scenery and forever alien to it. In this hostile environment, an almost painfully ridiculous presence is placed in the middle: a poor woman, with the movements of a tippler, alone in the quiet street. The painting reminds of *The Scream*, but the tension in Munch's creation is replaced by a feeling of painful helplessness. It is the first and, probably, the most honest expression of pain turned resignation, of that repressed, cramped and introverted scream.

Part of his Flemish series, *Fish Market in Bruges* (1911)⁵ is a remarkable creation. The picture is structured on an elaborate construction: widely open in the foreground, with the line of the horizon brought down almost to the level of the pavement; the perspective, traced by the lines of the houses, sketched rigorously, almost geometrically, avoids any calm or decorative lines and quickly guides the eye towards the diagonal which ascends in the background where the buildings hinder it. This composition

nivelul pavajului, perspectiva, trasată de șirurile de case laterale desenate riguros, aproape geometric, cu evitarea oricăror linii îndulcite sau decorative, conduce rapid privirea pe o diagonală accentuat ascendentă spre fundal, unde se închide într-un obstacol format de clădiri. Această construcție compozițională induce un sesizabil efect de spațiu sufocat, în peisaj, orașul apărând ca uitat, vechi și decăzut. Perspectiva concepută liniar, este dublată de o perspectivă de tip cromatic, care punctează înălțarea acesteia spre fundal. Culorile caselor reflectate în pavajul străzii, colorându-l în tonuri pastelate, accentuează senzația de atmosferă umedă a acestei „Veneții a Nordului”. Linia de fugă, ferm trasată, e anturată de formele circulare ale coșurilor negustorilor, ce se succed în adâncime, atenuând vectorul direcțional. Un joc de forme - drepte și curbe, plinuri și goluri - dublat de cel cromatic, ritmează ferm întreaga compoziție. Prin această savantă alcătuire compozițională, privirea e dirijată spre fundalul lucrării de diagonalele perspective, dar simultan oprită în prim-plan prin dimensionarea cercurilor aglomerate (coșurile cu pește) și luminozitatea lor cromatică (un rafinat truc compozițional), pentru a fi apoi din nou condusă, mai lin dar ferm, obligată astfel să „citească” mesajele subtile ale formelor și culorilor, prin repetarea lor sacadată. Același rol pare să revină și femeii din primul plan, expresivă ca desen și culoare, care ne atrage în mijlocul evenimentelor străzii din Bruges (artificiu folosit în arta tradițională pentru a stabili

doch eine Gestalt, eine schmerzlich lächerliche Spottgestalt: eine arme Frau, mit der Gestik einer Betrunkenen, allein auf der schweigenden Straße. Das Bild erinnert an *Der Schrei* von Munch, doch wird die Spannung aus der Arbeit des nordischen Malers hier mit dem Gefühl der Hilflosigkeit ersetzt. Es ist der erste und vielleicht ehrlichste Ausdruck jenes in Resignation gewandelten Schmerzes, jenes unterdrückten, erstarrten, verinnerlichten Schreis. Als Szene mit sozialer Thematik, als Protestschrei, lässt sich vielleicht als entfernte Inspirationsquelle die Genreszene der holländischen Malerei des 17.-18. Jahrhunderts ausmachen. Hier fehlt jedoch jedwede moralisierende, ironisch-witzige oder mild-mitleidige Haltung, die Schmerzen des armen Wesens werden nicht verstanden, sondern zurückgewiesen und verachtet, die feindlich gesinnte Stadt weicht ihr widerwillig aus, die Mitmenschen verstecken sich vor ihr. Nur die Haltung des Malers, die man aus der Art der Darstellung ableiten kann, weist auf Erbarmen und Mitgefühl hin.

Als Teil eines Zyklusses flämischer Landschaften ist das Bild *Fischmarkt in Brügge* (1911)⁵ ein Referenzwerk. Das Bild hat eine meisterhafte räumliche Komposition: im Vordergrund weit geöffnet, die Horizontlinie fast bis auf Höhe des Pflasters herabgezogen, lenkt die von seitlichen, streng, fast geometrisch, unter Verzicht auf jegliche dekorative Linie gezeichneten Häuserreihen vorgegebene Perspektive den Blick rasch auf eine betont zum Hintergrund hin aufsteigende Diagonale, wo sie von einem aus Gebäuden gebildeten Hin-



Piața de pește din Bruges
Fischmarkt in Brügge
Fish Market in Bruges
 Muzeul de Artă Brașov
 Kunstmuseum Brașov
 the Art Museum of Brașov
Nr. catalog 12



Peisaj din Bosfor
Landschaftsbild am Bosphorus
Landscape of Bosphorus
 Muzeul Național Brukenthal Sibiu
 Nationales Brukenthal Museum Sibiu
 the National Brukenthal Museum, Sibiu
Nr. catalog 40

contactul vizual cu privitorul și a-l face părtaș la subiectul lucrării). De fapt întâlnirea cu trăsăturile grotești ale acestui personaj, sunt un prim șoc și o „cheie” a întregii lucrări, căci nu e o piață veselă, cum ar părea la o primă impresie, ci mai ales datorită expresiilor trasate sumar, dar deosebit de sugestiv, aici se dezvăluie o lume crispată, obosită și încovoiată de lupta pentru supraviețuire. Aparența veselă indusă cromatic, contrastează cu figurile caricatural-agresive, cu sugestiile de sărăcie (haine scoase parcă „de la naftalină”, oameni cocoșați, un bărbat cu picior de lemn, copilul obosit, sau cățelul de stradă) și tendința de masificare a personajelor numeroase și înghesuite. Este acea lume, din lucrările artiștilor avangardei, caracterizată de Rosario Assunto ca: „adevărată masă umană comparabilă cu o armată înfrântă”, oameni care trăiesc într-o lume derizorie, „departe de natura care-i înconjoară, nu mai puțin decât de aceea din lăuntru lor”, „ființe reduse treptat la un complex de reflexe, lipsite de impulsuri individuale și de țeluri autonome”.⁶ În felul acesta nota socială, vehement protestatară, a unor lucrări expresioniste, este aici inclusă în contextul organicității operei de artă. Este interesant de observat felul în care artistul refuză orice posibilă filiație cu celebrele scene de gen ale școlii flamando-olandeze. Puternic narative, vesele sau moralizatoare, pline de mișcare, acestea nu se regăsesc în scena împietrită, ca de cadru înghețat, care se impune ca o ignorare sau chiar sfidare a tradiției, a truculenței și dinamismului vechii scene de gen.

dernis abgeschlossen wird. Durch diese Bildkomposition wird der Effekt eines eingengten Raumes erreicht, die Stadt scheint vergessen, alt und verfallen. Die linier konzipierte Perspektive wird durch eine farblich geschaffene Perspektive ergänzt, die das Aufsteigen zum Hintergrund hin unterstreicht. Die Farben der Häuser reflektieren sich in Pastelltönen im Straßenpflaster, was den Eindruck der feuchten Atmosphäre dieses „Venedig des Nordens” betont. Grau-grünliche, ocker-grünliche und grüne Nuancen fügen sich mit roten Akzenten zu einem wogenden Rhythmus. Die streng vorgegebene Fluchtlinie wird von den Kreisformen der in die Tiefe hin gereihten Händlerkörbe, die den Richtungsvektor abschwächen, umrahmt. Das Spiel der Formen – gerade und geschwungene, Fülle und Leere – und jenes der Farben, verleiht der Struktur Strenge. Durch diesen meisterhaften Aufbau wird der Blick von den perspektivischen Diagonalen zum Hintergrund hin gelenkt, gleichzeitig aber durch die Anhäufung kreisförmiger Gegenstände (Fischkörbe) und deren farbliche Leuchtkraft aufgehalten, um danach sanft aber entschieden weitergeführt zu werden. Dadurch ist der Betrachter gezwungen, die subtile Botschaft der wiederholten Aufnahme von Formen und Farben zu „lesen”. Dieselbe Rolle scheint auch der farblich und zeichnerisch ausdrucksstark gestalteten Frau im Vordergrund zuzufallen, die uns in das Straßengeschehen von Brügge hineinnimmt. (ein Kunstgriff, den die traditionelle Kunst benützt, um den Blickkontakt mit dem Betrachter herzustellen und ihn am Thema der Arbeit

induces the impression of a suffocated space, of an old, forgotten and derelict town. The linear perspective is doubled by a chromatic one which emphasizes its ascension in the background. The colours of the houses, reflected in the pavement of the street, giving it pastel hues, enhance the feeling of dampness of this “Venice of the North”. The firm line is accompanied by the circular shapes of the merchants’ baskets in the background, which attenuate the guiding vector. A play of shapes – straight lines, curves, filled and empty spaces – doubled by the play of colours give the entire composition a firm rhythm. The eye is guided towards the background by the diagonals, but simultaneously stopped in the foreground by the crowded circles (the fish baskets) and their chromatic luminosity (a subtle compositional dodge) only to be led again gently, but steadily, and made to “read” the subtle messages of the shapes and of the colours in their irregular repetition. The woman in the foreground is intended to draw the eye towards what happens in the street (expedient used in traditional art in order to establish eye contact with the onlooker and in order to turn him into a participator). In fact, her grotesque features cause a first impact, and are a “key” of the composition: the market is not a cheerful place, on the contrary, it reveals a world which is cramped, tired and bent in the fight for survival. To all appearances, the colours induce cheerfulness; but this contrasts with the caricatural-aggressive figures,

Personajele au ceva de păpuși de bălci, ciudate și rigide, încremenite mai degrabă într-un gest statuar, decât surprinse în mișcare. Culoarea în care sunt reprezentate, mai mult decât prezența fizică sau gestica personajelor, este cea care contribuie cu adevărat la animația scenei, subliniindu-i agitația. Acest mod de utilizare a culorii și a valențelor ei expresive, va avea un rol foarte important în perspectiva accentuării tendințelor expresioniste din creația lui Hans Eder.

Compoziția spațială savantă, dublată cromatic, este utilizată și în *Peisaj din Bruges* (1911)⁷ care, ca și peisajul citadin anterior, poate fi văzut ca un experiment reușit al redării atmosferei de oraș pustiu, respectiv de surprindere a animației străzii. Compoziția construită tot pe alternarea de diagonale ce înaintează spre fundalul lucrării, e dominată de fermitatea conturilor, iar linia de fugă, și în acest caz este obturată de o orizontală obstaculară: podul plasat aproape în centrul lucrării, ce închide brusc desfășurarea perspectivală. Elementele arhitecturale sunt redată în maniera cézanniană, cu forme și volume precis delimitate de contur, vădind gustul reafirmat al pictorului pentru volumetria accentuată, pentru paleta mai sobră, în care negrul, izgonit de impresioniști, își recucerește locul pe pânză, forța și prestigiul. Veselia aparentă, obținută prin jocul cromatic (galben și roșu, în special) intră iarăși în contrast puternic cu pustietatea străzii. Absența totală a personajelor pare mai ușor de acceptat în peisaje deformate angoasant și agresiv ca ale lui

teilhaben zu lassen). Eigentlich bedeutet die Begegnung mit den grotesken Zügen dieser Gestalt einen ersten Schock und den „Schlüssel“ zum Werk, denn es ist kein fröhlicher Markt, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, vornehmlich die spärlich, aber besonders suggestiv gezeichneten Haltungen und Ausdrücke enthüllen eine verkrampfte, müde, vom Überlebenskampf gebeugte Menschenmenge. Der durch die Farbwahl angedeutete fröhliche Schein kontrastiert mit den als böse Karikaturen ihrer selbst dargestellten Gestalten, mit den Zeichen der Armut (Kleider wie aus dem Mottenschrank, bucklige Menschen, ein Mann mit einem Holzfuß, das müde Kind oder der Straßenhund) und der Tendenz, die zahlreichen, gedrängten Gestalten als Masse wahrzunehmen. Es ist jene Welt aus den Arbeiten der Künstler der Avangarde über die Rosario Assunto schrieb: „eine wahre Menschenmasse vergleichbar einer besiegten Armee“, Menschen, die in einer gnadenlosen Welt leben, „entfernt von der Natur, die sie umgibt, gleichwie von ihrer inneren Natur“, „allmählich auf ein Gebilde von Reflexen reduzierte Wesen, ohne individuelle Impulse und autonome Ziele“⁶. Dadurch wird die vehemente Sozialkritik einiger expressionistischen Arbeiten hier organisch in den Kontext des Kunstwerks eingeschlossen. Es ist interessant, zu beobachten, wie der Künstler jedwelche eventuelle Annäherung an die berühmten Genreszenen der flämisch-holländischen Schule ablehnt. Jene sehr narrativen, fröhlichen oder belehrenden Szenen voller Bewegung finden sich nicht wieder in diesem erstarrten, wie

with details producing an effect of suggestion on poverty (shabby clothes, hump-backed men, a man with a wooden leg, the tired child, the stray dog). This world, described by Rosario Assunto as “a mass of people resembling a defeated army”, often appears in the creations of the Avanguardists; it is the world of people living in insignificance, “far from the nature around them, estranged from their inner nature”, “beings gradually reduced to a complex of reflexes, devoid of individual impulses and of autonomous goals.”⁶ The social accents often introduced by some Expressionist artists in their creations, are included by Eder in the organic structure of the picture. Interestingly enough, the artist denies any possible affiliation with the famous genre scenes of the Flemish-Dutch School. Intensely narrative, cheerful or moralizing, they cannot be found in the stone-still, frozen-like scene, which asserts itself as a defiance of the tradition, and of the vitality which characterizes the traditional genre scene. The characters look like puppets, strange and rigid, petrified, rather than moving. What really gives the scene animation, are the colours, rather than the gestures and movements of the characters. This manner of employing colour and its expressive significance will play an important part in enhancing Eder’s expressionistic tendencies.

The same type of composition is employed in *Cityscape of Bruges* (1911)⁷, which can also be considered a successful experiment in the attempt

Kirchner⁸, decât în acest spațiu unde totul pare să fie la locul lui, dar viața a dispărut. Elementele naturii sunt și ele total excluse, mai mult chiar, arhitectura orașului, masivă, rece, indiferentă, pare opusul naturii.

Tensiunea pe care artistul știe să o imprime motivelor sale prin mijloacele de exprimare plastică ale acestor lucrări, marchează definirea expresiei artistice proprii, aceste peisaje fiind primele care indică apropierea de estetica expresionistă. Cu timpul, odată cu maturizarea sa artistică, Eder va opta pentru prezentarea peisajului pustiu, ca exprimând mai bine mesajul social sugerat în lucrări.

Tema orașului pustiu, alternată sau suprapusă cu motivului podului, al canalului, al străzii sunt constante ale lucrărilor acestei perioade, apărând în multe tablouri: *Peisaj⁹ Toamnă în Bruges¹⁰, Canal din Bruges¹¹* etc. Aceste lucrări, considerăm anterioare celor două prezentate mai sus (în care constatăm o esențializare a motivului), introduc ca atmosferă și tratează o serie de sugestii ale simbolismului. Aici elementele arhitectonice sunt însoțite de reprezentări din natură, care având un rol secundar, nu fac contrast cu atmosfera propriu-zisă citadină, ci o completează, astfel, copacul masiv și aplecat, din *Peisaj*, pe lângă simbolistica sa, are un rol cel puțin egal cu cel al elementelor de arhitectură, și aici fragmentele de natură participând la amplificarea stării de spirit apăsătoare pe care o reflectă imaginea orașului. *Toamna în Bruges* valorifică contraste de tipul celor utilizate și în *Piața de pește* și *Peisaj*

eingefrorenen Ausschnitt, der die Tradition, die Dynamik der überkommenen Genreszene ignoriert oder gar herausfordert. Die Gestalten haben etwas von seltsamen, steifen Jahrmarkts puppen an sich, die eher in einer Geste erstarrt wirken, als in Bewegung wahrgenommen. Eigentlich mehr als die körperliche oder gestische Darstellung der Gestalten tragen die dafür gewählten Farben zur Belebung der Szene bei. Diese Art des Einsatzes der Farbe und ihrer expressiven Valenzen wird im Hinblick auf die verstärkten expressionistischen Tendenzen in Hans Eder's weiterem Schaffen eine sehr wichtige Rolle spielen.

Die gleiche meisterhafte, chromatisch gedoppelte räumliche Gestaltung wird auch im Bild *Brücke in Brügge* (1911)⁷ eingesetzt. Wie auch die vorherige Stadtansicht kann auch diese als gelungenes Experiment gesehen werden, die Atmosphäre einer scheinbar verlassenen Stadt wiederzugeben. Die Komposition, ebenfalls auf wechselnde, dem Hintergrund zustrebende Diagonalen gegründet, wird von der Strenge der Konturen dominiert, während die Fluchtlinie auch in diesem Fall von einer hinderlichen Horizontalen unterbrochen wird, der Brücke, die fast ins Zentrum des Bildes gestellt, die perspektivische Abwicklung unvermittelt abschließt. Die Bauformen werden in Cezannescher Manier wiedergegeben und zwar durch Konturen präzise abgegrenzt. Sie zeigen erneut die Vorliebe des Künstlers für akzentuierte Volumetrik auf, für eine ernstere Farbpalette, in der das bei den Impressionisten verpönte Schwarz seinen Platz auf der Leinwand,

to render the atmosphere of an uninhabited town, but also the street animation. Again the composition is structured on the alternation of diagonal lines which advance towards the background of the picture and it is dominated by the firmness of contours; the diagonal is, in this case, hindered by the bridge, placed almost in the middle, thus closing the perspective. The architectural shapes are rendered in the manner of Cézanne, with the contour clearly marking the limits of shapes and volumes; it is an indication that the artist has a taste for enhanced volumes and a sober palette, in which black, banned by the Impressionists, regains its place, force and prestige on the canvas. The apparent cheerfulness, result of the play of colours (mostly red and yellow), again comes in contrast with the emptiness of the streets. The absence of characters seems more acceptable in Kirchner's⁸ aggressively distorted landscapes than in this space where everything seems to be in order, but where life has disappeared. Nature is excluded; moreover, the massive, cold, indifferent architecture seems to be the opposite of nature.

By employing means of plastic expression, the artist puts a strain on his motifs; this marks his affinity with the expressionistic aesthetics. In time, in his mature years, Eder will choose to express his social message in paintings which depict a barren landscape.

The theme of the desolate city, together with the motif of the bridge, of the canal, of the street, appear constantly in the pictures Eder painted

din Bruges, și anume cele la nivel compozițional și ale mijloacelor de expresie. Structura compozițională se înscrie pe două planuri delimitate de o diagonală ce pleacă din dreapta jos înspre colțul opus, oprindu-se la 2/3 din înălțimea lucrării pentru a se curba în sens opus, efect bine studiat de perspectivă diagonală, amintind de sofisticatele perspective baroce. Concavitățile forțată a unor linii centrale, conferă un aer de neliniște și stranie compoziției. O succesiune de verticale (șirul de copaci) separă planul secund, care pare o altă lume ce-și duce netulburată existența. Efectele de prospețime și căldură ale fundalului citadin sunt obținute prin alternarea paralelă a zonelor de roșu și galben, care dau motivului o strălucire caldă, solară. Cromatica luminoasă a fațadelor și verticalitatea lor dublată de cea a șirurilor de copaci din planul secund, contrastează cu silueta încovoiată a femeii cu copilul, din prim-plan, ca o pată neagră de tristețe și suferință.

Din timpul călătoriei de studii din anul 1914, datează lucrarea *Constantinopol, vedere generală*¹². Este interesant faptul că lumina sudului îl determină pe Eder ca, după seria de peisaje de respirație expresionistă de la Bruges, să se întoarcă la maniera post-impresionistă de redare a acestui gen. Compoziția este structurată pe trei planuri orizontale, ce se succed direct, fără spații de trecere sau sugestii de perspectivă. În primul plan, câteva ambarcațiuni plutesc pe o mare ternă, total inexpresivă. Planul secund, central, este marcat de o aglomerație de clădiri

seine Kraft und Bedeutung zurück erobert. Die durch das Farbenspiel (vor allem gelb und rot) erzielte scheinbare Heiterkeit steht wieder in einem starken Kontrast zur Leere der Straße. Es scheint leichter zu sein, die totale Abwesenheit des Menschen in beängstigend und aggressiv verfremdeten Darstellungen wie jene von Kirchner⁸ zu akzeptieren, als in diesem Raum, wo alles an seinem Platz zu sein scheint, allein das Leben ist verschwunden. Die Stadt lebt, traurig, nur durch sich selbst, durch die „Kraft“ ihrer Straßen, Kanäle, Brücken und Gebäude. Auch die Naturelemente sind gänzlich ausgeschlossen, mehr noch, die starre, schwerfällige, massive, kalte, gleichgültige Architektur der Stadt scheint der Gegenspieler der Natur zu sein.

Die Spannung, die der Künstler seinen Motiven durch die plastischen Ausdrucksmittel dieser Arbeiten verleihen kann, steht zeichnerhaft für die Ausformung des eigenen künstlerischen Ausdrucks und die Annäherung an die expressionistische Ästhetik. Im Laufe der Zeit und des Erlangens seiner künstlerischen Reife wählt Eder die Darstellung menschenleerer Landschaften und Ansichten als geeignetes Mittel, um soziale Belange auszudrücken.

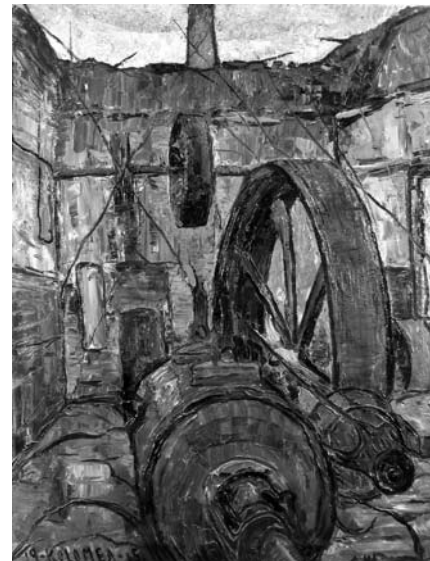
Das Thema der öden Stadt, alternativ zu oder überlagert mit dem Motiv der Brücke, des Kanals, der Straße erscheint konstant in vielen Arbeiten jener Zeitspanne: *Landschaft*⁹, *Herbst in Brügge*¹⁰, *Kanal in Brügge*¹¹ usw. Diese Bilder, als Vorläufer der zwei oben besprochenen (in denen eine Verdichtung des Motivs festgestellt wird) betrachtet, führen, im Bezug Darstellungsart und Atmosphä-

in this period of time: *Landscape*⁹, *Autumn in Bruges*¹⁰, *Canal in Bruges*¹¹, etc. These creations precede the two we already discussed; they introduce a series of details which hint towards Symbolism. Here, the artist introduces details from nature to accompany the elements of architecture and, because they play a minor part, they do not come in contrast with the urban atmosphere; on the contrary, they complete it: the massive, bent tree and the architectural elements are almost equally important and assist in amplifying the depressing atmosphere reflected by the image of the city. *Autumn in Bruges* reevaluates the type of contrasts which exist in the compositional level and in the means of expression, for instance in *Fish Market in Bruges* and *Cityscape of Bruges*. What we have here is a compositional structure on two levels separated by a diagonal which starts bottom right and moves towards the opposite corner, stopping only to bend in the opposite direction – an elaborate effect which reminds us of the sophisticated baroque perspectives. The compelled concavity of some of the central lines causes unrest in the composition. A succession of verticals (the trees) separates the middle ground where another world seems to continue its untroubled existence. The effects of freshness and warmth of the urban background are given by the alternation of red and yellow areas which give the motif a warm, solar glow. The bright chromatic of the fronts and their verticality, doubled

redate simplificat, geometrizant, într-o manieră volumetrică și formală de descendență cézanniană. Un al treilea plan imaginează un fundal muntos ce se continuă cu cerul lăptos, inexpressiv. Simplificarea detaliilor motivului ales, risipește orice urmă de pitoresc oriental. Masele de clădiri aglomerate nu păstrează nimic din poezia pe care o descoperă aici alți artiști. Formele sunt decupate, geometrice, rigide, fără personalitate individuală, ceea ce generează senzația de masă amorfă. Cupola abia schițată și minaretele Sfintei Sofia, sunt dintre puținele elemente de arhitectură orientală care identifică, sugestiv doar, motivul.

Peisajul industrial, cu conotații negative, datorită mașinii și fabricii, privite ca principalele surse ale alienării, dezumanizării, care transformă oamenii din individualități, în mase amorfe, specie a genului peisagistic care i-a preocupat pe artiștii acelor vremuri de profunde schimbări, nu este prezent în creația lui Eder. La el motivul fabricii apare într-un context total diferit, în lucrările din anii războiului ca evocare a distrugerilor aduse de conflict și ca metaforă vizuală cu sensul distrugerii civilizației. Fabrica zdrobită, părăsită, capătă semnificația „peisajului cu ruine”, sugerând nu trecerea timpului, nu gloria apusă a unei antichități glorioase, ci tragedia civilizației industriale, ale cărei „temple” (uzinele), animate altădată de activitate, zac pustii, jalnice ca niște cadavre. În acest context, pustiul sau pustiirea, poate fi considerată o temă inedită a „peisajului industrial”. Semnificative pentru ilustrarea acestei

re, eine Reihe von Hinweisen auf den Symbolismus ein. Die Architekturelemente werden von Naturdarstellungen ergänzt, die aber eine sekundäre Rolle spielen; sie stehen nicht im Kontrast zu der eigentlichen, städtischen, Atmosphäre. Der massige, gebeugte Baum in *Landschaft* erfüllt neben seinem Symbolwert auch eine den Architekturelementen ebenbürtige Rolle, indem er zur Verstärkung jenes bedrückenden Gefühls beiträgt, das die Stadtansicht wiederspiegelt. *Herbst in Brügge* verwertet ähnliche Kontraste wie jene in *Fischmarkt* und *Ansicht aus Brügge*, und zwar im Bereich der Gestaltung und der Ausdrucksmittel. Das Werk ist in zwei Ebenen aufgebaut, getrennt durch eine Diagonale, die von rechts unten dem engengesetzten Winkel zustrebt, um sich auf etwa zwei Drittel der Bildhöhe wieder in entgegengesetzte Richtung zu krümmen. Die gut gurchdachte Wirkung der diagonalen Perspektive erinnert an die komplizierten barocken Perspektiven. Die gewollte Konkavität einiger zentraler Linien macht einen unruhigen und seltsamen Eindruck. Im Vordergrund stehen menschliche Gestalten als Träger der Trauer und des Symbolwerts des Bildes auf der rötlichen Erde. Eine Folge von Senkrechten (die Baumreihe) begrenzt die zweite Ebene, es scheint eine andere Welt zu sein, die dahinter ungestört existiert. Der Eindruck von Frische und Wärme des städtischen Hintergrundes wird durch eine parallele Folge von Rot und Gelb erreicht, die dem Motiv einen warmen Sonnenglanz verleihen. Die helle Farbgebung der Fassaden, ihre Folge von



Kolomeea - Mașini distruse
Kolomeea - Zerstörte Maschinen
Kolomeea - Broken Machinery
 Muzeul Național Brukenthal Sibiu
 Nationales Brukenthal Museum Sibiu
 the National Brukenthal Museum, Sibiu
Nr. catalog 32



Kolomeea - Fabrică în ruine
Kolomeea - Ruinen einer Fabrik
Kolomeea - Factory in Ruins
 Muzeul de Artă Cluj Napoca
 Kunstmuseum Cluj Napoca
 the Art Museum, Cluj Napoca
Nr. catalog 55

teme, cu conotațiile ei metaforico-simbolice, sunt câteva peisaje ale lui Eder din anii primei conflagrații mondiale.

O compoziție închisă, în care reprezentarea unor ziduri ruinate în arièreplan, creează un „spațiu celular”, stă la baza lucrării *Kolomeea – mașini distruse*¹³. Simplificarea compozițională și minima sugerare a spațiului, dau impresia unei strănii naturi statice cu țevi și roți. Supradimensionarea utilajelor din primul plan și contrastul de linii drepte și curbe (atât de frecvent în lucrările lui Eder), între desenul lor și verticalele pereților, e însoțit de cromatica restrânsă, în game reci, ce întregesc atmosfera de paragină, de imagine a unui ansamblu haotic. Desenul aproximativ, deși aparent ferm și detaliile convenționale secundate de cromatica în dominantă de albastru verzui, conferă un aspect de imobilitate, de stagnare, de frig și dezolare. Singura intervenție de culoare caldă este brunul ruginiu, dar sugestiile acestuia nu surdineză vehemența mesajului, ci o accentuează. Puterea expresiv dramatică și nervozitatea tușei, pasta densă, formele masive, greu stăpânite parcă, o anume sonoritate stranie, metalică, a pensulației și a cromaticii, conturează de fapt un peisaj pustiit de război: război privit ca un cataclism, ca abdicare a rațiunii în fața forței oarbe, ca impas sau chiar sfârșit al civilizației.

Din aceeași serie tematică, peisajul: *Kolomeea – fabrică în ruine*¹⁴ este unul dintre cele mai des citate și apreciate tablouri, remarcate chiar de contemporanii lui Eder. Oscar Walter Cisek, într-unul dintre articolele pe care le

Senkrechten, in der zweiten Ebene von jener der Baumreihen gedoppelt, bilden einen Kontrast zu der im Vordergrund stehenden gebeugten Gestalt der Frau mit dem Kind, die wie ein dunkler Fleck der Trauer und des Leids wirkt.

Die Arbeit *Konstantinopel - Panorama*¹² entstand während einer Studienreise im Jahr 1914. Es ist interessant, dass das Licht des Südens bei Eder nach der Serie expressionistisch angehauchter Bilder aus Brügge eine Rückbesinnung auf die postimpressionistische Manier, dieses Genre darzustellen, bewirkt hat. Das Bild ist in drei horizontalen Ebenen aufgebaut, die unmittelbar aufeinander folgen, ohne räumlichen Übergang oder angedeutete Perspektive. Im Vordergrund schwimmen einige Boote auf dem unbewegten, ausdruckslosen Meer. Die zweite, mittlere Ebene wird bestimmt durch eine Ansammlung von Häusern, die vereinfacht, auf geometrische Formen reduziert, in einer an Cézanne gemahnenden Raum- und Formgestaltung wiedergegeben werden. Eine dritte Ebene lässt einen bergigen Hintergrund erahnen, der in einen milchigen Himmel übergeht. Die Vereinfachung aller Details zerstreut jeden Verdacht auf eine orientalisch-malerische Darstellung. Die zusammengedrängte Häusermenge zeigt nichts von der Poesie, die andere Künstler daran entdecken. Die Formen sind abgegerenzt, geometrisch, starr, ohne Individualität, was zur Wahrnehmung als amorphe Masse führt. Die kaum skizzierte Kuppel und die Minarette der Hagia Sophia gehören zu den wenigen Elementen orientalischer Architektur durch die, wenn

by that of the trees, contrast with the bent figure of the woman in the foreground, which appears like a black spot of sadness and suffering.

In 1914, Eder went on a schooling trip to Constantinople. There, he painted a *Panoramic View of Constantinople*¹². Interestingly enough, the light of the south convinced Eder to return to the post-impressionistic manner in which this genre is rendered. The composition is structured on three horizontal levels which succeed one another directly, without passages or any suggestion of perspective. In the foreground, a few boats float on a flat, dull sea. In the middle, the artist placed a group of buildings; they are rendered in a simplified, volumetrical and formal manner, borrowed from Cézanne. In the background, he introduces mountains which seem to melt into a milky, inexpressive sky. Any trace of the Oriental picturesque is dispelled by the simplification of details. To Eder, the crowded buildings hold nothing of the poetry discovered by other artists. The shapes seem to be cut up, geometrical, rigid, impersonal; they look like an amorphous body. The barely sketched dome and the minarets of Saint Sophia are but the few elements of Oriental architecture which hint to the identity of the motif.

Industrial scapes, as part of landscape painting, concerned the artists of those times of profound changes. They looked upon factories and machinery as the main reason for alienation and dehumanization. But with Eder, the motif of the factory appears in a

dedică prietenului său pictor, caracterizează acest tablou ca „unul dintre cele mai tulburătoare tablouri de război din câte s-au pictat în lume”.¹⁵ Compoziția închisă, flancată lateral de pereți ruinați, este blocată spațial pe scurta linie de fugă ce pornește spre fundalul lucrării, reprezentat de un alt zid. Artistul ignoră sau chiar agresează orizontala și verticala. Pasta e aplicată gros, cu înverșunare, într-o nervozitate „spasmodică a tușelor”; împăstări agitate și dense de tușe agonizând. Cromatica e dominant ruginie: sânge și pământ amestecate. Parcă măruntaiele pământului sunt răscolite. Fiare, țevi, cabluri și ziduri nu se mai află la locul lor. Metalul fierbinte a curs și a încremenit în alte forme decât cele fi-rești, date de inteligența și priceperea omului. Orașul nu mai e ostil, e și el pe cale de dispariție, așa cum nu demult fusese natura. Un spirit puternic dramatic-contemplativ se desprinde din suita de lucrări consacrate Kolomeei care, fără a folosi personaje, duce cu gândul la ciclurile de gravuri „Mizeriile războiului” ale lui Callot și „Ororile războiului” ale lui Goya.

Europa plecase la război cu entuziasm. Îmbrățișând una dintre cele mai renumite filozofii ale timpului¹⁶, preluată parțial și de expresionism, care preconiza în plan axiologic distrugerea în vederea reconstrucției, războiul era privit ca o modalitate de înlăturare a vechii ordini, percepută ca opresivă, din ruinele căreia urma să se nască o societate nouă. Lupta soldaților în tranșee, umăr la umăr, trebuia să fie o experiență sublimă, a acțiunii cumula-

auch nur andeutungsweise, das Motiv erkennbar wird.

Die negativ konnotierte Industrielandschaft, deren Fabriken und Maschinen als Hauptquellen der Entfremdung gesehen werden, die Individuen zu einer amorphen Masse wandelt, bildet eine Gattung der Landschaftsmalerei, die die Künstler jener Umbruchszeiten beschäftigt hat, jedoch in Eder's Werk nicht vorkommt. Bei ihm erscheint das Motiv der Fabrik in einem gänzlich anderen Kontext, und zwar in den Kriegsjahren als Sinnbild der kriegsbedingten Zerstörung und als bildliche Metapher der Zerstörung der Zivilisation. Die zerborstene, verlassene Fabrik erhält die Bedeutung einer „Ruinenlandschaft“, doch deutet sie nicht auf den Zeitenlauf hin, nicht auf den untergegangenen Ruhm der glorreichen Antike, sondern auf die Tragödie der Industriegesellschaft, deren „Tempel“ (Fabriken), einst von Arbeit belebt, nun wie jämmerliche Skelette daliegen. In diesem Kontext wird die Öde/Wüste bzw. die Verwüstung zum noch unbearbeiteten Thema der „Industriellandschaft“. Bezeichnend für die Darstellung dieses Themas mit seinen metaphorisch-symbolischen Konnotationen sind einige Bilder Eder's aus der Zeit des Ersten Weltkriegs.

Ein geschlossener Aufbau, bei dem durch die Darstellung von Mauerruinen räumlich eine „Zelle“ geschaffen wird, prägt die Arbeit *Kolomeea – zerstörte Maschinen*¹³. Der vereinfachte Aufbau, der minimal angedeutete Raum vermitteln den Eindruck eines Stilllebens mit Rohren und Rädern. Die Überdimensionierung der Maschine im Vordergrund, der

totally different context: it gives him the opportunity to use the destructions caused by the conflict as a visual metaphor symbolizing the destruction of civilization. The factory, crushed and abandoned, acquires the significance of the “landscape with ruins”, suggesting not the passage of time, not the faded glory of the antiquity, but the tragedy of the industrial civilization, whose “temples” (the factories), once bustling, are now abandoned, distressing, just like corpses. In this context, waste and devastation appear as an original theme of the “industrial landscape.” The theme is illustrated in some of the pictures Eder painted during World War I.

A closed composition, in which the depiction of ruined walls in the arrière-plan, creates a “cellular space”, constitutes the foundation in *Kolomeea – Broken Machinery*¹³. The simplified composition and the reduced space resemble a queer still-life with pipes and wheels. The oversized machinery in the foreground and the contrast between straight and curve lines (frequent in Eder's creation), between their drawing and the verticals of the walls, accompanied by the limited range of cold colours complete the derelictair, the image of chaos. The rough drawing, although apparently firm, and the conventional details accompanied by the chromatic, predominantly greenish-blue, create an aspect of immobility, stagnation, cold and desolation. The only warm colour employed by the artist is a rusty-brown; but instead of lowering the vehemence of the message, it

te a tinerilor, care transcende barierele de clasă ale societății burgheze, dar s-a dovedit o experiență traumatizantă pentru artiștii generațiilor de la începutul secolului al XX-lea, care le va marca viața, gândirea, viziunea asupra realității, modul de exprimare artistică. Hans Eder participă la război în calitate de reporter. Obsesia privirilor pierdute sau ascunse ori a ochilor goi, deformările anatomice, cromatica predominant rece, în griuri sau în contraste agresive de roșu, apoi pozițiile surprinzătoare, cu forme contorsionate, sunt cele mai frecvente moduri de exprimare a dramei războiului în opera lui Hans Eder. În astfel de lucrări, peisajul e adaptat temei, o secondează amplificându-i dimensiunea dramatică, deși e redus deseori la un cadru-fundal gol, arid, cu un cer opac.

Agresivitatea dureroasă a imaginii din lucrarea *Retragerea trupelor austro-ungare*¹⁷ este dată în primul rând de personajele jalnice, o masă de soldați în uniforme lor albastre, cu chipuri înfricoșate sau grave, pregnant expresive, deși par doar schițate, aproape grotesc și destul de sumar diferențiate. Compoziția impune atenției grupul de personaje, prin exagerarea primului plan în care sunt plasate, prin ascuțimea unghiurilor compoziționale, îndrăzneala surprinzătoare a diagonalelor ce construiesc coordonatele spațiale, iar cromatic, prin griurile dominante, potențate de roșul sângeriu al apusului. Peisajul este, doar fundalul pe care are loc scena de război, cu rolul de a accentua atmosfera de angoasă și încordare a grupului de personaje. Întunericul

Kontrast von geraden und Wellenlinien (in Eders Werk häufig anzutreffen), dieser Linien mit den Senkrechten der Mauern, werden von den wenigen kalten Farben betont, die das Bild des Verfalls aufzeigen. Die scheinbar strenge und doch ungefähre Zeichnung, die konventionellen Details zusammen mit den blaugrünen Farbtönen vermitteln den Eindruck von Stagnierung und Kälte. Die einzige warme Farbe ist das Rostbraun, das aber den Eindruck nicht abschwächt, sondern verstärkt. Die kraftvoll-expressive, dramatische und nervöse Pinselführung, der pastose Farbauftrag, die massigen, schwer zu bändigenden Formen, eine seltsam metallische Wirkung der Farbgebung zeigen eigentlich eine vom Krieg verwüstete Landschaft: der Krieg als Rückzug der Vernunft vor einer blinden Macht, als Stillstand oder gar Ende der Zivilisation.

Das Bild *Kolomeea – Ruinen einer Fabrik*¹⁴ aus derselben thematischen Reihe ist eines der am meisten besprochenen und erwähnten Bilder Eders. Oscar Walter Cisek beschreibt es in einem Beitrag über seinen Malerfreund als „eines der aufwühlendsten Kriegsbilder, das je gemalt wurde“.¹⁵ Die geschlossene Komposition, seitlich von zerstörten Mauern begrenzt, weist eine kurze Fluchtlinie zum Hintergrund hin auf, den eine weitere Mauer bildet. Der Künstler vermeidet oder bricht sogar die senkrechte und waagerechte Linienführung. Der pastose Farbauftrag geschieht mit verzweifelt ringender Pinselführung. In der Farbgebung dominiert das Rostfarbene: Blut vermischt mit Erde. Als ob die Eingeweide der Erde herausgewühlt

enhances it. The expressive dramatic force, the thick layers of paint, the massive, almost uncontrollable shapes, a certain queer, metallic sonority of the nervous brush strokes and of the colours, outline a landscape ravaged by war, by a war seen as a cataclysm, as the resignation of reason in the presence of blind force, as the deadlock, or even the end, of civilization.

Belonging to the same thematic series, *Kolomeea – Factory in Ruins*¹⁴, is the most frequently mentioned and one of Eder's most appreciated paintings. Oscar Walter Cisek, in one of the articles he dedicated to his artist friend, describes it as “one of the most stirring war paintings in the world.”¹⁵ The closed composition, flanked by ruined walls, is blocked on the short line of flight which starts towards the background of the picture – in fact, another wall. The artist ignores, or even attacks both the horizontal and the vertical. The paint is thick and applied with frenzy, with a “spasmodic nervousness of touches”. The chromatic is dominated by shades of rust: blood mixed with earth. The entrails of the earth are dug up. Pipes, cables and walls – all have been displaced while molten metal thickened in unnatural shapes. The city has ceased to be hostile; it is on the brink of extinction, just like nature had been. A strong dramatic-contemplative spirit results from the series of paintings dedicated to Kolomeea; although no figures are depicted in these paintings, they remind us of Callot's “Miseries of War” and of Goya's “Disasters of War”.



Peisaj marin cu cactuși
Seebild mit Kaktus
Seascape with Cacti

Muzeul Național Brukenthal Sibiu
 Nationales Brukenthal Museum Sibiu
 the National Brukenthal Museum, Sibiu

Nr. catalog 31



Partida de cricket
Die Cricketpartie
The Cricket Game

Muzeul Național Brukenthal Sibiu
 Nationales Brukenthal Museum Sibiu
 the National Brukenthal Museum, Sibiu

Nr. catalog 30

wären. Eisenteile, Rohre, Kabel und Mauern sind nicht mehr an ihrem Platz. Das glühende Metall ist in anderen als die von menschlicher Intelligenz und Geschicklichkeit ersonnenen Formen erstarrt. Die Stadt ist nicht mehr feindselig, sondern vom Untergang bedroht wie es vordem die Natur war. Die Kolomeea gewidmeten Bilder zeigen eine starke dramatisch-kontemplative Prägung. Ohne Personen darzustellen, erinnern sie an Callots Zyklus „Die Schrecken des Krieges“ und Goyas „Die Grauen des Krieges“.

Europa war mit Begeisterung in den Krieg gezogen. Man machte sich ein philosophisches Konzept zu eigen¹⁶, das, zum Teil auch vom Expressionismus übernommen, die Zerstörung als Voraussetzung für den Wiederaufbau definierte, der Krieg wurde als Mittel betrachtet, die alte Ordnung der Unterdrückung zu beseitigen, aus deren Ruinen dann eine neue Gesellschaft erwachsen sollte. Durch den Kampf der Soldaten Seite an Seite im Schützengraben, sollte die Jugend die Überwindung der Klassenschranken der bürgerlichen Gesellschaft erfahren, doch wurde er zum Trauma der Künstlergeneration vom Beginn des 20. Jahrhunderts, das ihr Leben, Denken, Schaffen, ihre Wahrnehmung der Wirklichkeit prägte. Hans Eder nimmt als Berichterstatter am Krieg teil. In Eders Werk bilden die Obsession der leeren Blicke, die anatomischen Deformationen, die Wahl vorwiegend kalter Farben - Grautöne oder schreiend rote Kontraste -, die überraschende Zusammenstellung verrenkter Formen, die am häufigsten eingesetzten Mittel zur

Europe had embarked on the war with enthusiasm. The Expressionists embraced one of the popular philosophies of the time¹⁶ which contemplated destruction as a condition for reconstruction; war was to remove the old, oppressive order so that, from its ruins, a new society could emerge. The experience of soldiers fighting in the trenches of the war, shoulder to shoulder, should have been sublime: the common, united action of young people transcending the barriers of bourgeois society. In fact, war turned out to be a traumatic experience for the generation of artists active at the beginning of the 20th century: it left its mark on their lives, on their vision of reality, on their manner of expression. Hans Eder was a war reporter. The obsessive, empty eyes, the anatomical deformities, the predominance of cold colours – in greys or in aggressive contrasts of red, the astonishing compositions, with twisted shapes, are Eder's most common ways of expressing the dramatism of war. In these compositions, the landscape is adapted to the theme, it amplifies its dramatic dimension, even though it is often reduced to the empty, arid background of an opaque sky.

The painful aggressiveness of the image in *Retreat of the Austro-Hungarian Troups*¹⁷, is given mostly by the sorry mass of soldiers in their blue uniforms, with frightened or grave faces, barely sketched, yet expressive, almost grotesque, and summarily differentiated. The foreground, in which the characters are placed, is

ce coboară, fâșia de cer inundată de o lumină roșie, parcă nepământeană, cu reflexe sângerii, un amurg tragic, cu trimiteri la ideea de amurg al civilizației, constituie un peisaj-fundal copleșitor, redat în tonurile terne al unor griuri albastrui, cu accentele de roșu ce fac contrast și cu alb-griurile zăpezii murdare ale unei ierni însângerate. Fundalul peisagistic sumar, poate fi considerat cadrul unei alte scene de război: *Execuție la Turka*¹⁸, dar acesta este de o simplitate extremă ce elimină elementele tradiționale care defineau un peisaj. Lucrarea este construită pe două planuri, demarcate de o orizontală fermă, ce reprezintă pământul, în ale căruia măruntaie parcă pătrundem ca privind pereții unei gropi. Este crud și pare arat, săpat, răscolot de urmele proaspete ale luptelor încrâncenate. Artistul nu reprezintă nici un alt element al naturii care ar putea să participe în vreun fel la tragedia ce are loc. Ca și personajele, peisajul e redat în game stinse (ce amintesc de lucrările de război ale lui Aurel Pop), în dominantă de gri, un cer vast, rece, cețos, cu alburi mate, pe care oamenii apar fără denotații individuale, mai degrabă ca siluete redată á contre-jour, cocoșate, apăsate de durere în fața evenimentului pe cale de desfășurare. Lipsa patetismului accentuează cruzimea scenei.

Apărând în creația lui Eder în atmosfera încărcată de tensiune și speranță din preajma primului război mondial, tema religioasă va rămâne o constantă a preocupărilor sale și în perioada interbelică. Ca și în cazul scenelor de război plasate pe un fond peisagistic,

Darstellung des Krieges. In solchen Arbeiten wird die Landschaft dem Thema angepasst, verstärkt dessen Dramatik, obwohl sie oft auf einen leeren, wüsten Rahmen-Hintergrund unter einem bleiernen Himmel reduziert wird.

Die schmerzliche Eindrücklichkeit des Bildes *Der Rückzug der österreich-ungarischen Truppen*¹⁷ wird vor allem durch die jämmerlichen Gestalten vermittelt – eine Masse von Soldaten in blauen Uniformen, deren ernster oder ängstlicher Gesichtsausdruck betont expressiv wirkt, obwohl sie, zuweilen fast grotesk, nur angedeutet und wenig differenziert scheinen. Der Bildaufbau rückt die Personengruppe in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und zwar durch die übertriebene Betonung des Vordergrunds, durch die Enge der Blickwinkel, die überraschende Kühnheit der Raumdiagonalen, farblich gesehen durch die dominierenden Grautöne, deren Wirkung durch das Blutrot des Sonnenuntergangs verstärkt wird. Die Landschaft bildet bloß den Schauplatz des Kriegsgeschehens und soll das Gefühl der Anspannung und der Furcht betonen. Die einsetzende Dunkelheit, der in ein rötliches, überirdisch scheinendes Licht getauchte Streifen Himmel, ein tragischer Sonnenuntergang, der den Untergang der Zivilisation andeutet – das alles bildet eine überwältigende Hintergrundlandschaft in mattem Blaugrau mit roten Akzenten, die die grauweißen Tönungen des schmutzigen Schnees kontrastieren. Eine spärlich gezeichnete, extrem reduzierte Hintergrundlandschaft bildet den Rahmen des Kriegsgeschehens in der *Szene in Tur-*

exaggerated; the compositional angles are acute, the diagonals which build the spatial coordinates are surprisingly daring while the dominant greys are intensified by the blood-red sunset. The landscape in the background is the place where the war takes place and it is meant to enhance the anguish and the strain of the group of characters. Darkness descends and the strip of sky is flooded by a blood-red, unearthly light: a tragic twilight foreshadowing the twilight of civilization. It is an overwhelming landscape, depicted in flat hues of bluish-greys, with accents of red which contrast the greyish white of the dirty snow. Another war-scene, *Execution in Turka*¹⁸ is built on the background of a compendious landscape. Eder simplified the landscape, removing the traditional elements which define it. The picture is built on two levels, separated by a firm horizontal: the land which seems to show its entrails. It looks fresh, tilled, stirred by the recent battle. It is the only element which seems to be part of the unfolding tragedy. The same hues (reminding of Aurel Pop's war paintings) are employed for the landscape: flat greys and dull white for the vast, cold, foggy sky. The people, reduced to the same denomination, are rather like silhouettes, hump-backed, overwhelmed by grief. The absence of pathos enhances the brutality of the scene.

In the atmosphere of strain and hope which preceded the outbreak of World War I, Eder was concerned with religious themes which will, in

scenele religioase sunt reprezentate de cele mai multe ori pe un fundal ce contribuie compozițional și cromatic la întregirea, amplificarea atmosferei dramatice a lucrărilor. Cel mai descriptiv peisaj al seriei religioase este cel din lucrarea *Sat de munte*¹⁹, 1926, lucrare ce nici nu poartă titlu religios, în care răstignirea are loc undeva într-un sat din Țara Bârsei, descris sumar. Aici și mai mult chiar în *Înălțarea crucilor*²⁰ sau în *Înălțarea crucii pe Golgota*²¹, fundalul îl reprezintă câteva masive muntoase cu stânci tăioase, o natură mai mult sugerată decât reprezentată, aridă, „asistând” pasiv la drama religioasă din primele planuri, care prin contrast cu calmul „rece” al reliefului de fundal, capătă parcă mai mult tragism. Peisajul amplifică scena religioasă tocmai prin contrastul dintre natura monumentală, aridă, „asistând pasivă” la scena umană plină de dramatism. Elementul principal care creează atmosfera mistico-religioasă și în același timp stranie, este lumina, pe care Eder o valorifică într-un mod „religios”.

*Peisaj marin cu cactuși*²², 1927, este unul dintre puținele „peisaje în sine” ale autorului, în care natura ocupă centrul de greutate și de interes al imaginii fiind (cel puțin aparent), „protagonistul” tabloului, ca în peisajul tradițional. Însă acest peisaj al lui Eder e redat cu o extraordinară economie a detaliilor și chiar cu o intenționată ignorare a unei raportări la peisajul real, încât pare, mai degrabă decât un „peisaj natural”, locul de întâlnire a două elemente primordiale: pământul și apa. De fapt, se rostește metaforic ca un mijloc de

ka¹⁸, bei der auf traditionelle Elemente der Landschaftsmalerei verzichtet wird. Die Arbeit ist in zwei Ebenen strukturiert, die von einer strengen waagerechten Linie getrennt werden - die Erde. Sie scheint von den frischen Spuren erbitterter Kämpfe wie umgeackert, umgegraben, aufgewühlt. Der Künstler stellt kein anderes Naturelement dar, das in irgendeiner Weise an der stattfindenden Tragödie Teil haben könnte. Sowohl die Personen als auch die Landschaft sind in matten Farbtönen wiedergegeben, (die an die Kriegsbilder von Aurel Pop gemahnen). Grau dominiert den weiten, kalten, nebligen Himmel, von dem sich die Menschen kaum individuell erkennbar abheben, sondern eher als Schattenrisse, geduckt, vom Schmerz über die Hinrichtung niedergedrückt. Das fehlende Pathos verstärkt die Grausamkeit der Szene.

Auf dem spannungsgeladenen Hintergrund des Ersten Weltkriegs bildet die religiöse Thematik eine Konstante von Eders künstlerischem Schaffen der Zwischenkriegszeit. So wie die Kriegsszenen in einen Landschaftsrahmen gestellt sind, so werden auch die religiösen Szenen vor einen Hintergrund gestellt, der von Aufbau und Farbgebung her zur Dramatik der Arbeiten beiträgt. Das Bild *Gebirgsdorf*¹⁹ weist die detaillierteste Landschaftsdarstellung der religiösen Bilderreihe auf. Es ist 1926 entstanden und versetzt die Kreuzigungsszene in ein Dorf aus dem Burzenland. In diesem und mehr noch in den Bildern *Kreuzaufrichtung*²⁰ und *Kreuzaufrichtung auf Golgatha*²¹ stehen im Hintergrund Gebirgszüge mit schroffen Klippen, eine

fact, remain a constant of his creation throughout the inter-war years. The religious scenes are often depicted against the background of a landscape. This completes and enhances their dramatism. The most descriptive landscape appears in *Mountain Village*¹⁹, 1926, painting which doesn't even have a religious name. The village, situated somewhere in Țara Bârsei, is only vaguely described. Here, even more than in *Elevation of Crosses*²⁰ and *Elevation of Crosses on Golgotha*²¹, the groups of rocky mountains in the background are rather suggested than depicted; they “assist” passively to the religious drama unfolding in the foreground. The “cold” quiescence of the background enhances the tragedy of the scene. The element which creates the mystical-religious, and in the same time queer atmosphere, is the light.

*Seascape with Cacti*²², 1927, is one of the few scenic views Eder painted, where nature is the centre of attention, at least apparently. But the artist is very parsimonious in the rendering of details; he does not relate to the actual scenery, almost ignoring that it is the place where two essential elements, land and water, meet. In fact, it is a metaphor which illustrates a state, an experience, it is a visual allegory of loneliness. The picture is two dimensional; the oversized silhouette of a cactus towers, almost aggressively, over the foreground. The middle ground slowly extends towards the background, with vague suggestions of volume and perspective. The artist

a ilustra o stare, o trăire, construind vizual o alegorie a singurătății. Tratată aproape bidimensional, lucrarea se deschide cu un prim plan, agresiv dominat de silueta supradimensionată a unui cactus. Planul al doilea și al treilea se prelungesc lin, firesc, spre fundalul lucrării, cu sugestii minime de volum și perspectivă. Cromatica – care se definește prin două dominante: ocru și albastru cu accente verzui - primește aici un rol esențial, fiind principalul mijloc prin care se sugerează spațiul și, prin valențele afective puse în ecuație, devine sursa primordială a atmosferei, luminii și pustietății peisajului. Culoarea este distribuită în planuri ample, unitare, marcate de delimitări tonale ferme, dublate de scurte intervenții valorate. Albastrul tulburător al mării tălmăcește sub aparența suprafeței liniștite, o esență lăuntrică veșnic angoasată. Este aici o căutare de tip metafizic a permanențelor, a esenței, a valorilor perene. În contrast cu ariditatea peisajului, cactusul este redat într-o pastă succulentă, fiind singurul element care aduce prezența vieții, alături de măgărușul „ca de pluș”²³ ironică, batjocoritoare amintire a viului. Aici planta pare mesagerul unor semnificații umane abscons: deși această ariditate ar trebui să fie mediul său firesc de existență, în acest loc ostil, cactusul, este simbolul individului citadin, care suferă în mediul propriu, pe care și l-a creat deliberat. Prezența bărcuței pe mare, ca într-o reprezentare suprarealistă, este o amintire (sau tot o amară ironie), a unui idilism al peisajului marin de altădată, care s-a golit total de poezie.

eher angedeutete als dargestellte Natur, die passiv das religiöse Drama der Vordergrundebenen „betrachtet“. Dieser „kalte“, fühllose Hintergrund verleiht dem Geschehen noch mehr Tragik. Das Licht, von Eder auf „religiöse“ Weise eingesetzt, schafft eine seltsame mystisch-religiöse Stimmung und wird dadurch zum wichtigsten künstlerischen Element der Bilder.

*Seebild mit Kaktus*²² (1927) ist eines der wenigen Landschaftsbilder, in denen der Schwerpunkt auf der Natur liegt, die (zumindest scheinbar) wie in der traditionellen Landschaftsmalerei im Mittelpunkt steht. Doch wird diese Landschaft mit einer außerordentlichen Sparsamkeit an Details und einem bewussten Verzicht, auf eine tatsächliche Ansicht hinzuweisen, gemalt, so dass sie weniger ein Naturbild darstellt, sondern eher den Berührungspunkt zweier Urelemente: Erde und Wasser. Eigentlich stellt sie eine Metapher dar, die einen Zustand, eine Empfindung in einer Allegorie der Einsamkeit verbildlicht. Ein Kaktus mit übertrieben großen Umrissen beherrscht den Vordergrund der beinahe zweidimensional ausgeführten Darstellung. Die zweite und dritte Ebene ziehen sich sanft, auf natürliche Weise, unter minimalen Hinweisen auf Raum und Perspektive bis zum Hintergrund des Bildes hin. Die Farbgebung – dominiert von Ocker und grünlichem Blau – spielt eine wesentliche Rolle, da mit ihrer Hilfe ein räumliches Empfinden gestaltet und gefühlsmäßige Wertigkeiten freigesetzt werden. Die Farbe ist großflächig und einheitlich aufgetragen, die Flächen sind streng durch verschie-

employs a chromatic dominated by ochre and blue with traces of green, to suggest space; the affective values of the colours become the primordial source of the atmosphere, of the light and of the wilderness of the scenery. The colour is amply distributed, the shades are firm. The stirring blue of the sea reveals that under the surface the inner essence is troubled by anxiety. It is a metaphysical search for permanence, essence and perennial values. Contrasting with the aridity of the scene, is the succulence of the cactus, created by the thick paint; the cactus and the “plush-like”²³ donkey are a mocking memory of life. The cactus is the messenger of abstruse human meanings: although aridity is its natural habitat, in this hostile environment the cactus is the symbol of the city dweller who endures in the environment he himself created. The tiny boat floating on the sea, like a surrealist representation, is another memory (or a bitter irony) of the once idyllic seascape, today void of poetry.

Hans Eder is not a nature poet. For him, nature is not the embodiment of delicate lyricism; he uses strong “harmonies”, in rough, tense touches, throbbing with a moving force which extracts its sap from the “presence”, implied and always dramatic of the great absent: man. Two years earlier, Eder had painted another *Landscape* (1925)²⁴, in a similar manner: the shapes – simplified almost to dissolution and the chromatic used as a means of expression are more articulate. Nothing hinders the ample

Hans Eder nu este un poet al naturii, pentru care aceasta să se întrupeze în forme de un lirism delicat; „armoniile” pe care artistul le folosește sunt energice așezate în tușe aspre, încordate, în care pulsează o forță răscolitoare, ce își trage seva din „prezența” (subînțeleasă și mereu dramatică), marelui absent al acestor lucrări: omul. Cu doi ani mai devreme, Hans Eder mai lucrase un *Peisaj* (1925)²⁴, într-o manieră foarte asemănătoare, simplificarea formelor dusă până în pragul disoluției și folosirea în exclusivitate a culorii ca mijloc de exprimare plastică, fiind aici chiar mai pronunțate. Nimic nu opune rezistență mișcării ample a pensulei, curgerii pastei onctuoase care încremenește ca lava ce se răcește treptat. Motivul natural rămâne departe de reprezentare, Pământ, Apă și Cer (nefiresc, alcătuit mai degrabă din materie terestră decât celestă!), sunt structuri asemănătoare, doar materie proaspăt încremenită, ireale ca forme și cromatică, cu granițe incerte și inutile. E aici o tensiune ținută în frâu sub aparența unui calm și echilibru (auto)impuse. Cu cât liniștea este mai puternic impusă, cu atât atmosfera se electrizează, în ciuda efortului de obiectivizare a imaginii. Sunt implicate în această abordare conceptele de bază ale avangardei: forță, voință, tensiune, în acea stare de spirit simptomatice în epocă, loc de întâlnire între social, individual și estetic. „A fi viu înseamnă a fi în stare de tensiune” spunea August Macke câțiva ani mai devreme.²⁵

Sunt opere care demonstrează depina maturizare a concepției și mijloa-

dene Farbtöne abgegrenzt. Das aufwühlende Blau des Meeres zeigt unter der scheinbar ruhigen Oberfläche sein ewig beunruhigtes Wesen. Es handelt sich um eine Art metaphysische Suche nach dem dem Bleibenden, der Essenz, der ewig währenden Werte. Die saftige Farbe des Kaktus steht im Gegensatz zu der Kahlheit der Landschaft; er ist das einzige lebendige Element außer dem Eselchen, das „wie aus Plüsch”²³ wirkt. Beides wirkt wie eine ironische Anspielung auf die lebende Natur. Die Pflanze erscheint als Träger einer untergründig menschlichen Bedeutung: obwohl diese Dürre seine natürliche Lebenswelt sein sollte, wird der Kaktus in dieser lebensfeindlichen Umgebung zum Symbol des Großstadtmenschen, der an der von ihm mit Absicht geschaffenen Welt leidet. Das Boot auf dem Meer, an surrealistische Darstellungen gemahnend, ist eine Erinnerung (oder bittere Ironie) an die idyllischen Seelandschaften vergangener Zeiten.

Hans Eder ist kein Dichter, dem sich die Natur in zarten, lyrischen Formen verkörpert; die vom Künstler eingesetzten „Harmonien” sind energische Darstellungen mit spröden Pinselstrichen, in denen eine aufwühlende Kraft pulsiert, genährt aus der unterschwelligen und immer dramatischen Präsenz des großen Abwesenden dieser Bilder: der Mensch. Zwei Jahre früher hatte Eder in sehr ähnlicher Manier ebenfalls eine *Landschaft* (1925)²⁴ gemalt, wobei da die Vereinfachung der Formen bis zu ihrer Auflösung und die alleinige Verwendung der Farbe zur räumlichen Gestaltung noch ausgeprägter waren. Nichts

brush strokes and the flow of the unctuous paint which thickens like cooling lava. The motifs remain far from representation: Earth, Water and Sky (unnatural, more terrestrial than celestial!), are similar structures, not just thickened matter; their shapes and colours are unreal, barely defined. The tension here is harnessed under the surface of a (self)imposed calmness. Despite the attempt to objectify the image, the atmosphere becomes electric. The fundamental concepts of the Avangarde: force, will and tension, are involved in this approach, in that state of mind which is symptomatic for that time, in a place where social, individual and aesthetics meet. “To be alive is to be in a state of tension”, August Macke had written only years earlier²⁵.

These are creations which demonstrate the full maturity of Hans Eder’s conception and means of expression. A series of elements belonging to the properties of the Expressionists appear in most of the pictures he painted in this period of time. Still, it is in his nature to set the limits between his work and “pure expressionism.”

The representation of nudes in an immaculate “Arcadia”, in an environment which has not been tainted by industrialization, a favourite Expressionist theme, does not concern Eder. In fact, Eder does not concern himself with the theme of reconciliation between man and nature at all; bringing man at peace with himself, bringing healing and reconciliation to all, are

celor de exprimare ale lui Hans Eder. O serie de elemente aparținând recuzitei expresioniste se regăsesc în majoritatea lucrărilor acestei perioade. Totuși pictorul brașovean se delimitează mereu (parcă involuntar, prin însăși firea sa) de „expresionismul pur“:

Temă favorită a expresioniștilor, reprezentarea unor nuduri într-o „Arcadie” neprihănită, în mediul natural, neîntinat de industrializare – nu-l preocupă pe Eder. De altfel, teme care să implice încercarea de a-l reintegra pe om în natură, în speranța reconcilierii dintre cele două entități (om-natură) și restabilirea armoniei dintre ele, nu găsim la Eder, căci pentru el pare mai importantă reconcilierea omului cu sine și a oamenilor între ei. Motivul peisagistic poate fi de undeva din afara orașului, dar nimic nu ne transmite acea atmosferă de tip panteist, acea legătură organică dintre om și natură, acea regăsire de sine a omului (re)integrat mediului căruia de fapt îi aparține. Lucrarea *Partida de crichet*²⁶, unul dintre puținele peisaje cu figuri din creația sa, vine să reconfirme acest lucru. Personajele sunt orășeni ieșiți în natură, dar o natură redată ca decor/cadru asigurând doar un fundal firesc – într-un mod aproape frivol – unor jocuri de societate. Sunt parcă sugestii de la Seurat în acest peisaj duminical, în care atitudinea cotidiană, de o seninătate ușor melancolică, conferă totuși siluetelor în mișcare (mai mult „prezențe” decât „personaje”), o notă cumva „convalescentă”. Considerând (și redând fără ezitare) natura ca decor, pictorul adoptă o atitudine distantă

stellt sich der weit ausholenden Pinselführung entgegen, dem Fluss der öligen Paste, die wie langsam erstarrende Lava wirkt. Das Naturmotiv wird von seiner Darstellung kaum tangiert. Erde, Wasser und Himmel (unnatürlich wirkend, eher aus irdischer denn himmlischer Materie) sind ähnliche Gebilde, bloß frisch erstarnte Materie, unnatürlich in Form und Farbe, kaum voneinander abgegrenzt. Eine Spannung die von einer (selbst) auferlegten Ruhe im Zaum gehalten wird. Je erzwungener die Ruhe ist, um so gespannter wird die Stimmung, trotz des Ringens um eine sachliche Darstellung. Diese Art der Darstellung verbindet die Grundbegriffe der Avangarde: Kraft, Willen, Spannung zu einer für die Zeit bezeichnenden Stimmung, die Soziales, Individuelles und Ästhetisches in sich vereint. „Lebendig sein bedeutet, angespannt zu sein” meinte August Macke einige Jahre vorher.²⁵

Es sind Werke, die die künstlerische Reife Hans Eders aufzeigen. Einige expressionistische Requisiten finden sich in der Mehrheit der Arbeiten aus jener Zeit wieder. Trotzdem grenzt sich der Maler (unabsichtlich, durch sein ganzes Wesen) immer wieder vom „reinen Expressionismus“ ab.

Das bevorzugte Thema der Expressionisten, und zwar Aktmalereien in einem unberührten Arkadien, in der von der Industrialisierung nicht berührten natürlichen Umgebung, beschäftigt Eder überhaupt nicht. Eder thematisiert nicht die Hoffnung auf Versöhnung von Mensch und Natur, da ihm die Versöhnung der Menschen mit sich selbst und untereinander wichtiger scheint. Auch



Peisaj din sudul Franței
Landscape of the South of France
Landschaft im Süden Frankreichs

Colecția Ioan Dunca de Șieu
Sammlung Ioan Dunca de Șieu
Ioan Dunca de Șieu Collection

Nr. catalog 81



Peisaj din sudul Franței
Landscape of the South of France
Landschaft im Süden Frankreichs

Colecția Paul Niedermaier
Sammlung Paul Niedermaier
Paul Niedermaier Collection

Nr. catalog 91

și rece, cvasi-indiferentă, ca în cazul unei scenografii mai puțin reușite. Eder nu comunică cu natura și nu face nici o tentativă de a se apropia de ea atunci când o reprezintă în formulă peisagistică. Atmosfera din acest peisaj apare aproape nefirească pentru creația acestui aparținător al unei arte „de maximă crispare”. Ea se înscrie însă perfect demersurilor artistice ale avangardei, care cuprind preocupări pentru reprezentarea unei largi game de activități legate de divertisment (teatru, circ, dansuri, jocuri, spectacole, sport, acesta din urmă fiind exaltat ca valoare a modernității.²⁷

Dintre lucrările realizate în timpul călătoriei în sudul Franței, menționăm: *Port în sudul Franței*²⁸, un peisaj din *Saint Tropez*²⁹ și un *Peisaj cu bărci*³⁰. În aceste lucrări abordarea formală și compozițională este de tip cézannian în care culoarea împlinește rolul de constructor al perspectivei și al planurilor succesive. Perspectiva larg deschisă a primului plan este blocată dur prin verticale puternice susținute de cromatica în complementare de verde/roșu ce se exaltă reciproc. De altfel, peisajul expresionist este rareori construit perspectival, de obicei construcția împletindu-se sau supunându-se trăirii. Masele coloristice sunt susținute de un desen stilizat cu o anume asprime, alcătuiind un schelet puternic articulat al întregii compoziții. Desenul sobru și concis respinge gestul emfatic, emoțional, sentimental, pitoresc. Orașul este ca un fundal, dacă nu ostil, cel puțin nu turistic sau primitiv. Dar marea însăși nu pare să-l preocupe

wenn das Landschaftsmotiv außerhalb der Stadt liegt, erinnert nichts an das pantheistische Gefühl, die organische Verbindung von Mensch und Natur bei den Expressionisten. *Die Cricketpartie*²⁶, eines der wenigen Landschaftsbilder, auf dem auch Personen dargestellt sind, bestätigt dieses. Es sind Städter auf einem Ausflug in die Natur, die jedoch auf fast frivole Weise nur als natürlicher Rahmen für Gesellschaftsspiele dient. Es sind Anklänge an Seurat in dieser Sonntagslandschaft, in der die Beiläufigkeit der Bewegungen, ihre leicht melancholische Heiterkeit den Gestalten etwas von „heiler Welt“ verleiht. Da er die Natur als Dekor betrachtet (und ohne Zögern als solches darstellt), nimmt der Maler ihr gegenüber eine quasi gleichgültige Haltung ein. In seinen Landschaftsbildern kommuniziert Eder nicht mit der Natur und unternimmt keinen Versuch, sich ihr zu nähern. Die Stimmung dieses Bildes scheint fast unnatürlich für den Vertreter einer Kunst „der höchsten Anspannung“. Sie fügt sich jedoch perfekt in die künstlerischen Bestrebungen der Avangarde, die die Darstellung einer breiten Palette an Freizeitaktivitäten einschließen (Theater, Zirkus, Tänze, Spiele, Sport, wobei letzterer als Sinnbild der Moderne überbewertet wird).²⁷

Von den während der Reise durch Südfrankreich gemalten Bildern sollen *Hafen im Süden Frankreichs*²⁸, *Saint Tropez*²⁹ und *Stadtansicht mit Booten*³⁰ hier erwähnt werden. In ihrer Gestaltung wird wie bei Cézanne die Farbe als Mittel eingesetzt, um Perspektive zu vermitteln und aufeinander folgende Ebenen zu schaffen. Kräftige senkrechte

much more important to him. The scenic view may be somewhere outside the city, but nothing conveys the organic bond between man and nature, the feeling that man is himself again. His work, *The Cricket Game*²⁶, one of the few landscapes in which he places characters, comes to confirm this. The characters are city dwellers come for a stroll; nature is intended –almost frivolously– to be but the background for a society game. For this Sunday scenery, Eder seems to have taken suggestions from Seurat: the everyday attitude, serene, somewhat melancholic, of the characters (“presences” rather than “characters”) seems to indicate that they are “convalescing”. The aloof artist does not communicate with nature; he makes no attempt to connect with it while painting it. The atmosphere is one of “utmost contraction”. It fits well within the artistic endeavours of the Avangarde which include the presentation of a wide range of activities connected with amusement (theatre, circus, dance, games, shows, sport – the latter glorified as a value of modernity²⁷.

Of the pictures he painted while travelling in the south of France, we mention *Port in the South of France*²⁸, a landscape of *Saint Tropez*²⁹ and a *Seascape with Boats*³⁰. Here, Eder's approach reminds us, again, of Cézanne: the colour builds the perspective and the successive levels. The open perspective of the foreground is hindered by strong verticals supported by the complementaries

pe artist pentru poezia ei, ci în primul rând pentru efectele cromatice și în parte, pentru conotațiile simbolice. Ca și în peisajul cu cactus și mai ales în cele din Bosfor³¹, Constantinopol și Balcic, ea are rol secundar³², când nu e de-a dreptul ignorată (*Constantinopol, vedere generală*). El ignoră de asemenea valențele tipice luminii sudului, apelând la o gamă rece care, în loc să fie mediteraneană, are mai degrabă o „răceală” de tip nordic. Consecvent opțiunilor sale ideatice și modalităților de expresie formală, alege mereu acele zone ale orașului care sunt nespectaculoase, aspectele care implică o viață în suferință și sărăcie – într-o înclinație spre social, dar nu de tip angajat, ci melancolic-trist-constatativ.

Diferit din acest punct de vedere este *Peisajul din Balcic*, 1930 în care arhitectura capătă personalitate și elementele aduse în cadrul compoziției reușesc să sugereze - desigur fără excese de pitoresc - acel aer exotic, oriental, al lumii de la malul sudic al Mării Negre. Compoziția ascendentă, construită pe cele două linii de fugă marcate de șirurile de clădiri, este susținută de alternanța culorilor calde. Obiceiul de a încheia linia de fugă, a perspectivei, marcată de strada din centrul grupului de clădiri, revine și aici. Dominante sunt tot clădirile văzute dintr-o perspectivă aeriană, apoi relieful de fundal și copacul care prin poziționare și prin accentul cromatic de verde cald capătă un rol important în peisaj. Este unul dintre puținele cazuri când copacii sau alt element de natură sunt mai mult decât prezențe

Linien, durch die komplementäre Rot/Grün-Farbgebung noch verstärkt, unterbrechen unvermittelt die weit geöffnete Perspektive der Vordergrundebene. Die Farbe wird von einer klaren, auf Wesentliche reduzierten Zeichnung gebändigt, die dem ganzen Bildaufbau Halt verleiht. Sie entbehrt jeder emphatischen, sentimental, malerischen Geste. Die Stadt wirkt wie eine, wenn nicht feindliche, so doch nicht gastfreundliche Umgebung. Das Meer selber beschäftigt den Künstler nicht wegen seiner poetischen Assoziationen, sondern vor allem wegen seinem Farbspiel und den symbolischen Konnotationen. Wie auch in der Landschaft mit Kaktus und in jenen vom Bosphorus³¹, von Konstantinopel oder Balcic, spielt das Meer eine sekundäre Rolle³², wenn es nicht geradewegs ignoriert wird (*Konstantinopel-Panorama*). Zugleich ignoriert Eder auch die dem Licht des Südens zugeschriebenen Effekte und verwendet kalte Farben, die eher an nordische Kälte denn an den mediterranen Raum denken lassen. Er bleibt seiner künstlerischen Option treu und wählt immer wieder die unspektakulären, Leid und Armut atmenden Winkel der Stadt – ein Hang zum sozialen Denken, dem aber nicht Handeln, sondern melancholisches Fest- und Darstellen folgt.

Ganz anders die *Landschaft bei Balcic* (1930), wo die Architektur prägnanter dargestellt wird und etwas von der Exotik der orientalischen Welt an den südlichen Ufern des Schwarzen Meeres durchscheint, ohne allerdings malerisch zu wirken. Die aufwärts strebende Komposition gründet auf den zwei durch

red and green which exalt one another. Otherwise, Expressionist landscape is rarely built on perspective; usually, it interweaves or it complies with emotion. The masses of colour are supported by a rough, stylized drawing which constitutes the backbone of the composition. The terse drawing rejects turgid, emotional or quaint gestures. The city is not a welcoming place, but, at least it is not hostile. The sea does not concern the artist for its poetry, but rather for its colours and for its symbolical connotations. In most landscapes, –the landscape with the cactus, the ones of the Bosphorus³¹, Constantinople and Balcic, the sea is given but a minor part³² or it is even ignored (*Panoramic View of Constantinople*). The artist also ignores the light of the south in favour of a range which is not Mediterranean at all, but rather a “cold” northern one. True to his ideas and to the formal means of expression, he chooses parts of the city which are not at all spectacular, aspects which reveal a life of poverty and suffering; he is not a militant at all, he is only sadly noting everything.

Landscape of Balcic, 1930, is different. Here, architecture has personality and the elements included in the composition insinuate the exotic, Oriental air of the southern coast of the Black Sea. The ascending composition, built on the diagonal rows of buildings, is maintained by the alternation of warm colours. Again, the line of perspective is hindered, this time by the street placed in the middle of the group of buildings.

lipsite de sevă, dând cu adevărat acel efect de natură chiar dacă destul de izolat. Ca în alte peisaje, personajele au un rol minor, iar atmosfera de litoral în vara însorită, nu este lipsită de note melancolice.

Mai surprinzătoare chiar, este *Peisaj din sudul Franței*³³, o lucrare exemplară din punctul de vedere al efectului de lumină-culoare. Dominanta de galben, nuanțele și valorățile pe zidurile clădirilor de pe mal, dau străluciri solare ce atenuază contururile, iar reflexele de pe oglinda apei exaltă spectaculos lumina, dând imaginii un fel de aură mirifică. Cele câteva intervenții de verde și roșu (acoperișurile), proiectarea șirului de case pe fundalul cu munți și apoi azuriul cerului, conferă ansamblului peisagistic un efect poetic aproape unic în peisagistica picturului brașovean. Spațialitatea e creată prin golul luminos al apei, abil circumscris între primul plan cu bărcile de pe mal (un adevărat poem cromatic în contrastele de verde roșu, albastru) și zidul casei din dreapta (altă bijuterie cromatică, infinit nuanțată de lumină, valori și nuanțe). E peisajul care pare să contradică toată amara contemplare sceptică și mizantropică ce domină peisagistica lui Eder. Foarte aproape ca realizare artistică și stare de spirit este și alt *Peisaj*³⁴ marin de pe litoralul francez, în care culoarea are însă dominantă albastră mai pregnantă, iar culorile calde, roșul și galbenul, cad în doar câteva accente echilibrate dar răzlețe. Tușa mai largă și mai onctuoasă, dă formelor mai multă masivitate, iar lumina aproape egală în intensitate, pierde din strălucirea

die Gebäudereihen gebildeten Fluchtlinien, unterstützt von der Alternanz warmer Farben. Die aus der Vogelperspektive betrachteten Gebäude dominieren auch hier, ebenso die Gestaltung des Hintergrunds und der Baum, dessen Stellung und warmes Grün ihn besonders hervorheben. Es handelt sich um einen der wenigen Fälle, wo ein Baum oder ein anderes Naturelement mehr als nur unbeseeltes Dekor ist, sondern tatsächlich als Natur wahrgenommen wird. Wie auch in anderen Bildern sind die Personen nur nebensächlich, die sonnige Strandatmosphäre von Melancholie durchsetzt.

Noch erstaunlicher wirkt die vom Licht-Farbe-Effekt her exemplarische Arbeit *Landschaft im Süden Frankreichs*³³. Die dominierenden Gelbtöne der Gebäude am Ufer vermitteln den Eindruck eines die Konturen verwischenden Sonnenglanzes, während die Lichtreflexe auf der Wasseroberfläche den Anblick märchenhaft wirken lassen. Die wenigen grünen und roten Einschübe (die Dächer), die Projektion der Häuserreihe auf den Hintergrund der Berge und des blauen Himmels verleihen dem Gesamten einen poetischen Effekt, der in Eder's Landschaftsmalerei fast einzigartig ist. Die Räumlichkeit wird durch die lichte Leere des Wassers vermittelt, die im Vordergrund von den Booten am Ufer (ein wahres Farbenedicht in Grün, Rot und Blau) und der Mauer des Hauses zur Rechten (ein weiteres farbliches Schmuckstück) umgeben ist. Das Bild scheint der bitteren Skepsis zu widersprechen, die Eder's Ansichten ansonsten dominiert. Von der künstle-

The buildings, seen from above, the relief in the background and the warm green of the tree are of first importance in the landscape. It is one of the few situations when the trees, or any other elements, are more than just sapless presences. The characters play a minor part and the atmosphere is somewhat melancholically.

An even more surprising work is *Landscape of the South of France*³³: the light-colour effect is remarkable. The predominance of yellow, the shades of the buildings on the bank give a solar lustre which attenuates the contours; the reflexes on the watertable spectacularly exalt the light giving the image a mirific aura. The few touches of green and red (the roofs), the row of houses in the background, the mountains and the azure of the sky give the landscape a poetic effect which is almost unique in Eder's creation. The luminosity of the water, skilfully placed between the boats on the bank (a veritable chromatic poem in contrasts of green, red and blue) and the wall of the house on the right (another chromatic poem), creates space. It is the landscape which seems to contradict the bitter and skeptical contemplation which dominates Eder's landscapes. We have the same frame of mind and a similar artistic achievement in another *Seascape*³⁴ painted on the French coastline; here, the dominant colour is blue and we have a few, balanced but straggling accents of warm colours: red and yellow. The ample, greasy touches give massiveness to the shapes,

festivă, din respirația optimistă a unei zile bucuroase de vară pe litoral. Din aceeași perioadă datează un alt *Peisaj cu copaci*³⁵, în care atmosfera este melancolică, dar cromatica în contraste mai tari, din prim-plan, alternând tușe de culori complementare roșu-verde, dă un plus de vigoare și prospețime ansamblului peisagistic. Deși marea are un rol mai important în spațialitatea peisajului, în efectul cromatic și ecleraj, ea rămâne la vechiul „statut” de fundal, de suprafață albastră cvasi-compactă și puțin nuanțată marcând orizontul, dar nefiind propriu-zis valorificată plastic.

Ideea combinării naturii moarte cu peisajul, practică mai ales din Renașterea, pornind de la afirmația lui Leonardo că: ...*pictura trebuie văzută printr-o singură fereastră*...³⁶ a fost adoptată și de Hans Eder în câteva dintre tablourile sale. Mihai Nadin, autorul micro-monografiei pictorului, încadrează aceste lucrări tot în genul peisagistic³⁷, deși e limpede că atenția artistului și accentul esențial cade asupra naturii moarte, peisajul păstrându-și totuși, un rol important. Lucrările sunt de tipul „tablou în tablou”, valorificând și „motivul ferestrei” nu doar ca vedere asupra lumii, ci chiar mai mult, ca loc de trecere între două lumi, între două universuri. E cazul unor pânze dintre cele mai cunoscute ale maestrului: *Natura moartă cu cactus*³⁸, *Natură moartă lângă fereastră*³⁹, *Natură moartă cu crizanteme*⁴⁰, *Natură moartă cu peisaj din Brașov*⁴¹, *Natură moartă*⁴², *Natură moartă cu mere și flori*⁴³. În cadrul acestui tip de lucrări, cele două spații (reale sau virtuale), sunt despărțite

rischen Gestaltung und der Stimmung her sehr ähnlich ist auch eine weitere *Seelandschaft*³⁴ von der französischen Küste, bei deren Farbgebung das Blau prägnanter ist, während die warmen Farben Rot und Gelb zwar einheitlich aber nur vereinzelt Akzente setzen. Der weitausholende, flüssige Pinselstrich verleiht den Formen mehr Gewicht, das fast gleichmäßig intensive Licht verliert etwas von seinem festlichen Glanz und der optimistischen Ausstrahlung eines Sommertags am Meer. Aus derselben Zeitspanne stammt ein anders Bild *Landschaftsbild mit Bäumen*³⁵ zwar melancholisch von der Stimmung her, doch verleihen die stärkeren Rot-Grün Kontraste Darstellung Kraft und Frische. Obwohl dem Meer in der räumlichen Gestaltung eine wichtigere Rolle zufällt, verbleibt es, was die Farbgebung angeht, beim alten „Status” als Hintergrund, als kompakte, wenig nuancierte Fläche am Horizont.

Auch Eder hat in einigen seiner Bilder auf die vor allem in der Renaissance übliche Kombination von Landschaft und Stilleben zurückgegriffen, die von Leonardo da Vinci in folgende Worte gefasst worden war: „...*das Bild muss durch ein einziges Fenster betrachtet werden*...“³⁶. Mihai Nadin, der Verfasser einer kleinen Eder-Monografie, ordnet diese Bilder ebenfalls der Landschaftsmalerei³⁷ zu, obwohl das Augenmerk des Künstlers erkennbar dem Stilleben gilt. Trotzdem kommt auch der Landschaft eine gewisse Rolle zu. Es sind „Bild im Bild“-Arbeiten, wobei das Motiv des Fensters eingesetzt wird, das nicht bloß als Sicht auf die Welt, sondern auch als Übergang

while the light, equally intense, loses some of the festive brilliance of a cheerful summer's day by the sea. The atmosphere in *Landscape with trees*³⁵, painted in the same period of time is, again, melancholically; but, in the foreground, the alternation of red and green gives an extra vigour and freshness to the ensemble. Although the sea plays a major part in the spatiality of the landscape, in the chromatic effect and in the light, she continues to be the blue, dense surface in the background, which defines the horizon.

The idea of combining still life and landscape, employed mostly in the Renaissance and originating in Leonardo's assertion that: ...*painting must be seen through a window*...³⁶ was also adopted by Hans Eder in some of his paintings. Mihai Nadin, in his short monography dedicated to Eder, places these creations in the same genre of landscape painting³⁷, although it is evident that the artist's attention falls on the still life. It is a “picture in picture” type of work, which also capitalizes on the “motif of the window” not just as a means of seeing the world, but especially as a passage between two worlds. This is the case with some of Eder's most well-known creations: *Still Life with Cactus*³⁸, *Still Life by the Window*³⁹, *Still Life with Chrysanthemums*⁴⁰, *Still Life with Landscape of Brașov*⁴¹, *Still Life*⁴², *Still life with Apples and Flowers*⁴³. In the same picture, the two spaces (real or virtual), are separated by unimportant objects (a jug, a flower,

de aceste obiecte derizorii (o cană, o floare, un pahar, o carte, un tablou), dar granița dintre lumi pare insurmontabilă. Lumea interioară, fie ea psihică și intimă, fie înglobând și universul material din proximitate, se compune din lucruri care îi sunt dragi, familiare, care nu-l agresează, pe care le acceptă firesc ilustrate. Lumea exterioară: ceilalți, orașul, „lumea ca lume”, este acea parte a lucrării ce cuprinde peisajul, de obicei cel citadin al Brașovului natal. Ca și în alte peisaje, Eder are o viziune personală, căci Brașovul nu e văzut/redat ca spațiul citadin familiar, pitoresc, privit cu nostalgie. Nu e nici orașul istoric, pitoresc, cu monumente ce l-au făcut celebru, ci e un spațiu golit de viață și de bucurie, un loc rămas pustiu, abandonat, de care artistul se simte departe. Este un oraș din care și natura a fost complet alungată, de aceea singurele elemente de natură, se află în casă (flori, fructe). Eder nu folosește valențele arhitecturii gotice în peisajele din Brașov, cu a lor forță expresivă, valorificată de unii pictori ai expresionismului, în ale căror peisaje citadine apar dominante turnurile supradimensionate sau deformate ale catedralelor gotice.⁴⁴ Pentru el clădirile din Piața Sfatului sau de pe străzile Brașovului sunt înghesuite, greoaie, inexpresive. Precizăm aici că această atitudine a lui Eder se manifestă în condițiile în care orașul transilvănean în general, Brașovul inclusiv, nu trecuseră prin acele transformări ale centrelor urbane mari ale Europei industrializate, cerute de modernizarea, ce se manifesta în secolul al XIX-lea, mai ales prin demolări

zwischen zwei Welten gewertet wird. Dazu gehören einige der bekanntesten Bilder des Meisters: *Stilleben mit Kaktus*³⁸, *Stilleben am Fenster*³⁹, *Stilleben mit Chrysanthenen*⁴⁰, *Stilleben mit Kronstädter Ansicht*⁴¹, *Stilleben mit Landschaft*⁴², *Stilleben mit Äpfeln*⁴³. In diesen Arbeiten werden die zwei Räume (reelle oder virtuelle) von zufälligen Gegenständen (eine Kanne, eine Blume, ein Becher, ein Buch, ein Bild) voneinander geschieden, wobei die Abgrenzung unüberwindlich scheint. Die innere Welt, ob Psyche oder privater Raum, der die unmittelbare Umgebung einschließt, setzt sich aus lieb gewonnenen, unaufdringlichen Dingen zusammen. Die äußere Welt: die Anderen, die Stadt, „die Welt als Welt”, ist jener Teil des Bildes, der die Landschaft darstellt, meist eine Ansicht von Eder's Heimatstadt Kronstadt. Er pflegt aber auch hier eine ganz persönliche Sicht, denn Kronstadt wird nicht als malerischer, wohlbekannter städtischer Raum gesehen und dargestellt. Auch nicht als die Altstadt, deren Baudenkmäler sie berühmt gemacht haben, sondern als ein leb- und freudloser Raum, leer, verlassen, dem Künstler fremd geworden. Es ist eine Stadt, aus der die Natur verbannt wurde, so dass sich die einzigen Naturelemente im Haus befinden (Blumen, Obst). Eder schöpft in seinen Kronstadt-Bildern die Möglichkeiten der gotischen Bauten nicht aus, deren Ausdruckskraft wiederum einige expressionistische Maler in ihren Stadtansichten als übergroße oder seltsam verformte Türme gotischer Kirchen verwertet haben.⁴⁴ Für ihn sind die Gebäude der Altstadt gedrängt, schwerfällig,

a glass, a book, a painting), but the limits seem insurmountable. His inner world is made up of familiar, friendly things. The world outside: the city, the world itself, is the landscape, usually of Brașov, his native town. Here too, Eder has an original vision: Brașov is not the familiar, picturesque place, he looks at with nostalgic eyes; it is an empty space, without life and joy, abandoned and distant. Nature has completely been banned from the city: the only elements can be found indoors: flowers, fruit. Eder never uses the values of gothic architecture in the cityscapes of Brașov; its expressiveness has been employed by Expressionists who include the outsized or difformed towers of Gothic cathedrals⁴⁴ in their paintings. To Eder, the houses in Town Hall Square, or those lining the streets of Brașov are crowded, massive, inexpressive. It must be mentioned here that Transylvanian cities, including Brașov, had not undergone the dramatic changes, which affected the image of cities in industrialized Europe, especially those who fell victims to Hausman "policy of demolition". Eder's Brașov had not lost its identity, it had not become another depersonalized, standard city, overwhelming in its massiveness, but had remained the same medieval town where the old and the new attuned⁴⁵. Social and political events, as well as Eder's personal experiences will alienate him from the world around. The cityscape is cleared out of human presence: in a world of switched values the only

„á la Hausman“. Braşovul lui Eder nu-şi pierde identitatea pentru a se pulveriza şi depersonaliza între celelalte oraşe standardizate, masificate şi masificante, ci îşi păstrează personalitatea arhitectonică şi poezia de vechi burg medieval, în care noul se acorda armonios cu vechiul.⁴⁵ Evenimentele social-politice însă, experienţele personale ale artistului îl conduc înspre o distanţare faţă de lumea din jur. Peisajul oraşului este golit de prezenţa umană, ca şi cum într-o lume de valori răsturnate şi instabile, singurele lucruri rămase credincioase şi demne de a fi pictate sunt câteva obiecte familiare. Alături de antropomorfizarea plantelor (prin încărcătura simbolică), uzitarea unor obiecte insolite (statuete, jucării) se revendică din acelaşi arsenal expresionist. Neîndoielnic în cadrul creaţiei lui Eder, semnificaţia acestui motiv este profundă, căci este singurul motiv peisagistic care se repetă şi aceasta nu doar ca urmare a comenzilor, ci a unei necesităţi interioare de tip „confesiune“, căci aici artistul nu este spontan, ci e meditativ şi reflexiv.

Pentru a epuiza seria de ipostaze ale peisajului în creaţia lui Hans Eder, amintim în final un alt tip de peisaj mai rar întâlnit la Eder acela conceput ca fundal al unor portrete. Portretele în care personajul e redat pe un fundal peisagistic sau în faţa unei ferestre „cu vedută“, amintesc de o tradiţie de sorginte renaşcentistă reţinută în portretul transilvănean de secol 18 şi 19, în care peisajul sau un element al acestuia este un atribut al personalităţii celui reprezentat. Semnificaţia se

ausdruckslos. Es muss gesagt werden, dass zu Eders Zeit die siebenbürgischen Städte, einschließlich Kronstadt, noch nicht jenen großangelegten Modernisierungsversuchen, inklusive Abrisse „á la Hausman“ unterworfen worden waren, wie es in den Großstädten Westeuropas im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert geschehen war. Eders Kronstadt hatte seine bauliche Identität, das Flair einer mittelalterlichen Burg, in der sich Neues mit Altem harmonisch verbindet, bewahrt.⁴⁵ Die sozialpolitischen Ereignisse und die persönlichen Erfahrungen bedingen jedoch eine gewisse Distanzierung des Künstlers von der Umwelt. Die menschliche Präsenz wird aus der Stadtansicht verbannt, als ob in einer Welt der umgestürzten, un-stabilen Werte die einzigen treu gebliebenen und malenswerten Dinge einige häusliche Gegenstände seien. Außer der Anthropomorphisierung der Pflanzen (durch den symbolischen Gehalt) gehört auch die Darstellung neu- und einzigartiger Gegenstände (Statuetten, Spielzeug) zum expressionistischen Rüstzeug. Zweifellos kommt diesem Motiv in Eders Schaffen eine besondere Bedeutung zu, da es das einzige Landschaftsmotiv ist, das so oft wieder aufgenommen wird und zwar nicht allein der Aufträge wegen, sondern aus einem inneren, bekenntnishaften Bedürfnis des Künstlers heraus.

Zum Abschluss soll auf eine von Eder seltener gepflegte Darstellungsform eingegangen werden, und zwar die Landschaft als Hintergrund eines Porträts. Die Bildnisse, die eine Person auf dem Hintergrund einer Landschaft

things, faithful and worthy of being painted are a few familiar objects. The anthropomorphism of the plants (which have symbolic values) as well as the presence of unwonted objects (statuettes, toys) are borrowed from the arsenal of the Expressionists. Undoubtedly, in Eder's creation, the significance of this motif is deep: it is the only landscape motif which appears repeatedly as a result not only of the person who commissioned the painting, but also as a result of a certain need to make "confessions".

Finally, another type of landscape, quite rare in Eder's creation, is the one serving as background for portraits. The portraits in which the model is depicted against a landscape, or in front of a window, remind us of the Renaissance; it is a tradition preserved in 18th and 19th century Transylvanian portraiture, where the landscape, or one of its elements, is an attribute of the personality of the model. We encounter the significance in the *Portrait of William Depner*⁴⁶, a veritable "compositional quotation" from the creation of the Transylvanian painter, Franz Neuhauser (1763-1836). In this type of creations⁴⁷, the landscape is either barely sketched, or made up of elements belonging to the "props" of the genre, intended to enhance the model, to liven the background with the purpose of counteracting/balancing the static attitude, often monumental (and rigid), in which the model is depicted.

With these pseudo-landscapes which accompany the still life and the

regăsește în totalitate în *Portretul dr. Wilhelm Depner*⁴⁶, adevărat „citat compozițional” al acestui gen din creația pictorului transilvănean Franz Neuhauser (1763-1836). În astfel de lucrări⁴⁷, peisajul e de obicei numai schițat, sau cuprinde doar câteva elemente din „recuzita” genului, el având rolul de a sublinia modelul, de a anima fundalul, tocmai pentru a contracara/echilibra nota statică, câteodată nu lipsită de oarecare monumentalitate (dar și rigiditate), în care e prezentat personajul portretizat.

Cu aceste pseudo-peisaje ce însoțesc natura statică și portretul în unele lucrări ale lui Eder, am extins oarecum artificial peisagistica pictorului, dar fără a exagera înscrierea acestor fundaluri în cadrul genului, deoarece (deși secundare), primate separat rămân expresive, sau – ca în cazul naturilor statice – ele constituie o altă parte a lucrării, nu independentă, dar având autonomie, imaginea partajându-se parcă în două registre, în prim-plan cu natura moartă, iar în cel de adâncime, cu peisajul.

Analizând traseul creației lui Hans Eder putem constata că artistul nu urmărește un program tematic sau stilistic riguros. El se lasă purtat de inspirație, își adaptează mereu mijloacele de expresie mai degrabă stării de spirit prin care trece în contact cu realitatea momentului, decât unui demers artistic articulat. Aceste caracteristici ale creației sale apar și în peisagistica pictorului, dar cu destule note aparte, fapt care ne convinge că în ansamblul operei lui Eder peisagistica poate fi consi-

oder vor einem Fenster mit Aussicht (mit „Vedute”) darstellen, lassen sich auf eine aus der Renaissance stammenden, von der siebenbürgischen Porträtistik des 18. und 19. Jahrhunderts gepflegten Tradition zurückführen, in der die Landschaft oder eines ihrer Elemente der Persönlichkeit des Dargestellten entsprechen. Diese Bedeutung findet sich zur Gänze im *Bildnis des Arztes Wilhelm Depner*⁴⁶, das als „Kompositionszitat” aus der Porträtistik des siebenbürgischen Malers Franz Neuhauser (1763-1836) gelten kann. In Bildnissen⁴⁷ wird die Landschaft meist nur skizziert oder enthält einige Standardrequisiten. Sie soll den Hintergrund beleben um den statischen, zuweilen sogar steifen Eindruck in der Darstellung der abgebildeten Personen auszugleichen.

Durch die Einbeziehung der Pseudolandschaften, die Eder in seine Stillleben und Porträts eingearbeitet hat, wurde der Rahmen der Landschaftsmalerei vielleicht etwas überschritten. Auch wenn sie nur eine sekundäre Rolle spielen, so sind sie doch einzeln betrachtet sehr expressiv, bzw. verfügen sie im Falle der Stillleben über eine gewisse Autonomie, da sie das Gegengewicht zum vordergründigen Stillleben bilden.

Betrachtet man das Gesamtwerk Hans Eders, so kann festgestellt werden, dass er keinem streng abgesteckten thematischen oder stilistischen Programm folgt. Er folgt seiner Momentsinspiration und passt die künstlerischen Mittel eher dem jeweiligen Gemütszustand an als einer klar umrissenen Vorgabe. Diese Kennzeichen seines Schaffens lassen sich zwar auch in der Landschaftsma-

portrait in some of Eder's works, we extended, somewhat artificially, his landscape painting, without inscribing these backgrounds in the genre, because (although minor), considered separately they remain expressive or, as is the case with the still-lives, they constitute a different part of the composition, not independent, but autonomous; the image appears to be parted: the still life in the foreground, and the landscape in the background.

In analysing the evolution of Hans Eder's creation, we find that the artist does not follow a rigorous thematic or stylistic programme. His frame of mind is stirred by the contact with the reality of the moment; thus, he allows himself to be guided by inspiration, rather than by an articulate artistic endeavour. These marks appear in his landscapes, with certain peculiarities which convince us that in the ensemble of Eder's creation, landscape painting can be considered a separate chapter. His dramatic vision of reality, scarred by explosive emotional experiences, full of anxiety, painfully skeptical, rarely meditative, are elements which confer it cohesion and particularity. We must also underline that the thematic and the artistic endeavour of Eder's creation are perfectly synchronized with the European artistic movement of the time: he transcends the simple perception, the mimetical rendering of reality, towards a representation which bears the sign of the *Einführung*. This conception advocates the use of the energies of life in the artistic endeavour, aiming at a psychological

derată un capitol aparte. Ceea ce dă coerență, dar și particularizează suitele de lucrări aparținând acestui gen este viziunea sa dramatică asupra realității, viziune marcată de trăirile afective explozive, pline de angoasă sau dureros sceptice, mult mai rar meditative. Trebuie de asemenea subliniată perfectă sincronizare a creației lui Eder, a tematicii, a demersului său plastic-conceptual, cu mișcarea artistică europeană a timpului, în sensul depășirii fazei simplei perceperii a realității, a trecerii de la redarea peisagistică de tip mimetic, la o reprezentare marcată de concepția *Einfühlung*-ului (trad. rom. intropatie). Aceasta propovăduia o captare și utilizare a energiilor vieții în creația artistică, ținând înspre o transmitere de natură psihologică nu numai a impresiilor percepute vizual, ci și a sugerării (cu mijloacele artei plastice), a unor trăiri abisale, a unor frământări spirituale profunde, traduse metaforic și simbolic în opera de artă.

¹ Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București 1980, p. 109.

² Mihai Nadin, *Hans Eder*, București, 1973, p. 9.

³ *Peisaj din Franța*, ulei/pânză, 49 x 65 cm, semnat dreapta jos: „HE”, nedatată, „Johannes Honterus Verein”, Gundelsheim. Lucrarea este menționată în: *Meisterwerke der Klassischen Moderne in Siebenbürgen. Malerei aus der Zeit von 1900 bis 1950. Werke aus dem Besitz des Siebenbürgisches Museums Gundelsheim und aus Privatsammlungen* (Cuvânt introductiv: Marius Tătaru), catalog, Freiberg, 2004, nr. cat. 2, p. 22.

⁴ *Cartier proletar*, ulei/pânză, semnat dreapta jos: „Hans Eder” și datat: 1911, colecție particulară. Lucrarea este menționată în: Mihai Nadin, *op.*

lerei ausmachen, aber mit Abweichungen, die eine gesonderte Betrachtung rechtfertigen. Was seinen Landschaftsbildern Kohärenz und eine gewisse Besonderheit verleiht, ist seine dramatische, affektgeladene Sicht der Realität, von Ängsten getrieben oder schmerzlich skeptisch, viel seltener meditativ. Es soll an dieser Stelle auf die perfekte Synchronisierung von Eders Schaffen bezüglich Thematik, Kompositionstechniken mit der europäischen Kunst jener Zeit hingewiesen werden. Und zwar wurde die reine Wahrnehmung der Natur und ihre mimetische Wiedergabe im Landschaftsbild zugunsten einer von *Einfühlung* getragenen Malweise aufgegeben. Diese propagiert das Einfließen der Lebensenergien in das künstlerische Schaffen. Nicht nur die visuellen Eindrücke sollten psychologisch verarbeitet in die Darstellung eingehen, sondern es sollen auch tiefgründige Empfindungen und innere Kämpfe mit Mitteln der bildenden Kunst angedeutet und metaphorisch und symbolisch zum Kunstwerk gewandelt werden.

¹ Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, București 1980, S. 109.

² Mihai Nadin, *Hans Eder*, București, 1973, S. 9.

³ *Landschaftsbild in Frankreich*, Öl auf Leinwand, signiert rechts unten: „HE”, undatiert, „Johannes Honterus Verein”, Gundelsheim. Wird erwähnt in: *Meisterwerke der Klassischen Moderne in Siebenbürgen. Malerei aus der Zeit von 1900 bis 1950. Werke aus dem Besitz des Siebenbürgischen Museums Gundelsheim und aus Privatsammlungen* (Vorwort: Marius Tătaru), Katalog, Freiberg, 2004, Kat. nr. 2, S. 22.

conveyance of the visually perceived impressions and hinting at a profound spiritual unrest, symbolically and metaphorically expressed in the work of art.

¹ Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Bucharest 1980, p. 109.

² Mihai Nadin, *Hans Eder*, Bucharest, 1973, p. 9.

³ *Peisaj din Franța*, oil on canvas, 49 x 65 cm, signed bottom right: „HE”, undated, „Johannes Honterus Verein”, Gundelsheim. Mentioned in: *Meisterwerke der Klassischen Moderne in Siebenbürgen. Malerei aus der Zeit von 1900 bis 1950. Werke aus dem Besitz des Siebenbürgisches Museums Gundelsheim und aus Privatsammlungen* (Introduction by: Marius Tătaru), catalogue, Freiberg, 2004, cat. no. 2, p. 22.

⁴ *Workers' Quarter*, oil on canvas, signed bottom right: „Hans Eder” and dated: 1911, private collection. Mentioned in: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10; Negoită Lăptoiu, *Tendințe expresioniste în arta românească din perioada interbelică*, in idem, „Incursiuni în arta românească”, III, Bucharest 1999, p. 170.

⁵ *Fish Market in Bruges*, oil on canvas, 98 x 72 cm, signed bottom left: „Hans Eder” and dated: (19)11, the Art Museum of Brașov. Mentioned in: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10; Rohtraut Wittstock-Reich, *Zeugnisse einer starken Künstlerpersönlichkeit. Vor hundert Jahren wurde der Maler Hans Eder geboren*, in “Neuer Weg”, year 35, no. 10541, April 16th 1983, p. 3 (in “Sie prägten unsere Kunst. Studien und Aufsätze”, edited by Brigitte Stephani, Cluj-Napoca, 1985, pp. 208-209); *Muzeul de Artă Brașov. Galeria Națională*, coord. by: Titus N. Hașdeu, dr. Alexandru Lungu, Sibiu, cat. no. 35, p. 61; *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană / Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts / Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst*, coord. By Daniela Dămboiu, Iulia Mesea, Exhibit catalogue, Brukenthal palace, Sibiu, 2007, repr. p. 99.

⁶ Rosario Assunto, *Scrieri despre artă – Orașul lui Amfion și Orașul lui Prometeu. Idei și poetici despre oraș*, Bucharest, 1988, p. 244.

cit., p. 10, repr. f.p.; Negoită Lăptoiu, *Tendințe expresioniste în arta românească din perioada interbelică*, în idem, „Incursiuni în arta românească”, III, București 1999, p. 170.

⁵ *Piața de pește din Bruges*, ulei/pânză, 98 x 72 cm, semnat stânga jos: „Hans Eder” și datat: (19)11, Muzeul de Artă Brașov. Lucrarea este menționată în: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10; Rohtraut Wittstock-Reich, *Zeugnisse einer starken Künstlerpersönlichkeit. Vor hundert Jahren wurde der Maler Hans Eder geboren*, în „Neuer Weg”, an 35, nr. 10541, 16 aprilie 1983, p. 3 (în culegerea „Sie prägen unsere Kunst. Studien und Aufsätze”, editor Brigitte Stephani, Cluj-Napoca, 1985, pp. 208-209); Muzeul de Artă Brașov. *Galeria Națională*, coord.: Titus N. Hașdeu, dr. Alexandru Lungu, Sibiu, f.a., nr. cat. 35, p. 61; *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană / Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts / Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst*, coord. Daniela Dâmboiu, Iulia Mesea, Catalog de expoziție, Palatul Brukenthal, Sibiu, 2007, repr. p. 99.

⁶ Rosario Assunto, *Scrieri despre artă – Orașul lui Amfion și Orașul lui Prometeu. Idei și poetici despre oraș*, București, 1988, p. 244.

⁷ *Peisaj din Bruges*, ulei/pânză, 80 x 80 cm, nesemnat, nedatat, Muzeul de Artă Brașov. Lucrarea este menționată în: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10, repr. f.p.; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, pp. 208-209; *Pictori din Transilvania în centre artistice europene*, coord. Iulia Mesea, editor prof. univ. dr. Sabin Adrian Luca, Palatul Brukenthal, Sibiu, 2007, nr. cat. 69, p. 132, repr. p. 119.

⁸ Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Elisabethufer in Berlin*, 1912 (Staatsgalerie moderner Kunst, München), *Turnul Roșu din Halle*, 1915 (Volkwang Museum, Essen).

⁹ *Peisaj*, ulei/pânză, semnat dreapta jos: „Hans Eder” și datat: (19)07, colecție particulară Germania.

¹⁰ *Toamnă în Bruges*, ulei/pânză, 46 x 67 cm, semnat dreapta jos: „H.E.”, nedatat, colecție particulară. Lucrarea este menționată în: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10, repr. f.p.

¹¹ *Canal în Bruges*, ulei/placaj, 37 x 45 cm, semnat stânga jos: „Hans Eder”, nedatat, colecție particulară. Lucrarea este menționată în: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10, repr. f.p.

¹² *Constantinopol, vedere generală*, ulei/carton, 32 x 43,2 cm, semnat stânga jos: „H.E.” și datat: (19)14, Muzeul Național Brukenthal Sibiu. Lucra-

⁴ *Proletenviertel*, Öl auf Leinwand, 49 x 65 cm, signiert rechts unten: „Hans Eder”, datiert: 1911, Privatsammlung. Wird erwähnt in: Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 10, Repr.; Negoită Lăptoiu, *Tendințe expresioniste în arta românească din perioada interbelică*, în „Incursiuni în arta românească”, III, București 1999, S. 170.

⁵ *Fischmarkt in Brügge*, Öl auf Leinwand, 98 x 72 cm, signiert links unten: „Hans Eder” datiert: (19)11, Kunstmuseum Brașov. Wird erwähnt in: Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 10, Repr.; Rohtraut Wittstock-Reich, *Zeugnisse einer starken Künstlerpersönlichkeit. Vor hundert Jahren wurde der Maler Hans Eder geboren*, în „Neuer Weg”, Jg. 35, nr. 10541, vom 16. April 1983, S. 3 (în „Sie prägen unsere Kunst. Studien und Aufsätze”, Hrsg. Brigitte Stephani, Cluj-Napoca, 1985, S. 208-209); Muzeul de Artă Brașov. *Galeria Națională*, Hrsg.: Titus N. Hașdeu, dr. Alexandru Lungu, Sibiu, Kat. nr. 35, S. 61; *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană / Convergences. European Landmarks in Transylvanian Arts / Konfluenzen. Europäische Bezüge der Siebenbürgischen Kunst*, Hrsg. Daniela Dâmboiu, Iulia Mesea, Ausstellungskatalog, Brukenthal Palais, Sibiu, 2007, Repr. S. 99.

⁶ Rosario Assunto, *Scrieri despre artă – Orașul lui Amfion și Orașul lui Prometeu. Idei și poetici despre oraș*, București, 1988, S. 244.

⁷ *Brücke in Brügge*, Öl auf Leinwand, 80 x 80 cm, nicht signiert, undatiert, Kunstmuseum Kronstadt/Brașov. Wird erwähnt in: Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 10, Repr.; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, S. 208-209; *Pictori din Transilvania în centre artistice europene*, Koord. Iulia Mesea, Hrsg. Prof. dr. Sabin Adrian Luca, Brukenthal Palais, Sibiu, 2007, Kat.nr. 69, S. 132, Repr. S. 119.

⁸ Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Elisabethufer in Berlin*, 1912 (Staatsgalerie moderner Kunst, München), *Der rote Turm in Halle*, 1915 (Volkwang Museum, Essen). Bei Kirchner, dem ganz dem Expressionismus verschriebenen Gründer der Gruppe „Die Brücke”, entspricht die Landschaft der künstlerischen Vision, dem Gemütszustand des Malers; Hans Eder lässt sich von ihr anregen ohne seine Gefühle auf sie zu übertragen.

⁹ *Landschaft*, Öl auf Leinwand, signiert rechts unten: „Hans Eder”, datiert: (19)07, Privatsammlung, Deutschland.

¹⁰ *Herbst in Brügge*, Öl auf Leinwand, 46 x 67 cm, signiert rechts unten: „H.E.”, undatiert, Privatsammlung. Wird erwähnt in: Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 10, Repr. ohne Seitenangabe

⁷ *Landscape of Bruges*, oil on canvas, 80 x 80 cm, unsigned, undated, the Art Museum of Brașov. Mentioned in: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, pp. 208-209; *Pictori din Transilvania în centre artistice europene*, coord. By Iulia Mesea, edited by dr. Sabin Adrian Luca, Brukenthal Palace, Sibiu, 2007, cat. no. 69, p. 132, repr. p. 119.

⁸ Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Elisabethufer in Berlin*, 1912 (Staatsgalerie moderner Kunst, München), *The Red Tower Halle*, 1915 (Volkwang Museum, Essen).

⁹ *Landscape*, oil on canvas, signed bottom right: „Hans Eder” and dated: (19)07, private collection Germany.

¹⁰ *Autumn in Bruges*, oil on canvas, 46 x 67 cm, signed bottom right: „H.E.”, undated, private collection. Mentioned in: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ *Canal in Bruges*, oil on plywood, 37 x 45 cm, signed bottom left: „Hans Eder”, undated, private collection. Mentioned in: Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 10.

¹² *Panoramic View of Constantinople*, oil on cardboard, 32 x 43,2 cm, signed bottom left: „H.E.” and dated: (19)14, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Dinu Vasiliu, *Hans Eder*, retrospective exhibition (catalogue), Brașov, 1972, cat. no. 6, p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*; Doina Udrescu, *Arta germană din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu, 1800-1950*, I, painting, sculpture, Sibiu, 2003, p. 99, cat. no. 109, repr. no. 56.

¹³ *Kolomeea, Broken Machinery*, oil on canvas, 90 x 73 cm, signed bottom left: „H.E.” and dated 1915, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Dinu Vasiliu, *op. cit.*, cat. no. 2 and repr. p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 26; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, pp. 208-209; Viorica Guy Marica, *Arta germană din Transilvania*, în „Steaua”, year XLV, no. 6, Cluj-Napoca, 1994, p. 45; Gudrun-Liane Ittu, *Originell aber nicht radikal. Siebenbürgische Expressionisten in Brukenthal Museum*, în „Hermannstädter Zeitung”, no. 1556, 7 January 1998, p. 5; Idem, *Die südsiebenbürgische Expressionismus, eine Variante des deutschen Expressionismus?* in „Forschungen zur Volks und Landeskunde”, vol. 41-1-2, Bucharest, 1998, p. 134; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 169; Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 99, cat. no. 108, p. 193, repr. 58; Iulia Mesea, in „Confluente...”, cat. no. and repr. 83, p. 170; idem, *Transylvanian*

rea este menționată în: Dinu VasIU, *Hans Eder*, expoziție retrospectivă (catalog), Brașov, 1972, cat. nr. 6, p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, repr. f.p.; Doina Udrescu, *Arta germană din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu, 1800-1950*, I, pictură, sculptură, Sibiu, 2003, p. 99, nr. cat. 109, repr. nr. 56.

¹³ *Kolomeea, mașini distruse*, ulei/pânză, 90 x 73 cm, semnat stânga jos: „H.E.” și datat 1915, Muzeul Național Brukenthal Sibiu. Lucrarea este menționată în: Dinu VasIU, *op. cit.*, nr. cat. 2 și repr. p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 26, repr. f.p.; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, pp. 208-209; Viorica Guy Marica, *Arta germană din Transilvania, în „Steaua”*, an XLV, nr. 6, Cluj-Napoca, 1994, p. 45; Gudrun-Liane Ittu, *Originell aber nicht radikal. Siebenbürgische Expressionisten in Brukenthal Museum*, în „Hermannstädter Zeitung”, nr. 1556, 7 ianuarie 1998, p. 5; Idem, *Die südsiebenbürgische Expressionismus, eine Variante des deutschen Expressionismus?* în „Forschungen zur Volks und Landeskunde”, vol. 41-1-2, București, 1998, p. 134; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 169; Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 99, nr. cat. 103, nr. 193, repr. 58; Iulia Mesea, în „Confluente...”, nr. cat. și repr. 83, p. 170; idem, *Transylvanian Painters in European Art Centres*, în „Pictori din Transilvania...”, p. 25.

¹⁴ *Kolomeea, fabrică în ruine*, ulei/pânză, 87 x 108 cm, semnat dreapta sus: „H.E.” și datat: (19)15, Muzeul de Artă Cluj Napoca. Lucrarea este menționată în: Oskar Walter Cisek, *Der Maler Hans Eder*, în „Neuer Weg”, București, 5 decembrie 1955; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 26, repr. f.p.; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, pp. 208-209; *Muzeul de Artă Cluj-Napoca. Galeria Națională*, (text introductiv: dr. Livia Drăgoi, cercetător), Cluj-Napoca, f.a., nr. cat. 70, p. 64, repr. p. 65; Gudrun-Liane Ittu, *Die südsiebenbürgische Expressionismus ...*, p. 134; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 169; Iulia Mesea, *Transylvanian Painters...*, p. 25.

¹⁵ Oskar Walter Cisek, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ Dietmar Elger, *Expressionism. A Revolution in German Art*, Köln, 2002, pp. 12-14.

¹⁷ *Retragerea trupelor austro-ungare*, ulei/carton, 89 x 64,3 cm, semnat stânga jos: „H.E.” și datat (19)14, Muzeul Național Brukenthal Sibiu. Lucrarea apare menționată în: Dinu VasIU, *op. cit.*, cat. nr. 48, p. 22; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 27; Gudrun-Liane Ittu, *Originell ...*, p. 5; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 169; Gudrun-Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch. His Work and Thought / Artistul avangardist Hans Mattis-Teutsch. Opera și gândirea*

¹¹ *Kanal in Brügge*, Öl auf Sperrholz, 37 x 45 cm, signiert links unten: „Hans Eder”, undatiert, Privatsammlung. Wird erwähnt in: Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 10, Repr. o.S.

¹² *Konstantinopel-Panorama*, Öl auf Pappe, 32 x 43,2 cm, signiert links unten: „H.E.” datiert: (19)14, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Dinu VasIU, *Hans Eder*, Retrospektive Ausstellung (Katalog), Brașov, 1972, Kat. nr. 6, S. 13; Mihai Nadin, *op. cit.* Repr.o.S.; Doina Udrescu, *Arta germană din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu, 1800-1950*, I, pictură, sculptură, Sibiu, 2003, S. 99, Kat. nr. 109, Repr. nr. 56.

¹³ *Kolomeea-zerstörte Maschinen*, Öl auf Leinwand, 90 x 73 cm, signiert links unten: „H.E.”, datiert 1915, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Dinu VasIU, *op. cit.*, Kat. nr. 2 și Repr. S. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 26, Repr.; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, S. 208-209; Viorica Guy Marica, *Arta germană din Transilvania*, în „Steaua”, Jg. XLV, nr. 6, Cluj-Napoca, 1994, S. 45; Gudrun-Liane Ittu, *Originell aber nicht radikal. Siebenbürgische Expressionisten im Brukenthal Museum*, în „Hermannstädter Zeitung”, nr. 1556, vom 7. Januar 1998, S. 5; Idem, *Der südsiebenbürgische Expressionismus, eine Variante des deutschen Expressionismus?* în „Forschungen zur Volks und Landeskunde”, Bd. 41-1-2, București, 1998, S. 134; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, S. 169; Doina Udrescu, *op. cit.*, S. 99, Kat. nr. 108, S. 193, Repr. S. 58; Iulia Mesea, în „Confluente...”, nr. cat. și Repr. 83, S. 170; idem, *Transylvanian Painters in European Art Centres*, in „Pictori din Transilvania...”, S. 25.

¹⁴ *Kolomeea-Ruinen einer Fabrik*, Öl auf Leinwand, 87 x 108 cm, signiert rechts oben: „H.E.”, datiert: (19)15, Kunstmuseum Cluj Napoca. Wird erwähnt in : Oskar Walter Cisek, *Der Maler Hans Eder*, in „Neuer Weg”, Bukarest, vom 5. Dezember 1955; Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 26, Repr.o.S.; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, S. 208-209; *Muzeul Național de Artă Cluj. Galeria Națională*, (Einleitung: dr. Livia Drăgoi), Cluj-Napoca, Kat.nr. 70, S. 64, Repr. S. 65; Gudrun-Liane Ittu, *Der südsiebenbürgische Expressionismus ...*, S. 134; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, S. 169; Iulia Mesea, *Transylvanian Painters...*, S. 25.

¹⁵ Oskar Walter Cisek, *op. cit.*, S. 5.

¹⁶ Dietmar Elger, *Expressionism. A Revolution in German Art*, Köln, 2002, S. 12-14.

¹⁷ *Der Rückzug der österreich-ungarischen Truppen*, Öl auf Pappe, 89 x 64,3 cm, signiert links unten: „H.E.”, datiert (19)14, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Dinu VasIU, *op. cit.*, Kat.

Painters in European Art Centres, in „Pictori din Transilvania...”, p. 25.

¹⁴ *Kolomeea, Factory in Ruins*, oil on canvas, 87 x 108 cm, signed upper right: „H.E.” and dated: (19)15, the Art Museum, Cluj Napoca. Mentioned in: Oskar Walter Cisek, *Der Maler Hans Eder*, in „Neuer Weg”, Bucharest, December 5th 1955; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 26; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, pp. 208-209; *Muzeul Național de Artă Cluj. Galeria Națională*, (introduction by Livia Drăgoi, researcher), Cluj-Napoca, cat. no. 70, p. 64, repr. p. 65; Gudrun-Liane Ittu, *Die südsiebenbürgische Expressionismus ...*, p. 134; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 169; Iulia Mesea, *Transylvanian Painters...*, p. 25.

¹⁵ Oskar Walter Cisek, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ Dietmar Elger, *Expressionism. A Revolution in German Art*, Köln, 2002, pp. 12-14.

¹⁷ *Retreat of the Austro-Hungarian Troops*, oil on cardboard, 89 x 64,3 cm, signed bottom left: „H.E.” and dated (19)14, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Dinu VasIU, *op. cit.*, cat. no. 48, p. 22; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 27; Gudrun-Liane Ittu, *Originell ...*, p. 5; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 169; Gudrun-Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch. His Work and Thought / Artistul avangardist Hans Mattis-Teutsch. Opera și gândirea / Der Avantgardedekünstler Hans Mattis-Teutsch. Sein künstlerisches Oeuvre und kunsttheoretisches Denken*, Sibiu, 2001; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. no.101, p. 191; „Confluente...”, cat. no. 82, p. 169.

¹⁸ *Execution in Turka*, oil on canvas, 54 x 80 cm, signed bottom right: „Hans Eder” and dated: Turka, 12.X.(19)14, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Dinu VasIU, *op. cit.*, cat. no. 47, p. 22; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 27; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, p. 209; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 169; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. no. 115, p. 194.

¹⁹ *Mountain Village*, oil on canvas, 99 x 98 cm, signed bottom right: „H.E.” and dated (19)26, private collection. Mentioned in: Lucian Blaga, *Hans Eder, in Ferestre colorate* 1926, in „Scrieri despre artă” (anthology by Emil Manu), Bucharest, 1970, p. 74; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 14; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 170.

²⁰ *Elevation of Crosses*, oil on canvas, 144 x 104 cm, signed bottom right: „H.E.” and dated: (19)26, Collection of the Black Church, Brașov. Mentioned in: Mihai Nadin, *op. cit.*

²¹ *Elevation of Crosses on the Golgotha*, oil on

/Der Avantgardkünstler Hans Mattis-Teutsch. Sein künstlerisches Oeuvre und kunsttheoretisches Denken, Sibiu, 2001; Doina Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 101, p. 191; „Confluente...”, nr. cat. 82, p. 169.

¹⁸ *Execuție la Turka*, ulei/pânză, 54 x 80 cm, semnat dreapta jos: „Hans Eder” și datat: Turka, 12.X.(19)14, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Lucrarea apare menționată în: Dinu VasIU, *op. cit.*, cat. nr. 47, p. 22; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 27, repr. f.p.; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, p. 209; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 169; Doina Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 115, p. 194.

¹⁹ *Sat de munte*, ulei/pânză, 99 x 98 cm, semnat dreapta jos: „H.E.” și datat (19)26, colecție particulară. Lucrarea apare menționată în: Lucian Blaga, *Hans Eder*, în *Ferestre colorate* 1926, în „Scrieri despre artă” (antologie de Emil Manu), București, 1970, p. 74; Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 14, repr. f.p.; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, p. 170.

²⁰ *Înălțarea crucilor*, ulei/pânză, 144 x 104 cm, semnat dreapta jos: „H.E.” și datat: (19)26, Colecția Bisericii Negre, Brașov. Lucrarea apare menționată în: Mihai Nadin, *op. cit.*, repr. f.p.

²¹ *Înălțarea crucii pe Golgota*, ulei/pânză, 144 x 109 cm, semnat dreapta sus: „H.E.” și datat: (19)22, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Lucrarea apare menționată în: *Hans Eder-Ausstellung*. Katalog, Brașov, 1923, nr. 2, p. 3; Gudrun-Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch...*, p. 83; Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 98, nr. cat. 118, p. 195, repr. 53; Iulia Mesea, „Confluente...”, nr. cat. și repr. 85, p. 171.

²² *Peisaj marin cu cactuși*, ulei/pânză, 95 x 100 cm, semnat dreapta jos: „H.E.” și datat: (19)27, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Lucrarea apare menționată în: Dinu VasIU, *op. cit.*, cat. nr. 1, p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, repr. f.p.; Gudrun Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch...*, p. 82; Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 99, nr. cat. 107, p. 192, repr. 53; Iulia Mesea, *Thinking about Modernity in Southern Transylvania*, în „Confluente...”, repr. p. 100; Iulia Mesea, în „Pictori...”, cat. p. 120.

²³ Aceste figuri, umane sau animale, pe care artistul le tratează ca golite perfect de viață, ca pe niște marionete, apar ca leit motiv în multe din lucrările sale, indiferent de genul căruia îi aparțin, având ca origine, semnificațiile enunțate, apoi transformate în constante, în lucrarea *Piața de pește din Bruges*.

²⁴ *Peisaj*, 1925, ulei/carton, 45 x 63 cm, semnat stânga jos: „H.E.”, datat (19)25, Muzeul de Artă Brașov.

nr. 48, S. 22; Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 27; Gudrun-Liane Ittu, *Originell ...*, S. 5; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, S. 169; Gudrun-Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch. His Work and Thought / Artistul avangardist Hans Mattis-Teutsch. Opera și gândirea / Der Avangardekünstler Hans Mattis-Teutsch. Sein künstlerisches Oeuvre und kunsttheoretisches Denken*, Sibiu, 2001; Doina Udrescu, *op. cit.*, Kat.nr. 101, S. 191; „Confluente...”, Kat. nr. 82, S. 169.

¹⁸ *Szene in Turka*, Öl auf Leinwand, 54 x 80 cm, signiert rechts unten: „Hans Eder”, datiert: Turka, 12.X.(19)14, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Dinu VasIU, *op. cit.*, Kat. nr. 47, S. 22; Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 27, Repr.o.S.; Rohtraut Wittstock-Reich, *op. cit.*, S. 209; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, S. 169; Doina Udrescu, *op. cit.*, Kat. nr. 115, S. 194.

¹⁹ *Gebirgsdorf*, Öl auf Leinwand, 99 x 98 cm, signiert rechts unten: „H.E.”, datiert (19)26, Privatsammlung. Wird erwähnt in: Lucian Blaga, *Hans Eder*, in *Ferestre colorate* 1926, in „Scrieri despre artă” (Anthologie von Emil Manu), București, 1970, S. 74; Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 14, Repr.; Negoită Lăptoiu, *op. cit.*, S. 170.

²⁰ *Kreuzaufrichtung*, Öl auf Leinwand, 144 x 104 cm, signiert rechts unten: „H.E.”, datiert: (19)26, im Besitz der Schwarzen Kirche Kronstadt/ Brașov. Wird erwähnt in: Mihai Nadin, *op. cit.*, Repr.

²¹ *Kreuzaufrichtung auf Golgatha*, Öl auf Leinwand, 144 x 109 cm, signiert rechts oben: „H.E.”, datiert: (19)22, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: *Hans Eder-Ausstellung*. Katalog, Brașov, 1923, nr. 2, S. 3; Gudrun-Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch...*, S. 83; Doina Udrescu, *op. cit.*, S. 98, Kat. nr. 118, S. 195, Repr. 53; Iulia Mesea, „Confluente...”, Kat.nr. und Repr. 85, S. 171.

²² *Seebild mit Kaktus*, Öl auf Leinwand, 95 x 100 cm, signiert rechts unten: „H.E.”, datiert: (19)27, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Erwähnt in: Dinu VasIU, *op. cit.*, Kat. nr. 1, S. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, Repr.; Gudrun Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch...*, S. 82; Doina Udrescu, *op. cit.*, S. 99, Kat.nr. 107, S. 192, Repr. 53; Iulia Mesea, *Thinking about Modernity in Southern Transylvania*, in „Confluente...”, Repr. S. 100; Iulia Mesea, in „Pictori...”, Kat. S. 120.

²³ Diese Tier- oder Menschengestalten, vom Künstler wie Marionetten dargestellt, erscheinen als Leitmotiv in vielen seiner Arbeiten, gleich welchem Genre sie angehören, und lassen sich auf die im *Fischmarkt in Brügge* dargestellten, später

canvas, 144 x 109 cm, signed upper right: „H.E.” and dated: (19)22, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: *Hans Eder-Ausstellung*. Katalog, Brașov, 1923, no. 2, p. 3; Gudrun-Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch...*, p. 83; Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 98, cat. no. 118, p. 195, repr. 53; Iulia Mesea, „Confluente...”, cat. no. and repr. 85, p. 171.

²² *Landscape with Cacti*, oil on canvas, 95 x 100 cm, signed bottom right: „H.E.” and dated: (19)27, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Dinu VasIU, *op. cit.*, cat. no. 1, p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*; Gudrun Liane Ittu, *The avantgarde artist Hans Mattis-Teutsch...*, p. 82; Doina Udrescu, *op. cit.*, p. 99, cat. no. 107, p. 192, repr. 53; Iulia Mesea, *Thinking about Modernity in Southern Transylvania*, in „Confluente...”, repr. p. 100; Iulia Mesea, in „Pictori...”, cat. p. 120.

²³ The artist depicts these figures, representing people or animals, as lifeless puppets; they are the leit-motif in many of his paintings, regardless of the genre; their origin is *Fish Market in Bruges*

²⁴ *Landscape*, 1925, oil on cardboard, 45 x 63 cm, signed bottom left: „H.E.”, dated (19)25, the Art Museum of Brașov.

²⁵ Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Cluj, 1972, p. 26.

²⁶ *The Cricket Game*, oil on cardboard, 70,4 x 89,5 cm, signed bottom left: „H.E.” and dated: (19)23, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: *Hans Eder-Ausstellung...*, cat. no. 15, p. 3; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. no. 106, p. 192; *Culorile avangardei, Arta în România 1910-1950* (editor: Erwin Kessler), Bucharest, 2007, cat. and repr. p. 222.

²⁷ Erwin Kessler, *Retro-garda*, in „Culorile avangardei...”, p. 20.

²⁸ *Port in the South of France*, oil on canvas, 40 x 64 cm, signed bottom right: „H.E.”, undated, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Dinu VasIU, *op. cit.*, cat. no. 10, p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. no. 105, p. 192.

²⁹ *Saint Tropez*, signed bottom right: „H.E. St. Tropez”, 84,7 x 119,5 cm, undated, the Art Museum Brașov.

³⁰ *Seascape With Boats*, oil on canvas, signed bottom left: „H.E.”, undated, the Karol Heinrich Galter Collection, Kaufbeuren, Germany.

³¹ *Seascape of Bosphorus*, oil on cardboard, signed bottom left: „H.E.”, dated: (19)14, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Dinu

- ²⁵ Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Cluj, 1972, p. 26.
- ²⁶ *Partida de crichet*, ulei/carton, 70,4 x 89,5 cm, semnat stânga jos: „H.E.” și datat: (19)23, colecția Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Lucrarea apare menționată în: *Hans Eder-Ausstellung...*, cat. nr. 15, p. 3; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. nr. 106, p. 192; *Culorile avangardei, Artă în România 1910-1950* (editor: Erwin Kessler), București, 2007, cat. și repr. p. 222.
- ²⁷ Erwin Kessler, *Retro-garda*, în „Culorile avangardei...”, p. 20.
- ²⁸ *Port în sudul Franței*, ulei/pânză, 40,8 x 64 cm, semnat dreapta jos: „H.E.”, nedatat, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Lucrarea apare menționată în: Dinu Vasiliu, *op. cit.*, cat. nr. 10, p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, repr. f.p.; Doina Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 105, p. 192.
- ²⁹ *Saint Tropez*, semnat dreapta jos: „H.E. St. Tropez”, 84,7 x 119,5 cm, nedatat, Muzeul de Artă Brașov.
- ³⁰ *Peisaj cu bărci*, ulei/pânză, 42 x 64 cm, semnat stânga jos: „H.E.”, nedatat, colecția Ingeborg Galter, Germania.
- ³¹ *Peisaj din Bosfor*, ulei/carton, 46 x 55 cm, semnat stânga jos: „H.E.”, datat: (19)14, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Lucrarea apare menționată în: Dinu Vasiliu, *op. cit.*, cat. nr. 8, p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, repr. f.p.; Doina Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 116, p. 195, repr. nr. 55.
- ³² Chiar și în cazul lucrării *Peisaj din Constantinopol* (ulei/carton, 37,4 x 46 cm, semnat dreapta jos: „H.E.”, nedatat, colecție particulară Brașov) marea are rol secundar în pofida obținerii unor efecte de lumină pe suprafața apei. Atenția privitorului este oprită însă, aproape în totalitate la șirul de clădiri din primul plan a căror ritmare de la stânga la dreapta sacadată puternic prin alternarea de complementare roșu și verde, „obturează” semnificativ celelalte două planuri.
- ³³ *Peisaj din sudul Franței*, ulei/pânză, 51,7 x 64 cm, semnat stânga jos: „HE” și datat: 19(32), colecția Ioan Dunca de Șieu, Brașov.
- ³⁴ *Peisaj*, ulei/pânză, 29,2 x 49 cm, semnat dreapta jos: „H.E.” și datat: (19)32, colecția Colecția Familiei Prof. Vasile Neguț, Brașov.
- ³⁵ *Peisaj cu copaci*, ulei/pânză, 46 x 68 cm, semnat dreapta jos: „HE” și datat: 19(32), colecția Ioan Dunca de Șieu, Brașov.
- ³⁶ Leonardo, *Tratat despre pictură*, București 1971, p. 59.
- ³⁷ Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 15.

- zur Konstante gewandelten Bedeutungsebene zurückführen.
- ²⁴ *Landschaft*, 1925, Öl auf Pappe, 45 x 63 cm, signiert links unten: „H.E.”, datiert (19)25, Kunstmuseum Kronstadt/ Brașov.
- ²⁵ Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Cluj, 1972, S. 26.
- ²⁶ *Die Kricketpartie*, Öl auf Pappe, 70,4 x 89,5 cm, signiert links unten: „H.E.”, datiert: (19)23, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: *Hans Eder-Ausstellung...*, Kat. nr. 15, S. 3; Doina Udrescu, *op. cit.*, Kat. nr. 106, S. 192; *Culorile avangardei, Artă în România 1910-1950* (Hrsg. Erwin Kessler), București, 2007, Kat. Und Repr. S. 222.
- ²⁷ Erwin Kessler, *Retro-garda*, in „Culorile avangardei...”, S. 20.
- ²⁸ *Hafen im Süden Frankreichs*, Öl auf Leinwand, 40 x 64 cm, signiert rechts unten: „H.E.”, undatiert, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Dinu Vasiliu, *op. cit.*, Kat. nr. 10, S. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, Repr. o.S.; Doina Udrescu, *op. cit.*, Kat. nr. 105, S. 192.
- ²⁹ *Saint Tropez*, signiert rechts unten: „H.E. St. Tropez”, 84,7 x 119,5 cm, undatiert, Kunstmuseum Kronstadt/Brașov.
- ³⁰ *Stadtansicht mit Booten*, Öl auf Leinwand, 64 x 42 cm, signiert links unten: „H.E.”, undatiert, Sammlung Ingeborg Galter, Deutschland.
- ³¹ *Landschaftsbild am Bosporus*, Öl auf Pappe, 46 x 55 cm, signiert links unten: „H.E.”, datiert: (19)14, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Dinu Vasiliu, *op. cit.*, Kat. nr. 8, S. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*, Repr. o.S.; Doina Udrescu, *op. cit.*, Kat. nr. 116, p. 195, Repr. nr. 55.
- ³² Sogar im Falle des Bildes *Blick auf Konstantinopel* (Öl auf Pappe, 37,4 x 46 cm, signiert rechts unten: „H.E.”, undatiert, Privatsammlung Kronstadt/ Brașov) spielt das Meer nur eine untergeordnete Rolle trotz der Lichteffekte auf der Wasseroberfläche. Der Blick wird aber auf Gebäude im Vordergrund gelenkt, deren wechselnde, von betont von links nach rechts ablaufende rot-grüne Farbgebung die anderen zwei Ebenen „in den Schatten stellt”.
- ³³ *Landschaft im Süden Frankreichs*, Öl auf Leinwand, 51,7 x 64 cm, signiert links unten: „HE”, datiert: 19(32), Sammlung Ioan Dunca de Șieu, Kronstadt/Brașov.
- ³⁴ *Seelandschaft*, Öl auf Leinwand, 29,2 x 49 cm, signiert rechts unten: „H.E.”, datiert: (19)32, Sammlung Fam. Prof. Vasile Neguț, Kronstadt/Brașov.
- ³⁵ *Landschaftsbild mit Bäumen*, Öl auf Leinwand, 46

- Vasiu, *op. cit.*, cat. no. 8, p. 13; Mihai Nadin, *op. cit.*; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. no. 116, p. 195, repr. no. 55.
- ³² Even in *Landscape of Constantinople* (oil on cardboard, 37,4 x 46 cm, signed bottom right: “H.E.”, undated, private collection, Brașov) the sea plays a minor part in spite of certain light effects on the watertable. The attention of the onlooker stops at the row of buildings in the foreground with their alternation of green and red: they hinder the other two levels.
- ³³ *Landscape of the South of France*, oil on canvas, 51,7 x 64 cm, signed bottom left: „HE” and dated: 19(32), the Ioan Dunca de Șieu Collection, Brașov.
- ³⁴ *Landscape*, oil on canvas, 29,2 x 49 cm, signed bottom right: „H.E.” and dated: (19)32, the Fam. Prof. Vasile Neguț Collection, Brașov.
- ³⁵ *Landscape with Trees*, oil on canvas, 46 x 68 cm, signed bottom right: „HE” and dated: 19(32), the Ioan Dunca de Șieu Collection, Brașov.
- ³⁶ Leonardo, *Tratat despre pictură*, Bucharest 1971, p. 59.
- ³⁷ Mihai Nadin, *op. cit.*, p. 15.
- ³⁸ *Still-life with Cactus*, oil on canvas, 115,4 x 93,2 cm, signed bottom left: “H.E.”, undated, the Art Museum of Brașov. Mentioned in: Mihai Nadin, *op. cit.*
- ³⁹ *Still-life by the Window*, oil on canvas, 57 x 67 cm, unsigned, undated, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Dinu Vasiliu, *op. cit.*, cat. no. 17, p. 16; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. no. 98, p. 120, repr. no. 62.
- ⁴⁰ *Still-life with Chrysanthemums*, oil on canvas marouflaged on cardboard, 46,5 x 70 cm, signed bottom right: „H.E.”, undated, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Gudrun Liane Ittu, *Originell...*, p. 5; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. no. 104, p. 192.
- ⁴¹ *Still-life with Landscape of Brașov*, oil on canvas, 69 x 95 cm, signed upper right and dated: (19)27, Siebenbürgisches Museum Gundelsheim. Mentioned in: *Meisterwerke der Klassischen Moderne in Siebenbürgen...*, cat. no. 12.
- ⁴² *Still-life with Landscape*, oil on canvas, 67 x 84 cm, signed bottom right: „H.E.” and dated: (19)34, the Rodica Micu Collection, Arad. Mentioned in: Iulia Mesea, *Thinking about Modernity...*, repr. p. 100; idem, *Transylvanian Painters...*, repr. p. 23.
- ⁴³ *Still-life with Apples and Flowers*, oil on canvas, 67 x 84 cm, signed bottom left: „HE”, dated bottom right: (19)30, the Ortwin Galter Collection, Linz.

³⁸ *Natură moartă cu cactus*, ulei/pânză, 115,4 x 93,2 cm, semnat stânga jos: „H.E.”, nedatat, Muzeul de Artă Brașov. Lucrarea apare menționată în: Mihai Nadin, *op. cit.*, repr. f.p.

³⁹ *Natură moartă lângă fereastră*, ulei/pânză, 57 x 67 cm, nesemnata, nedatat, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Lucrarea apare menționată în: Dinu VasIU, *op. cit.*, cat. nr. 17, p. 16; Doina Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 98, p. 120, repr. nr. 62.

⁴⁰ *Natură moartă cu crizanteme*, ulei/pânză maruflată pe carton, 46,5 x 70 cm, semnat dreapta jos: „H.E.”, nedatat, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Lucrarea apare menționată în Gudrun Liane Ittu, *Originell...*, p. 5; Doina Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 104, p. 192.

⁴¹ *Natură moartă cu peisaj din Brașov*, ulei/pânză, 69 x 95 cm, semnat dreapta sus și datat: (19)27, Siebenbürgisches Museum Gundelsheim. Lucrarea apare menționată în: *Meisterwerke der Klassischen Moderne in Siebenbürgen...*, nr. cat. 12.

⁴² *Natură moartă cu peisaj*, ulei/pânză, semnat dreapta jos: „H.E.” și datat: (19)34, colecția Rodica Micu, Arad. Lucrarea apare menționată în: Iulia Mesea, *Thinking about Modernity...*, repr. p. 100; idem, *Transylvanian Painters...*, repr. p. 23.

⁴³ *Natură moartă cu mere și flori*, ulei/pânză, 67 x 84 cm, semnat stânga jos: „HE”, datat dreapta jos: (19)30, colecția Ortwin Galter, Linz.

⁴⁴ *Vezi*, de exemplu, lucrările lui Lyonel Feininger (1871-1956).

⁴⁵ Artiștii transilvăneni de la începutul secolului XX nu vor putea, de aceea, să urmeze îndemnul din 1914 al cunoscutului pictor de peisaje citadine Ludwig Meidner, din lucrarea *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*, de a picta într-o atitudine grandioasă, străzile haotice, podurile de fier suspendate, trenuri expres, etc. (Dietmar Elger, *op. cit.*, p. 227)

⁴⁶ *Portretul Dr. Wilhelm Depner*, ulei/pânză, 98 x 84 cm, semnat dreapta sus și datat: 1938, colecție particulară. Lucrarea apare menționată în: Mihai Nadin, *op. cit.*, repr. f.p.

⁴⁷ O altă lucrare de acest gen este: *Mamă și copil*, ulei/pânză, 116,7 x 89,5 cm, semnat dreapta sus: „H.E.” și datat: (19)42, Muzeul Național Brukenthal Sibiu. Lucrarea apare menționată în: Gudrun Liane Ittu, *Originell...*, p. 5; Doina Udrescu, *op. cit.*, nr. cat. 99, p. 190; „Culorile avangardei...”, cat. și repr. p. 232.

x 68 cm, signiert rechts unten: „HE”, datiert: 19(32), Sammlung Ioan Dunca de Șieu, Kronstadt/Brașov.

³⁶ Leonardo, *Tratat despre pictură*, București 1971, S. 59.

³⁷ Mihai Nadin, *op. cit.*, S. 15.

³⁸ *Stilleben mit Kaktus*, Öl auf Leinwand, 115,4 x 93,2 cm, signiert links unten: „H.E.”, undatiert, Kunstmuseum Kronstadt/ Brașov. Wird erwähnt in: Mihai Nadin, *op. cit.*, Repr. o.S.

³⁹ *Stilleben am Fenster*, Öl auf Leinwand, 57 x 67 cm nicht signiert, undatiert, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Dinu VasIU, *op. cit.*, Kat. nr. 17, S. 16; Doina Udrescu, *op. cit.*, Kat. nr. 98, S. 120, Repr. nr. 62.

⁴⁰ *Stilleben mit Chrysanthenen*, Öl auf Leinwand auf Pappe, 46,5 x 70 cm, signiert rechts unten: „H.E.”, undatiert, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Gudrun Liane Ittu, *Originell...*, S. 5; Doina Udrescu, *op. cit.*, Kat. nr. 104, S. 192.

⁴¹ *Stilleben mit Kronstädter Ansicht*, Öl auf Leinwand, 69 x 95 cm, signiert rechts unten, datiert: (19)27, Siebenbürgisches Museum Gundelsheim. Wird erwähnt in: *Meisterwerke der Klassischen Moderne in Siebenbürgen...*, Kat. nr. 12.

⁴² *Stilleben mit Landschaft*, Öl auf Leinwand, cm, signiert rechts unten: „H.E.”, datiert: (19)34, Sammlung Rodica Micu, Arad. Wird erwähnt in: Iulia Mesea, *Thinking about Modernity...*, Repr. S. 100; idem, *Transylvanian Painters...*, Repr. S. 23.

⁴³ *Stilleben mit Äpfeln*, Öl auf Leinwand, 84 x 67 cm, signiert links unten: „HE”, datiert rechts unten: (19)30, Sammlung Ortwin Galter, Österreich.

⁴⁴ Siehe z. B. Die Arbeiten von Lyonel Feininger (1871-1956).

⁴⁵ Die siebenbürgischen Künstler vom Beginn des 20. Jh.s konnten deshalb den Rat aus der *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern* (1914) des bekannten Malers von Stadtbildern Ludwig Meidner, chaotische Straßen, hängende Eisenbrücken, Schnellzüge usw. zu malen, nicht befolgen. (Dietmar Elger, *op. cit.*, S. 227)

⁴⁶ *Bildnis des Arztes Wilhelm Depner*, Öl auf Leinwand, 98 x 84 cm, signiert rechts oben und datiert: 1938, Privatsammlung. Wird erwähnt in: Mihai Nadin, *op. cit.*, Repr. o.S.

⁴⁷ Ein weiteres Bild dieser Art ist *Mutter mit Kind*, Öl auf Leinwand, 116,7 x 89,5 cm, signiert rechts oben: „H.E.”, datiert: (19)42, Nationales Brukenthal Museum Sibiu. Wird erwähnt in: Gudrun Liane Ittu, *Originell...*, S. 5; Doina Udrescu, *op. cit.*, Kat. nr. 99, S. 190; „Culorile avangardei...”, Kat. und Repr. S. 232.

⁴⁴ See, for instance, the works of Lyonel Feininger (1871-1956).

⁴⁵ The Transylvanian artists active at the beginning of the 20th century will not be able to follow the advice given by the famous cityscape painter, Ludwig Meidner, in his work *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*, to paint in a grandiose manner chaotic streets, suspension bridges, express trains, etc.. (Dietmar Elger, *op. cit.*, p. 227).

⁴⁶ *Portrait of Dr. Wilhelm Depner*, oil on canvas, 98 x 84 cm, signed upper right and dated: 1938, private collection. Mentioned in: Mihai Nadin, *op. cit.*

⁴⁷ Another creation, belonging to the same genre is *Mother with Child*, oil on canvas, 116,7 x 89,5 cm, signed upper right: „H.E.” and dated: (19)42, the National Brukenthal Museum, Sibiu. Mentioned in: Gudrun Liane Ittu, *Originell...*, p. 5; Doina Udrescu, *op. cit.*, cat. no. 99, p. 190; „Culorile avangardei...”, cat. and repr. p. 232.

Miracol și deznădejde – considerații privind semnifi- cația compozițiilor religioase din creația lui Hans Eder

de Radu Popica

Statutul artei religioase în cadrul modernității artistice este problematic. Începând din secolul XIX, declinul religiozității sub impactul pozitivismului, refuzul tradiției artistice, prăbușirea influenței Bisericii în mediile artistice, au condus la divorțul dintre arta modernă și religie. Ruptura nu a fost totală. Subzistă teme, motive, simboluri creștine, desprinse de fondul lor original. Expresionismul și suprealismul, pe filiera romantică și simbolică, au recuperat în parte inventarul artei creștine, imprimându-i însă un sens profund diferit. În arta modernă expresia artistică de factură religioasă rămâne una derivată, de natură secundă, inevitabil incompletă¹.

Compozițiile religioase sunt un capitol aparte în creația lui Hans Eder, mai puțin cunoscut. Considerentele de ordin ideologic au determinat în perioada comunistă excluderea lor din expozițiile retrospective organizate în anii 1956, 1972² și 1983³. Studiile dedicate artistului brașovean le-au rezervat un spațiu restrâns și relativ marginal. Interesul stărnit cu prilejul expozițiilor din perioada interbelică, receptarea critică pozitivă (Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Oscar Walter Cisek), nu a generat,

Wunder und Verzweiflung – Betrachtungen zur Bedeu- tung der religiösen Bilder in Hans Eder's Schaffen

Von Radu Popica

Der Status der religiösen Kunst im Rahmen der künstlerischen Moderne ist problematisch. Beginnend mit dem 19. Jahrhundert führte der durch die Auswirkungen des Positivismus bedingte Verfall der Religiosität, das Ablehnen künstlerischer Traditionen, der schwindende Einfluss der Kirche auf die künstlerischen Bereiche zu einer Scheidung zwischen moderner Kunst und Religion. Der Bruch war nicht vollständig. Christliche Themen, Motive und Symbole haben weiterhin Bestand, wenn auch losgelöst von ihrem ursprünglichen Kontext. Der Expresionismus und der Surrealismus haben, in ihrer romantischen und symbolischen Ausprägung, einiges vom Bestand der christlichen Kunst wieder aufgenommen, allerdings mit einer grundlegend anderen Bedeutung. In der modernen Kunst ist der künstlerische Ausdruck religiöser Prägung nur eine Ableitung, eine Bearbeitung, die unausweichlich unvollständig bleibt¹.

Die Bilder mit religiöser Thematik bilden einen besonderen, wenig bekannten Teilbereich von Hans Eder's Schaffen. In der kommunistischen Zeit wurden diese aus ideologischen Gründen von den retrospektiven Ausstellungen

Miracle and despondency – considerations on the signifi- cance of Hans Eder's religious compositions

by Radu Popica

The status of religious art within artistic modernity is doubtful. At the beginning of the 19th century, the decline of religiosity under the impact of positivism, the denial of artistic tradition, the collapse of the influence of the Catholic church in artistic milieu, all led to the divorce between modern art and religion. But it wasn't a total breach. Themes, motifs and Christian symbols, unbound from their original feature, continue. Expressionism and Surrealism, by Romantic and Symbolical way, partially recouped the inventory of Christian art, but lent it a profoundly different sense. In modern art, the artistic expression of religious inspiration will preserve its secondary and, inevitably, incomplete nature¹.

Religious compositions constitute a special, less familiar, chapter in the creation of Hans Eder. Ideological reasons caused them to be banned from the retrospective exhibitions organized in 1956, 1972² and 1983³. The studies dedicated to the master from Brașov assigned them a small, rather marginal, space. Although the exhibitions opened in the inter-war years roused interest and benefited from a positive appreciation (Lucian Blaga, Nichifor

o dată pus între paranteze imperativul ideologic, un demers susținut vizând recuperarea și integrarea picturii sale religioase în circuitul valorilor artistice din spațiul transilvan.

E adevărat, din punct de vedere cantitativ, comparativ cu alte genuri abordate de Eder și mai ales cu portretistica sa, subiectele religioase nu oferă un material prea bogat cercetătorului, reprezentând doar o mică fracțiune din opera sa⁴. Considerăm însă că, asemenea lucrărilor inspirate de experiența tragică a războiului, încă și mai puțin numeroase, dar atât de semnificative pentru creația lui Eder, scenele religioase pot să arunce o nouă lumină asupra mesajului descifrabil în pictura sa, a conexiunilor cu expresionismul și alte orientări artistice.

Reluarea consecventă a unor teme, *Răstignirea, Înălțarea Crucilor, Nunta din Cana*, nu poate fi accidentală la un creator atât de exigent. Mai degrabă avem de-a face cu expresia unor îndelungi căutări, cu intense frământări sufletești. Nu intenționăm să-i chestionăm în niciun fel opțiunile religioase. Nu credem că acestea sunt relevante pentru studiul de față. Dar socotind pe urmele lui Mihai Nadin⁵ că biografia îi determină decisiv opera, ne exprimăm convingerea că picturile sale de inspirație biblică sunt în primul rând un comentariu adresat contemporanilor săi, reflectând mutațiile produse în planul conștiinței sale și implicit în liniile directoare ale creației.

Contrar opiniei acreditate în studiile de specialitate, care plasează integrarea tematicii religioase în repertoriul

der Jahre 1956, 1972² und 1983³ abgeschlossen. Die dem Kronstädter Künstler gewidmeten Aufsätze behandeln sie nur in geringem Maße und am Rande. Das von den Ausstellungen der Zwischenkriegszeit geweckte Interesse, die positive Rezeption durch die Kritik (Lucian Blaga, Nichifor Crainic, Oscar Walter Cisek), hat auch abgesehen vom ideologischen Imperativ keine kontinuierlichen Bestrebungen gezeitigt, seine religiösen Bilder wieder in den festen Bestand der Kunstwerke Siebenbürgens aufzunehmen.

Tatsächlich bieten die Bilder zu religiösen Themen quantitativ gesehen, verglichen mit anderen Genres und vor allem mit Eders Porträtistik, dem Wissenschaftler kein großes Betätigungsfeld, da sie bloß einen geringen Teil des Gesamtwerks ausmachen⁴. Wir vertreten jedoch die Meinung, dass gleich den von den tragischen Kriegserlebnissen inspirierten Bildern, die, geringer an Zahl, doch so bedeutungsvoll für Eders Schaffen sind, auch die religiösen Szenen ein neues Licht auf seine künstlerische Botschaft werfen können, auf die Bezüge zum Expressionismus und anderen künstlerischen Strömungen.

Die konsequente Wiederaufnahme von Themen wie *Die Kreuzigung, Kreuzaufrichtung, Die Hochzeit zu Kana* kann bei einem so anspruchsvollen Künstler kein Zufall sein. Eher handelt es sich um den Ausdruck eines langen Suchens voll tiefer, seelischer Qual. Es sollen hier keinesfalls Eders religiöse Optionen in Frage gestellt werden. Wir meinen nicht, dass sie für den

Crainic, Oscar Walter Cisek), they did not result in the taking of necessary steps towards the recuperation and integration of his religious works in the circuit of Transylvanian creations of value, even after the curtain had fallen on the ideological imperatives.

In comparison with the other genres approached by Eder, especially portraiture, his religious creations are not very numerous; thus the critics do not benefit from a very rich material for their studies⁴. We consider that, like the paintings inspired by the tragic experience of the war, even less numerous, but extremely significant, the religious scenes can give new meanings to the message we decipher in his painting, to the connections with the Expressionism as well as with other artistic trends.

The consistent repetition of such themes as the *Crucifixion, The Elevation of the Crosses, The Wedding at Cana*,



**Răstignirea
Die Kreuzigung
Crucifixion**

« Johannes-Honterus-Verein », Gundelsheim

Nr. catalog 76

operei lui Eder în primii ani de după război, în relație directă cu trauma psihologică suferită⁶, apariția lor este anterioară războiului, fiind legată de momentul Bruges, care marchează definirea expresiei artistice proprii la capătul mai multor ani de căutări și oscilații. Tematica religioasă reprezintă o constantă a creației sale și nu o achiziție ulterioară. O *Răstignire*⁷, aflată în patrimoniul Bisericii Negre din Brașov, este datată 1911⁸. Motivul răstignirii apare în lucrarea *Bărbat cu cârje*⁹ din aceeași perioadă. Ulterior este reluat și într-un portret din perioada interbelică¹⁰. Constatăm că motivele religioase, chiar dacă într-o formă atenuată, exced spațiul compoziției religioase pătrunzând ca elemente simbolice chiar și în portretistica lui Eder.

Este știut faptul că expresia violentă de factură expresionistă este adoptată de Eder în anii premergători războiului. Lucrările din perioada Bruges sunt primele care indică apropierea de estetica expresionistă. Extraordinarul autoportret intitulat *Îngrozitul (Der Entsetzte)*, pictat în 1913, confirmă interiorizarea sa. Războiul nu face decât să radicalizeze virulența expresiei. Nu întâmplător și în cazul compozițiilor religioase, încă de la prima lucrare, mijloacele de exprimare sunt preluate din sfera expresionismului.

Prima dintr-un ciclu de șase lucrări, în care este reluată și reinterpretată constant tema, *Răstignirea* din 1911 se înfățișează ca o lucrare încheată, în care se regăsesc deja elementele definitorii pentru perioada de maturitate creativă a lui Eder din deceniile doi și

vorliegenden Aufsatz relevant wären. Da wir jedoch wie Mihai Nadin⁵ der Meinung sind, dass sein Schaffen von der Biografie entscheidend beeinflusst wurde, vertreten wir die Ansicht, dass Eders biblisch inspirierte Bilder sich in ihrer Aussage vor allem an seine Zeitgenossen wenden, indem sie die Veränderungen seines künstlerischen Bewusstseins, einschließlich der Richtlinien seines Schaffens widerspiegeln.

Entgegen der in Fachstudien anerkannten Ansicht, die das Aufgreifen der religiösen Thematik im Kontext des Gesamtwerks Eders, in direktem Zusammenhang mit dem erlittenen psychologischen Trauma⁶, den ersten Nachkriegsjahren zuordnet, fällt ihr Beginn in die Vorkriegszeit, eng verbunden mit dem Erlebnis Brügge, dass das Definieren eines eigenen künstlerischen Ausdrucks nach vielen Jahren der Suche und des Schwankens bedeutet. Die religiöse Thematik stellt eine Konstante in seinem Werk dar, nicht eine spätere Errungenschaft. Eine *Kreuzigung*⁷, die sich im Besitz der Schwarzen Kirche in Kronstadt/Brașov befindet, ist 1911⁸ datiert. Das Motiv des Kreuzes wird auch in dem Bild *Mann mit Krücken*⁹ aus derselben Periode behandelt. Später wird es auch in einem Porträt der Zwischenkriegszeit wieder aufgenommen¹⁰. Wir stellen fest, dass die religiös geprägten Motive, wenn auch in abgeschwächter Form, den Raum religiöser Werke überschreiten und als symbolische Elemente sogar in Eders Porträtistik vordringen.

can't possibly be accidental, not with such an exacting artist. It is rather the expression of the arduous pursuits of a troubled soul. We do not intend to question his religious orientation, to make a study of it now; it would hardly be relevant. But considering, like Mihai Nadin⁵ that the artist's biography has a decisive influence on his creation, we express our belief that his paintings of biblical inspiration are, first of all, a commentary addressed to his contemporaries and reflect the changes that had occurred in his conscience and, consequently, in the guiding lines of his creation.

Contrary to the opinion accredited in expert studies, which place the integration of religious themes in the repertory of Eder's creation in the post war years as a consequence of the psychological trauma he had suffered⁶, they were present before the war and in connection with the Bruges moment, which marks the defining of his original artistic expression after many years of pursuit and indecision. Religious themes represent a constancy of his creation and not a subsequent acquisition. A *Crucifixion*⁷, today part of the patrimony of the Black Church, is dated 1911⁸. The same motif appears in *Man with crutches*⁹, dating from the same period of creation. It is also resumed in a portrait painted in the inter-war years¹⁰. We find that the motifs of religious inspiration, although less complex, exceed the space of a religious composition and appear, as symbolic elements, even in Eder's portraiture.

trei, întâlniri atât în compozițiile religioase, cât și în picturile din perioada războiului, circulația lor realizându-se în dublu sens.

Compoziția se structurează dintr-o pronunțată perspectivă ascendentă ce imprimă o puternică notă de dinamism, accentuând caracterul dramatic al scenei. În depărtare, pe Golgota, se înalță crucile, profilate pe fundalul unui cer crepuscular, incendiat de soarele arzător ce stă să apună (motiv reluat într-o manieră asemănătoare în timpul războiului). O lumină apocaliptică inundă întreaga compoziție. Senzația de sfârșit de lume este potențată de accente cromatice atent distribuite. Eder ignoră iconografia tradițională. Crucea pe care este răstignit Isus este plasată în lateral față de crucile celor doi tâlhari și într-un plan mai apropiat. O mulțime pestriță populează planul median. Cei mai mulți par să se îndepărteze grăbiți de locul răstignirii sau să-i întoarcă spatele. Un amplu registru de stări sufletești pot fi distinse în atitudinea lor. Grupul de bătrâni plasat în centrul compoziției pare mai degrabă indiferent, discutând preocupat. Șochează prin neobișnuitul său, juxtapunerea bărbatului cu chipul răvășit de groază, ce arată spre cruci, a mamei ce-și strânge cu duioșie copilul în brațe și a figurii grotești exaltând de bucurie. În forma inițială a lucrării, în prim-plan era plasat bustul unui bărbat adâncit în gânduri. Comparația trăsăturilor sale cu autoportretele timpurii ale lui Eder ne-a sugerat că avem de-a face cu un veritabil autopotret. Ulterior a fost repictat, fiind transformat într-o

Es ist bekannt, dass Eder den ungestümen Ausdruck expressionistischer Prägung in den Jahren vor Kriegsausbruch gepflegt hat. Die Arbeiten aus der Zeit in Brügge sind die ersten, die auf eine Annäherung an die expressionistische Ästhetik hindeuten. Das außergewöhnliche, *Der Entsetzte* benannte, Selbstbildnis von 1913 bestätigt deren Verinnerlichung. Der Krieg verstärkt nur die Heftigkeit des Ausdrucks. Nicht zufällig werden auch im Falle der religiösen Werke, schon vom ersten an, Ausdrucksmittel aus dem Bereich des Expressionismus übernommen.

Die Kreuzigung von 1911, das erste aus einem Zyklus von sechs Bildern, der das genannte Thema immer wieder aufnimmt und neu interpretiert, ist eine ausgereifte Arbeit, in der sich schon die für die 20er und 30er Jahre, die Zeit der künstlerischer Reife Eders, bestimmenden Elemente finden lassen. Sie werden sowohl in die religiösen Werke als auch in jene aus der Kriegszeit eingearbeitet, ihre Übernahme erfolgt in beide Richtungen.

Das Bild wird von einer kräftigen aufsteigenden Perspektive strukturiert, die ihm einen ausgeprägt dynamischen Charakter verleiht und die Dramatik der Szene betont. Im Hintergrund, auf Golgatha, erheben sich die Kreuze, zeichnen sich gegen den dämmrigen Himmel ab, der entflammt ist von der brennenden Sonne kurz vor dem Untergang (ein Motiv, das er auf ähnliche Weise während des Krieges wieder aufgenommen hat). Ein apokalyptisches Licht erhellt die ganze Szene.

It is well known that the violent voice of expressionist origin, is adopted by Eder before the war. The pictures he painted in his Bruges period are the first to indicate the influence of the expressionist aesthetic. The remarkable self-portrait, *The Horrified Man (Der Entsetzte)*, painted in 1913, confirms his introspection. The war will radicalize the extreme bitterness of his expression. It is not casual that in his religious compositions he borrows his language from the expressionists.

The first of a series of six paintings, in which the theme is constantly repeated and reinterpreted, the *Crucifixion* dated 1911, is a well knit composition where the elements which define the creations of Eder's mature years, in the second and third decades, are already present, both in religious compositions and in the pictures he painted during the war, their circulation going both ways.

The composition is structured from a well marked ascending perspective which gives it vitality while enhancing the dramatic character of the scene. Far away, on Golgotha, the elevated crosses appear against the background of a twilight ablaze in the setting sun (the motif will be repeated in a similar manner during the war). An apocalyptic light floods the entire composition. The carefully distributed chromatic accents intensify the feeling that the world has come to its end. Eder ignores the traditional iconography. The cross with Christ crucified is placed sideways and closer than the crosses of the two thieves. A motley crowd of people is depicted in the



Die Karpathen, Braşov, IV, 1911, Nr. 21
 Die Karpathen, Kronstadt/Braşov, IV, 1911, Nr. 21
 Die Karpathen, Braşov, IV, 1911, No. 21



Răstignire
Die Kreuzigung
Crucifixion

Biserica Evanghelică C. A. Braşov (Biserica Neagră)
 Evangelische Kirche A.B. Kronstadt/ Braşov
 (Schwarze Kirche)
 Evangelical Church C. A. Braşov (Black Church)

Nr. catalog 62

Das Weltuntergangsgefühl wird durch gezielt verteilte chromatische Akzente verstärkt. Eder ignoriert die traditionelle Ikonografie. Das Kreuz, an dem Jesus hängt, steht seitlich zu den Kreuzen der zwei Schächer, eher im Vordergrund. Eine bunte Menge bevölkert die mittlere Ebene. Die meisten scheinen vom Kreuzigungsplatz hinwegzueilen oder sich von ihm abzuwenden. Ein umfassendes Register an Seelenzuständen kann aus ihrem Verhalten abgelesen werden. Die Gruppe der Alten, die in der Mitte des Bildes in angeregtem Gespräch dargestellt wird, wirkt dadurch eher gleichgültig. Das ungewöhnliche Nebeneinander des Mannes mit grauenvoll verzerrem Gesicht, der auf die Kreuze deutet, der Mutter, die ihr Kind liebevoll in den Armen hält und der grotesken Gestalt voll ausgelassener Freude schockiert zutiefst. In seiner ursprünglichen Form zeigte das Bild im Vordergrund den Oberkörper eines in Gedanken versunkenen Mannes. Ein Vergleich seiner Züge mit den frühen Selbstbildnissen Eders lässt die Vermutung zu, es handle sich hierbei wahrhaftig um ein Selbstporträt. Später wurde es durch eine Darstellung der Gottesmutter übermalt. Die Spuren der Übermalung blieben sichtbar.

Um die Bedeutung des Bildaufbaus zu entschlüsseln, der durch seine Komplexität und die Vielzahl der aufgeworfenen Fragen verwirrt, reicht das von der Kunstgeschichte angebotene Instrumentarium nicht aus. Es muss auf den theologischen und philosophischen Diskurs zurückgegriffen werden, um zu verstehen, auf welche

middle. Most of them hurry to make leave or turn their back to the scene. Their attitudes reveal a multitude of feelings. The group of old men placed in the middle seem rather indifferent and absorbed in conversation. The juxtaposition of the horror-stricken man who points to the crosses, of the mother tenderly holding her child and of the grotesque, exulting figure, is quite unusual and therefore shocking. Initially, in the foreground there was the bust of a man who appeared to be deep in thought. If we compare the features of this man with Eder's early self portraits, it becomes obvious that it too was a self portrait. Later it was painted over and turned into a representation of the Blessed Virgin. Traces of the repainting are still visible.

In order to unravel the sense of the composition, confusing in its complexity and in the multitude of questions it poses, the instruments provided by the history of art are not enough. We must therefore resort to theology and philosophy in order to understand the manner in which the *Zeitgeist* of the time influenced Eder's vision at the beginning of the 20th century. How do we interpret the enthusiastic, almost mad, joy of some of those who witness the crucifixion? Why do they all turn their back upon the scene? Why is there a self-portrait included in the composition? All these questions must be answered in order for us to decipher the message placed by Eder in his painting.

According to theological interpretations, the significance of the *Crucifixion*

reprezentare a Maicii Domnului. Urmele repictării rămân vizibile.

Pentru a dezlega sensul compoziției, derutantă prin complexitatea și multitudinea întrebărilor pe care le ridică, instrumentarul oferit de istoria artei este insuficient. Se impune recursul la discursul teologiei și al filozofiei pentru a înțelege în ce fel *Zeitgeist*-ul începutului de secol XX a influențat viziunea lui Hans Eder. Cum să interpretăm dețășarea sau bucuria exaltată, vecină cu nebunia, a unora dintre cei care asistă la *Răstignire*? De ce cu toții par să întoarcă spatele scenei? De ce figurează un autoportret în cadrul compoziției? Sunt întrebările la care trebuie să răspundem pentru a descifra mesajul înscris de Eder în pictura sa.

Din punct de vedere teologic, *Răstignirea* are o semnificație ambivalentă. Pe de o parte ne aflăm în fața unui eveniment tragic: Isus este trădat și abandonat de discipoli, predat romanilor, batjocorit și condamnat să moară ca un tâlhar. Dar *Răstignirea* conține în sine și promisiunea Învierii, miracol suprem și fundament al creștinismului. Evident Eder privilegiază prima perspectivă. Cu excepția indiferențelor și nebunilor, lumea pare cuprinsă de o deznădejde universală. Deznădejdea, ca atitudine existențială, o regăsim în toate variantele *Răstignirii* și ale *Înălțării Crucilor*, întruchipată de figuri care-și țin capul plecat în mâini sau sunt redatate în postura unei rugăciuni resemnate. Nădejdea, în calitatea sa de structură determinantă a ființei umane, constituie sensul vieții noastre. Contrariul său nu poate fi decât dez-

Weise der *Zeitgeist* des beginnenden 20. Jahrhunderts Hans Eder Vision beeinflusst hat. Wie kann die Gelöstheit oder exaltierte Freude, dem Wahnsinn verwandt, interpretiert werden, die einige der Teilnehmer an der *Kreuzigung* aufweisen? Warum scheinen alle der Szene den Rücken zu kehren? Warum erscheint ein Selbstbildnis im Rahmen des szenischen Komposition? Das sind Fragen, auf die wir antworten müssen, um die dem Bild eingeschriebene Aussage Eder zu entziffern.

Vom theologischen Standpunkt aus hat die *Kreuzigung* eine ambivalente Bedeutung. Einerseits geht es um ein tragisches Ereignis: Jesus wird von seinen Jüngern verraten und verlassen, den Römern übergeben, gedemütigt und dazu verurteilt, wie ein Verbrecher zu sterben. Aber die *Kreuzigung* trägt zugleich auch das Versprechen der Auferstehung in sich, des größten und grundlegenden Wunders des Christentums. Offensichtlich legt Eder mehr Gewicht auf die erste der Perspektiven. Mit Ausnahme der Gleichgültigen und der Narren scheint die Welt von einer universellen Verzweiflung erfasst zu sein. Die Verzweiflung als existentielle Haltung finden wir in allen Varianten der *Kreuzigung* und *Kreuzaufrichtung* wieder, verkörpert durch Gestalten, die den Kopf in ihre Hände sinken lassen oder in ein schicksalergebenes Gebet versunken sind. Als determinierende Struktur der menschlichen Wesen ist die Hoffnung Sinn gebend für unser Leben. Ihr Gegenstück kann nur die Verzweiflung sein, die uns das Nichts enthüllt und uns dem Grauen

is ambivalent. On the one hand, we have a tragic event: Jesus is betrayed and abandoned by his disciples, handed over to the Romans, mocked and sentenced to die like a thief. But the *Crucifixion* holds out the promise of Resurrection, the supreme and fundamental miracle of Christianity. It is obvious that Eder favours the first perspective. With the exception of the cold-hearted and of the insane, the whole world seems overwhelmed by despondency. Despondency, embodied by the figures clutching at their heads, or depicted in the posture of meek prayer, is present in all the variants of the *Crucifixion* and of the *Elevation of Crosses*. Hope is the essence of our lives. The opposite of hope can only be despondency: it unveils the nothingness and leaves us to anxiety¹¹.

The above mentioned considerations bring us closer to the truth. All that is left to be cleared, is the presence of Eder himself among those who witness the *Crucifixion*. How do we interpret that? Considering the details of the composition and also the fact that it was later painted over, we do not think it is a pious act, as was the case of the portraits of founders and commissioners which appeared in medieval paintings. Another interpretation is needed. The scene of the *Crucifixion* is only formally connected with the New Testament, rather pointing to present times. The biblical episode provides the pretext to comment upon one of the defining aspects of modernity: it is a "necessarily unbewitched"¹² world from which the

nădejdea care ne dezvăluie neantul și ne lasă pradă angoasei¹¹. În absența nădejzii miracolul nu este posibil. Martorii *Răstignirii* din pictura lui Eder nu sunt în niciun fel conștienți de promisiunea Învierii. Sunt resemnați, lipsiți de orice speranță.

Considerațiile de mai sus ne apropie de răspunsul căutat. Mai trebuie lămurită semnificația prezenței lui Eder printre martorii *Răstignirii*. Cum să o interpretăm? Având în vedere datele compoziției, dar și repictarea sa ulterioră, nu credem că poate fi vorba de un act de pietate, asemănător portretelor de ctitori și comanditari din pictura medievală. Se impune ca firească o altă interpretare. Scena *Răstignirii* are drept cadru Noul Testament doar în mod formal, indicând mai degrabă spre contemporaneitate. Episodul biblic este un pretext pentru a comenta unul dintre aspectele definitorii ale modernității: caracterul său de lume „în mod necesar «dezvrăjită»”¹², din care divinul s-a retras. La începutul secolului XX, moartea lui Dumnezeu, proclamată de Nietzsche, reverbera puternic în cercurile intelectualității europene, în particular a celei germane de care Hans Eder era strâns legat prin afinități culturale și legături de prietenie.

Apropierea sa de expresionism s-a operat spontan, nu printr-o adevărată formă, ci prin integrarea firească în universul ideatic al unei „generații pierdute” (Dan Grigorescu). Anxietățile metafizice ale generației expresioniste nu erau străine de resimțirea cu acuitate a pierderii irecuperabile a reperelor divine de către lumea modernă. Nu

überlässt¹¹. Das Fehlen jeglicher Hoffnung macht das Wunder unmöglich. Die Zeugen der *Kreuzigung* in Eders Bild sind sich in keiner Weise der zugesagten Auferstehung bewusst. Sie sind resigniert, bar jeder Hoffnung.

Die obigen Überlegungen bringen uns der gesuchten Antwort näher. Es muss noch die Bedeutung von Eders Anwesenheit unter den Zeugen der *Kreuzigung* geklärt werden. Wie können wir das interpretieren? Wenn man die Bildkomposition, aber auch das nachträgliche Übermalen in Betracht zieht, dann ist kaum anzunehmen, dass es sich um ein Zeichen der Pietät handelt, ähnlich dem Abbilden von Stiftern und Spendern in der Malerei des Mittelalters. Eine andere Auslegung scheint eher zutreffend. Das Neue Testament bietet nur den formalen Rahmen für die Kreuzigungsszene, ansonsten deutet sie eher auf die Gegenwart hin. Das biblische Geschehen liefert den Vorwand, um einen der bestimmenden Aspekte der Moderne darzustellen: als „die notwendigerweise, entzauberte”¹² Welt, aus der sich das Göttliche zurückgezogen hat. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fand der von Nietzsche verkündete Tod Gottes in den europäischen Intellektuellenkreisen einen starken Nachhall, vor allem in den deutschen, denen Hans Eder durch kulturelle Wahlverwandtschaft und Freundschaftsbeziehungen tief verbunden war.

Seine Annäherung an den Expressionismus geschah spontan, nicht durch eine formelle Erklärung, sondern durch ein allmähliches Eindringen in

divine has been removed. At the beginning of the 20th century, the death of God, proclaimed by Nietzsche, echoed strongly in the European circles of intellectuals, especially in the German ones with which Eder held strong cultural affinities and where he had many friends.

He approached expressionism spontaneously; it wasn't a formal adhesion, but the natural integration in the universe of the expressionist ideology of the "lost generation" (Dan Grigorescu). The acute metaphysical anxieties of the expressionists were brought about by the irretrievable loss of divine landmarks. So, it couldn't have been a coincidence that at the time when Eder was working on his first religious composition, Wilhelm Morgner, representative of the Rhenish Expressionism, was also painting an *Elevation of Crosses*¹³. Many expressionists resorted to religious themes which gave them the opportunity to express their own state of mind. Such painters were Max Beckmann, Otto Dix and Emil Nolde. What we have here is a spontaneous convergency; the artists approach similar themes which express their anxieties and their spiritual experiences which were, in fact, those of a whole generation.

Positioned in a continuity of artistic expression, the two variants of the *Elevation of Crosses*¹⁴, painted by Eder in the post war years, are marked by a paroxysm of expression and by a striking tragic pathos. The monumental conception, the statuary hieratism, the restless brush strokes, the thick layers

întâmplător, în perioada în care Eder realiza prima sa compoziție religioasă, Wilhelm Morgner, reprezentant al expresionismului renan, picta o *Înălțare a Crucilor*¹³. Mulți dintre expresioniști au apelat la tematica religioasă, prin intermediul căreia își puteau exprima într-o manieră indirectă trăirile proprii. Amintim doar pe Max Beckmann, Otto Dix sau Emil Nolde. Asistăm la o convergență spontană, la preluarea unor teme similare, apte să exprime neliniștile și frământările spirituale ale unei întregi generații de artiști.

Așezate într-o continuitate a limbajului plastic, cele două variante ale *Înălțării Crucilor*¹⁴, pictate de Eder în primii ani de după război, se evidențiază prin paroxismul expresiei și un pregnant patos tragic. Concepția monumentală, hieratismul statuar al figurilor, pensulația neliniștită, pasta densă și tensiunea cromatică concură spre a conferi imaginilor statutul unor veritabile viziuni apocaliptice. Recursul la lugubru, prezent în varianta aflată în patrimoniul Muzeului Național Brukenthal din Sibiu, indică interesul pentru modelul oferit de pictura germană din secolele XV-XVI.

Treptat, în următoarele variante ale *Răstignirii*, expresia se îmblânzește. Contribuie la această senzație localizarea *Răstignirii* în cadrul familiar al spațiului transilvan. Martorii săi sunt acum oamenii simpli din satele Transilvaniei. Dominant devine un sentiment calm al tragicului, accentul deplasându-se de la exaltarea violentă a suferinței spre o resemnare tăcută.

Exemplară pentru această evoluție este *Răstignirea la marginea satului*¹⁵ de

die Ideenwelt einer „verlorenen Generation“ (Dan Grigorescu). Das metaphysische Angstgefühl der expressionistischen Generation war dem von der Moderne in aller Schärfe wahrgenommenen unwiederbringlichen Verlust der göttlichen Bezugspunkte verwandt. Es ist kein Zufall, dass zur gleichen Zeit, als Eder an seinem ersten religiös geprägten Werk arbeitete, Wilhelm Morgner, ein Vertreter des Rheinischen Expressionismus, eine *Kreuzaufrichtung*¹³ malte. Viele Expressionisten haben die religiöse Thematik aufgegriffen, durch die sie ihre eigenen Gefühle auf indirekte Weise ausdrücken konnten. Es seien hier nur Max Beckmann, Otto Dix oder Emil Nolde genannt. Wir werden Zeugen einer spontanen Konvergenz, des Übernehmens ähnlicher Themen, die sich dazu eignen, die Unruhe und den spirituellen Aufruhr einer ganzen Künstlergeneration auszudrücken.

Betrachtet man sie im Kontext und bezüglich des künstlerischen Ausdrucks, zeichnen sich die zwei Varianten der *Kreuzaufrichtung*¹⁴, die Eder in den ersten Nachkriegsjahren gemalt hat, durch Vollkommenheit des Ausdrucks und ein prägnantes tragisches Pathos aus. Das monumentale Konzept, die statuenhafte Erstarrung der Gestalten, die unruhige Pinselführung, das dicke Auftragen der Farbe, und die chromatische Spannung verleihen den Bildern den Status wahrhaft apokalyptischer Visionen. Der Rückgriff auf das Duster-Schauerliche in der Variante aus dem Besitz des Brukenthal-Museums in Hermannstadt/ Sibiu, deutet

of paint, the chromatic turmoil, all confer the status of a veritable apocalyptic vision on the images. The appeal to the dismal, present in the variant belonging to the Brukenthal National Museum, is an indication of the interest for a model which was provided by the 15th-16th century German painting.

Gradually, in the next variants of the *Crucifixion*, the expression becomes milder. This sensation is enhanced by the fact that the *Crucifixion* is placed in the familiar background of Transylvania. His witnesses are ordinary people. The calm feeling of the tragical becomes dominant and the accent shifts from the violent exaltation of suffering, towards a silent submission.

The model for this evolution is *Crucifixion Near the Village*¹⁵, belonging to the National Art Museum of Romania, painting which heralds the end of a stylistic stage in Eder's religious paintings and also the beginning of a new stage. In this new stage, the artist gradually abandons the violent expression of expressionistic influence in favour of a stylistic approach marked by his orientation towards the New Objectivity (Neue Sachlichkeit); however, at least for a while, the two co-exist. Other expressionists down the same road in the third decade of the 20th century, Otto Dix, Max Beckmann, and Käthe Kollwitz were won over by the aesthetics of the New Objectivity.

Set against the background of a magnificent alpine scenery, in the setting of a Transylvanian village, the composition enhances the contrast between a deceiving serenity and a



**Răstignire la marginea satului
Kreuzigung am Dorfrand
Crucifixion Near the Village**

Muzeul Național de Artă al României, București
Nationales Kunstmuseum Rumäniens, Bukarest
the National Art Museum of Romania, Bucharest

Nr. catalog 47

la Muzeul Național de Artă al României, care anunță sfârșitul unei etape stilistice în pictura religioasă a lui Eder și, totodată, deschide o nouă etapă evolutivă, aflată sub semnul abandonării treptate a expresiei violente, de factură expresionistă, în favoarea unei abordări stilistice plasată sub semnul apropierii de Noua Obiectivitate (Neue Sachlichkeit), fără a exclude coexistența lor pentru un timp. Un parcurs similar au urmat și alți expresioniști, Otto Dix, Max Beckmann, Käthe Kollwitz, convertiți în deceniul trei la estetica Noii Obiectivități.

auf eine Interesse an der Darstellungsart der deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts hin.

In den folgenden Varianten der *Kreuzigung* wird der Ausdruck allmählich milder. Dazu trägt auch die Darstellung der *Kreuzigung* im heimischen Rahmen der siebenbürgischen Landschaft bei. Deren Zeugen sind nun einfache Leute aus den siebenbürgischen Dörfern. Ein stilles Gefühl des Tragischen überwiegt, der Schwerpunkt verlagert sich vom heftig exaltierten Leiden zu schweigender Ergebung.

Beispielhaft für diese Entwicklung ist das Kreuzigungsbild *Gebirgsdorf*¹⁵ im Nationalen Kunstmuseum Rumäniens, das das Ende einer stilistischen Etappe in der religiösen Malerei Eders anzeigt, und gleichzeitig den Beginn einer neuen Entwicklungsphase unter dem Zeichen der allmählichen Aufgabe des heftigen Ausdrucks expressionistischer Manier zugunsten einer Annäherung an die stilistische Betrachtungsweise der Neuen Sachlichkeit, ohne ihre zeitweilige Koexistenz auszuschließen. Einen ähnlichen Weg sind auch andere Expressionisten gegangen, wie Otto Dix, Max Beckmann, Käthe Kollwitz, die in den 30er Jahren zur Ästhetik der Neuen Sachlichkeit konvertierten.

Die Kreuzigung auf dem Hintergrund einer großartigen Gebirgslandschaft, in das Umfeld eines typisch siebenbürgischen Dorfes projiziert, nutzt den Kontrast zwischen einer scheinbaren Heiterkeit und der herzzerreißenden inneren Spannung aus. Die Erhabenheit der Natur, die

heartrending turmoil. The sublime nature, the peaceful, even patriarchal atmosphere, the unaffectedness of daily activities invested with symbolical connotations (birth, life, death) in the tradition of Flemish painting (Brueghel), are counterpoised by dissonant elements. Jesus, consumed by excruciating pain, his body "writhing as if in an attempt to break free and run" looks so real that "you feel you witness the very act of crucifixion"¹⁶. His figure could be detached from Grunewald's paintings¹⁷. Then, there is the despondency of the man placed under the cross¹⁸: he seems to be the only one aware of the excruciating pain of the Crucified. Two years later, Eder repeated the composition in a similar manner¹⁹, but failed to give it the same suggestive force.

The series of Crucifixions ends in 1930 with a work²⁰ singled out by its special stylistical expression. The scene is placed in a solar, mediterranean landscape; the spatial configuration, the burning colours, the exuberant brush strokes and the extreme spontaneity remind us of the landscapes Eder painted in the south of France. The sinuous lines in the lower part of the composition counterpoise the verticality of the crosses and of the rocky landscape, generating an intense radiant dynamic. Only the statuary figure of the woman in the foreground, stone-still in her sadness, aloof, eludes the general movement.

The Wedding at Cana, a new biblical theme he approaches indicates the outline of his evolution, his bias

Proiectată pe fundalul unui grandios peisaj alpin, în decorul unui tipic sat transilvan, compoziția exploatează contrastul dintre o aparentă seninătate și o sfâșietoare tensiune lăuntrică. Sublimul naturii, atmosfera tihnită, chiar patriarhală, firescul activităților cotidiene, investite cu conotații simbolice (nașterea, viața, moartea) în tradiția picturii flamande (Brueghel), sunt contrapuse cu elemente disonante. Isus, pradă suferinței, „se zvârcolește de parcă ar voi să fugă de pe cruce” încât „crezi că asیști la însuși actul răstignirii”¹⁶. Figura sa pare desprinsă din pictura lui Grünewald¹⁷. Se adaugă deznădejdea bărbatului aflat la baza crucii¹⁸, singurul conștient de suferința Răstignitului. Doi ani mai târziu, Eder a reluat compoziția într-o manieră asemănătoare¹⁹ fără să obțină o forță sugestivă similară.

Seria Răstignirilor se încheie în 1930 cu o lucrare²⁰ singularizată printr-un cadru și o expresie stilistică aparte. Scena este plasată într-un peisaj solar, mediteranean, amintind de peisajele pictate de Eder în sudul Franței, atât prin configurația spațială, cât și prin cromatica arzătoare și pensulația exuberantă, de o spontaneitate extremă. Liniile sinuoase din partea inferioară a compoziției sunt contrapuse verticalității crucilor și peisajului stâncos, generând o intensă dinamică radiantă. Doar silueta statuară a femeii din prim-plan, încremenită în tristețe, părând desprinsă dintr-o altă lume, se sustrage mișcărilor generale.

Evoluția schițată mai sus, apropierea de Noua Obiectivitate, este indicată și

geruhsame, sogar patriarchalische Atmosphäre, die Selbstverständlichkeit alltäglicher Verrichtungen, die in der Tradition der flämischen Malerei (Brueghel) mit symbolischen Konnotationen versehen werden (Geburt, Leben, Tod), werden im Gegensatz zu dissonanten Elementen dargestellt. Jesus, vom Schmerz zerrissen, „windet sich, als wolle er vom Kreuze fliehen“ so dass man „glaubt, Zeuge der eigentlichen Kreuzigung zu sein”¹⁶. Seine Gestalt scheint einem Bild von Grünewald¹⁷ entnommen. Dazu kommt die Verzweiflung des Mannes unter dem Kreuz¹⁸, der Einzige, der sich des Leidens des Gekreuzigten bewusst ist. Zwei Jahre später nimmt Eder diesen Bildaufbau in ähnlicher Manier wieder auf¹⁹, ohne die gleiche suggestive Kraft zu erreichen.

Auf die oben angedeutete Entwicklung, die Annäherung an die Neue Sachlichkeit, deutet auch die Aufnahme eines neuen biblischen Themas hin, *Die Hochzeit zu Kana*. Gerade die Wahl dieses Sujets zeigt eine Wandlung, nicht nur im Stilistischen, sondern auch im Gefühlsmäßigen, an. Das Thema ordnet sich im Vergleich zu den im Vorfeld besprochenen religiösen Themen einem radikal andersartigen Bereich ein. Aus theologischer Perspektive bedeutet die *Hochzeit zu Kana*, wie sie im Johannesevangelium erzählt wird, das Zeichen des neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen, das Kommen des Wortes Gottes in die Welt, der Anfang der Verkündigung Jesu, ein Grund zu Freude und Hoffnung²⁰.

towards the New Objectivity. The transformation appears not only in the stylistic expression, but also in the emotional tonality. The theme differs radically from those we have already analysed. From a theological perspective, the Cana miracle, as contained in the Gospel of John, represents the new Alliance between God and man, a strong manifestation of the Divine Logos which fills the world, the beginning of Jesus' public ministry, reason for joy and hope²¹.

Similar both in composition and in style, both variants²² are structured round the central figure of Jesus with the witnesses to the miracle distributed on either of the sides. Significant differences appear only in the background of the scene. In the variant belonging to the Black Church, Eder resorts to the common contemporary background. In the one from the Evangelical Church in Sibiu, the scene takes place in a lush, exuberant scenery reminding of the Garden of Paradise. The works capture the miraculous moment when water turns to wine. Our attention is immediately drawn to the table placed in front of Jesus, which offers Eder the opportunity to reconstruct a still-life of Flemish inspiration. From the jars filled with water a bright light radiates. Blaga noted that “Eder expands to its utmost the circle of wonder...” which embraces with its miraculous light the audience as well as the lifeless elements, ascertaining that “the proposal of this miracle springs from the ensemble of the elements depicted, from the festal lines

de abordarea unei noii teme religioase, *Nunta din Cana*. Însuși subiectul abordat ne indică o transformare, nu numai a expresiei stilistice, ci și a tonalității afective. Tema se plasează într-un registru semnificativ, radical diferit în raport cu subiectele religioase analizate anterior. Din perspectivă teologică, episodul *Nunții din Cana*, relatat în Evanghelia după Ioan, marchează încheierea noii Alianțe dintre Dumnezeu și oameni, iruperea logosului divin în lume, începutul prediciei lui Isus, prilej de bucurie și speranță²¹.

Similare din punct de vedere compozițional și stilistic, ambele variante²² sunt structurate în jurul figurii centrale a lui Isus, de o parte și de alta fiind distribuiți martorii minunii. Diferențe notabile apar doar în privința cadrului în care se petrece scena. În varianta de la Biserica Neagră din Brașov, Eder recurge la obișnuitul cadru contemporan. În cea aflată la Biserica Evanghelică din Sibiu scena se petrece într-un decor vegetal exuberant ce trimite la Grădina Paradisului. Lucrările surprind momentul transformării miraculoase a apei în vin. Atenția ne este imediat atrasă de masa din fața lui Isus, ce-i oferă lui Eder prilejul reconstituirii unei naturi moarte în stil flamand. Din vasele cu apă radiază o intensă strălucire solară. Lucian Blaga observa că „Eder lărgiște la maximum cercul minunii...”, ce cuprinde, prin intermediul luminii miraculoase, în egală măsură asistența și elementele neînsuflite, constatând că „sugestia acestei minuni...nu se desprinde atât din anecdotica tabloului, cât din sărbătoreșcul liniilor și din en-

Die beiden, vom Aufbau und den stilistischen Elementen her gleichen Varianten²¹ weisen als zentrale Gestalt Jesus auf, wobei sich die Zeugen des Wunders zu seiner Linken und Rechten befinden. Bemerkenswerte Unterschiede treten nur im Bezug auf den Handlungsrahmen der Szene auf. Bei dem Bild aus der Schwarzen Kirche in Kronstadt/Brașov verwendet Eder den üblichen zeitgenössischen Rahmen. In jenem aus der Evangelischen Kirche in Hermannstadt/Sibiu wird die Szene in eine an das Paradies gemahnende üppige Pflanzenwelt verlegt. Die Arbeiten erfassen den Augenblick der wunderbaren Verwandlung von Wasser zu Wein. Unsere Aufmerksamkeit wird sogleich von dem Tisch angezogen, der vor Jesus steht, und Eder die Gelegenheit bietet, ein Stilleben in flämischer Manier darzustellen. Die Wassergefäße strahlen eine intensive Helligkeit aus. Lucian Blaga meint, dass „Eder den Kreis des Wunders größtmöglichst ausdehnt...”, der durch das wunderbare Licht gleichermaßen die Gäste und die unbelebten Elemente umfasst und stellt fest, „der Hinweis auf dieses Wunder...entspringt nicht so sehr dem Anekdotischen des Bildes, als der Feierlichkeit der Linien und der trunkenen Begeisterung der Farben“²². Dass sich um Jesus Vertreter der gesamten Menschheit scharen, betont die Universalität seines Rufs und die zutiefst humanistische Aussage der Bilder Eders.

Unseres Wissens nach ist die letzte Arbeit zu einem religiösen Thema aus dem Schaffen Hans Eders 1934



**Nunta din Cana
Hochzeit zu Kana
Wedding at Cana**

Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice C.A. Sibiu
Landeskonsistorium der Evangelischen Kirche A.B.
Hermannstadt/Sibiu
High Consistory of the Sibiu Evangelical Church C.A

Nr. catalog 73



**Nunta din Cana
Hochzeit zu Kana
Wedding at Cana**

Biserica Evanghelică C. A. Brașov (Biserica Neagră)
Evangelische Kirche A.B. Kronstadt/ Brașov
(Schwarze Kirche)
Evangelical Church C. A. Brașov (Black Church)

Nr. catalog 67

tuziasmul beat al culorilor”²³. Gruparea în jurul lui Isus a reprezentanților între-gii omeniri subliniază universalitatea chemării sale și mesajul profund umanist al picturii lui Eder.

După știința noastră, ultima lucrare cu subiect religios din creația lui Hans Eder datează din anul 1934. Este vorba de un *Christ*²⁴ care reia fidel reprezentarea din *Nunta din Cana*. Prin izolarea figurii lui Isus de restul compoziției și proiectarea sa pe un fond de un verde vibrant, Eder evidențiază epifania divină, obținând o imagine de o puternică intensitate sugestivă.

Departate de a reprezenta un aspect marginal și restrâns temporal al operei lui Eder, așa cum uneori s-a sugerat, compozițiile religioase acoperă perioada de vârf a creației sale, deschisă de etapa Bruges și prelungită până la mijlocul anilor '30, reflectând fidel opțiunile stilistice și ideatice decelabile în evoluția sa. Conexiunile care se pot stabili cu lucrările din anii războiului confirmă caracterul lor exemplar. Oscilând între două atitudini existențiale opuse, deznădejdea și speranța, având drept corolar miracolul, subiectele religioase ilustrează atât integrarea în universul expresionist, bântuit de angoasă și suferință, cât și abandonarea sa în favoarea unei viziuni tonice, optimiste, asupra lumii și semenilor săi. Coexistența și interferența celor două perspective contradictorii, de natură să genereze o tensiune paradoxală, impune creionarea unui portret mai nuanțat al artistului Hans Eder și al creației sale, care nu poate fi redusă la opțiunea expresionistă.

datiert. Es handelt sich um das Bild *Christuskopf*²³, das die Darstellung der *Hochzeit zu Kana* detailgetreu wieder aufnimmt. Dadurch, dass die Gestalt Jesu vom Umfeld isoliert und auf einen leuchtend grünen Hintergrund projiziert wird, hebt Eder die heilige Epiphanie hervor und schafft ein Bild von starker suggestiver Intensität.

Die Bilder mit religiöser Thematik bilden nicht, wie zuweilen suggeriert wurde, einen zeitlich eingrenzenden Randbereich von Eder's Schaffen, sondern fügen sich in die Periode ein, die den Höhepunkt seiner künstlerischen Reife darstellt, die mit der Zeit in Brügge einsetzt und bis zur Mitte der 30er Jahre anhält. Dabei widerspiegeln sie Eder's stilistische und ideelle Optionen im Verlauf seiner Entwicklung. Die feststellbaren Bezüge zu den Arbeiten aus der Kriegszeit bestätigen ihren exemplarischen Charakter. Zwischen zwei gegensätzlichen existentiellen Haltungen schwankend, der Verzweiflung und der Hoffnung, auf das Wunder bezogen, illustrieren die religiösen Themen sowohl das Einfügen in die expressionistische, von Angst und Leiden heimgesuchte Welt, als auch deren Aufgabe zugunsten einer optimistischen Anschauung über die Welt und seine Mitmenschen. Die Koexistenz und Interferenz der zwei gegensätzlichen, eine seltsame Spannung erzeugenden Perspektiven führt zu einem nuancierteren Porträt des Künstlers Hans Eder und seines Schaffens, das nicht auf die expressionistische Option reduziert werden kann.

as well as from the enthusiastic frenzy of colours²³. The representatives of mankind underline the universality of his call and the profoundly humanist message of Eder's paintings.

As far as we know, Eder's last work of religious inspiration is dated 1934. It is a *Christ*²⁴ which is a faithful repetition of the *Wedding at Cana*. Eder isolates the figure of Christ from the rest of the composition and depicts it against a vibrant green, thus emphasizing the Divine Epiphany and obtaining an image of strong suggestive intensity.

It was suggested that Eder's religious compositions were not an important aspect of his work; in fact, they cover his most important period of creation, which began with the Bruges moment and lasted until the middle of the fourth decade; they reflect and reveal the evolution of artist's stylistic and ideological options. Connections can be made with the pictures he painted during the war and they confirm their exemplary character. Hesitating between two opposite attitudes towards life, despondency and hope, with miracle as corollary, the religious subjects depicted, illustrate both integration in the universe of Expressionism, haunted by fear and anguish and relinquishment of it in favour of an invigorating, optimistic vision of the world and of his fellow man. The two conflicting perspectives coexist and interfere; they generate a paradoxical tension and call for a more nuanced portrait of Hans Eder the artist and of his creation which cannot be reduced to his expressionistic option.

¹ O tratare amplă și temeinic documentată a problematicii se găsește la Alain Besançon, *Imaginea interzisă – Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinski*, București, 1996.

² Dinu Vasiu, *Hans Eder, expoziție retrospectivă* (catalog de expoziție), Muzeul Județean Brașov, 1972.

³ Anca Popp, *Hans Eder, 100 de ani de la naștere* (catalog de expoziție), Muzeul Județean Brașov – Secția de Artă, 1983.

⁴ Am fost în măsură să identificăm în creația lui Hans Eder 12 compoziții religioase.

⁵ Mihai Nadin, *Hans Eder*, București, 1973, p. 5.

⁶ Mihai Nadin, cu referire la datarea eronată de către unii cercetători ai operei lui Eder a execuției *Îngrozitului* în 1918, concluziona că eroarea se datorează „integrării... a tot ceea ce ține de paroxism al expresiei influențelor directe ale războiului”, *Retrospectiva Eder*, în „ASTRA, lunar politic-social-cultural”, Brașov, VI, 1972, nr. 3 (70), p. 7.

⁷ Ulei pe pânză, 120,5 x 99,5 cm, semnat stânga jos cu negru Hans Eder, datat (19)11, nr. inv. III/356, Biserica Evanghelică C. A. Brașov (Biserica Neagră).

⁸ Lucrarea este reprodușă în „Die Karpathen”, Brașov, VI, 1913, Nr. 20.

⁹ Reprodușă în „Die Karpathen”, Brașov, IV, 1911, Nr. 21.

¹⁰ *Portrait de bărbat*, ulei pe pânză, 72 x 53 cm, semnat dreapta jos, monogramă HE, nedatat, nr. inv. 2051, Muzeul de Artă Brașov.

¹¹ Paul-Ludwig Landsberg, *Eseu despre experiența morții urmat de Problema morală a sinuciderii*, București, 2006, pp. 46-51.

¹² Horia-Roman Patapievic, *Om recent*, București, 2001, p. 425.

¹³ Dietmar Elger, *Expressionism, A Revolution in German Art*, 2007, p. 199.

¹⁴ *Înălțarea Crucilor* (Golgota), ulei pe pânză, 143 x 104 cm, semnat dreapta jos cu negru, monogramă HE, datat 19(21), nr. inv. P.01.004, Biserica Evanghelică C. A. Brașov (Biserica Neagră); *Înălțarea Crucilor pe Golgota* (Crucificarea), ulei pe pânză, 144 x 109 cm, semnat dreapta sus cu negru, monogramă HE, datat (19)22, nr. inv. 2755, Muzeul Național Brukenthal Sibiu.

¹⁵ Ulei pe pânză, 137 x 119 cm, semnat stânga jos cu brun, monogramă HE, datat 19(24), nr.

¹ Für eine umfassende, sehr gut dokumentierte Besprechung dieser Problematik siehe: Alain Besançon, *Imaginea interzisă – Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinski*, București, 1996.

² Dinu Vasiu, *Hans Eder, expoziție retrospectivă* (catalog de expoziție), Muzeul Județean Brașov, 1972.

³ Anca Popp, *Hans Eder, 100 de ani de la naștere* (catalog de expoziție), Muzeul Județean Brașov – Secția de Artă, 1983.

⁴ In Hans Eder's Gesamtwerk konnten 12 Kunstwerke mit religiöser Thematik ausgemacht werden.

⁵ Mihai Nadin, *Hans Eder*, București, 1973, S. 5.

⁶ Mihai Nadin, bezüglich der falschen Datierung, also 1918, von Eder's *Der Entsetzte* durch einige Wissenschaftler, folgert, der Grund für den Fehler sei „das Integrieren... von allem, was mit dem Paroxismus des Ausdrucks zu tun hat, in die unmittelbaren Einflüsse des Krieges”, *Retrospectiva Eder*, in: „ASTRA, lunar politic-social-cultural”, Brașov, VI, 1972, nr. 3 (70), S. 7.

⁷ Öl auf Leinwand, 120,5 x 99,5 cm, signiert links unten mit schwarzer Farbe: Hans Eder, datiert (19)11, Inv. Nr. III/356, Evangelische Kirche A.B. Kronstadt/ Brașov (Schwarze Kirche).

⁸ Abdruck in *Die Karpathen*, Kronstadt/Brașov, VI, 1913, Nr. 20.

⁹ Abdruck in *Die Karpathen*, Kronstadt/ Brașov, IV, 1911, Nr. 21.

¹⁰ *Männerbildnis*, Öl auf Leinwand, 72 x 53 cm, signiert rechts unten, Monogramm HE, undatiert, Inv. Nr. 2051, Kunstmuseum Kronstadt / Brașov.

¹¹ Paul-Ludwig Landsberg, *Eseu despre experiența morții urmat de Problema morală a sinuciderii*, București, 2006, S. 46-51.

¹² Horia-Roman Patapievic, *Om recent*, București, 2001, S.425.

¹³ Dietmar Elger, *Expressionism, A Revolution in German Art*, 2007, S. 199.

¹⁴ *Kreuzaufrichtung* (Golgotha), Öl auf Leinwand, 143 x 104 cm, signiert rechts unten schwarz, Monogramm HE, datiert 19(21), Inv. Nr. P.01.004, Evangelische Kirche A.B. Kronstadt/ Brașov (Schwarze Kirche); *Kreuzaufrichtung auf Golgotha* (Kreuzigung), Öl auf Leinwand, 144 x 109 cm, signiert rechts oben schwarz, Monogramm HE,

¹ We have an ample and documented approach of the issue in Alain Besançon, *Imaginea interzisă – Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinski*, Bucharest, 1996.

² Dinu Vasiu, *Hans Eder, retrospective exhibit* (exhibit catalogue), Brașov County Museum, 1972.

³ Anca Popp, *Hans Eder, 100th Anniversary* (exhibit catalogue), Brașov County Museum – Art Department, 1983.

⁴ We were able to identify 12 religious compositions in Hans Eder's creation.

⁵ Mihai Nadin, *Hans Eder*, Bucharest, 1973, p. 5.

⁶ Mihai Nadin, with reference to the erroneous dating of *The Horrified Man*, in 1918, by some exegetists of Eder's creation, concluded that the error is owed to the “integration... of everything that has to do with the paroxysm of expression originating in the direct influence of the war” *Retrospectiva Eder*, in „ASTRA, lunar politic-social-cultural”, Brașov, VI, 1972, no. 3 (70), p. 7.

⁷ Oil on canvas, 120,5 x 99,5 cm, signed bottom left, in black Hans Eder, dated (19)11, inv. no. III/356, Evangelical Church C. A. Brașov (Black Church).

⁸ Reproduced in „Die Karpathen”, Brașov, VI, 1913, No. 20.

⁹ Reproduced in „Die Karpathen”, Brașov, IV, 1911, No. 21.

¹⁰ *Portrait of a Man, oil on canvas*, 72 x 53 cm, signed bottom right, monogram HE, undated, inv. no. 2051, the Art Museum of Brașov.

¹¹ Paul-Ludwig Landsberg, *Eseu despre experiența morții urmat de Problema morală a sinuciderii*, Bucharest, 2006, pp. 46-51.

¹² Horia-Roman Patapievic, *Om recent*, Bucharest, 2001, p.425.

¹³ Dietmar Elger, *Expressionism, A Revolution in German Art*, 2007, p. 199.

¹⁴ *Elevation of the Crosses* (Golgotha), oil on canvas, 143 x 104 cm, signed bottom right, in black, monogram HE, dated 19(21), inv. no. P.01.004, Evangelical Church C. A. Brașov (Black Church); *Elevation of the Crosses on Golgotha* (Crucifixion), oil on canvas, 144 x 109 cm, signed upper right, in black, monogram H.E., dated (19)22, inv. no. 2755, the National Brukenthal Museum, Sibiu.

¹⁵ Oil on canvas, 137 x 119 cm, signed bottom left, in brown, monogram HE, dated 19(24), inv.

inv. 48, Muzeul Național de Artă al României, București.

¹⁶ Lucian Blaga, *Hans Eder*, în vol. *Scrieri despre artă*, București, 1970, p.74.

¹⁷ Analogii frapante sugerează ca surse de inspirație *Altarul din Isenheim și Răstignirea lui Christos* de la Basel. Eder reia într-o manieră similară figura lui Christos și într-o altă *Răstignire* din patrimoniul Bisericii Evanghelice C. A. Brașov (Biserica Neagră), ulei pe carton, 67 x 84 cm, semnat dreapta jos cu negru, monogramă HE, nedatat, nr. inv. III/355 .

¹⁸ Similitudini se pot constata cu figura condamnatului la moarte ce-și așteaptă resemnat rândul în compoziția din 1914, *Scenă din Turka*, aflată în patrimoniul Muzeului Național Brukenthal Sibiu.

¹⁹ *Răstignirea*, ulei pe pânză, 100 x 100 cm, semnat dreapta jos cu roșu, monogramă HE, datat 19(26), nr. inv. 9559g, Biserica Evanghelică C. A. Brașov (Biserica Neagră).

²⁰ *Răstignirea (Golgota)*, ulei pe pânză, 59 x 72,5 cm, semnat dreapta jos cu negru, monogramă HE, datat 19(30), « Johannes-Honterus-Verein » Gundelsheim.

²¹ Jacques Duquesne, *Isus*, București, 2005, pp. 116-118.

²² Ulei pe pânză, 215 x 165 cm, semnat dreapta jos cu negru, monogramă HE, datat 19(26), Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice C.A. Sibiu; Ulei pe pânză, 171 x 200 cm, semnat dreapta jos cu negru, monogramă HE, datat 19(33), nr. inv. 9550 VI, Biserica Evanghelică C. A. Brașov (Biserica Neagră).

²³ Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 73-74.

²⁴ Ulei pe pânză, 95 x 75 cm, semnat dreapta jos cu negru, monogramă HE, datat 19(34), nr. inv. III/354, Biserica Evanghelică C. A. Brașov (Biserica Neagră).

datiert (19)22, Inv. Nr. 2755, Nationales Brukenthal Museum Sibiu.

¹⁵ Öl auf Leinwand, 137 x 119 cm, signiert unten links mit braun, Monogramm HE, datiert 19(24), Inv. Nr.48, Nationales Kunstmuseum Rumäniens, Bukarest.

¹⁶ Lucian Blaga, *Hans Eder*, in: *Scrieri despre artă*, București, 1970, S.74.

¹⁷ Frappierende Analogien suggerieren als Inspirationsquelle den *Isenheimer Altar* und die *Kreuzigung Christi* aus Basel. Eder bearbeitet die Christusgestalt in ähnlicher Manier in einer anderen *Kreuzigung* aus dem Besitz der Evangelische Kirche A.B. Kronstadt/Brașov (Schwarze Kirche), Öl auf Pappel, 67 x 84 cm, signiert rechts unten mit schwarz, Monogramm HE, undatiert, Inv. Nr. III/355 .

¹⁸ Ähnlichkeiten können festgestellt werden mit der Gestalt des zum Tode Verurteilten, der resigniert sein Ende erwartet, im Bild von 1914, *Szene in Turka*, im Besitz des Nationalen Brukenthal Museums Sibiu.

¹⁹ *Die Kreuzigung Christi*, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, signiert rechts unten rot, Monogramm HE, datiert 19(26), Inv. Nr. 9559g, Evangelische Kirche A.B. Kronstadt/ Brașov (Schwarze Kirche).

²⁰ Jacques Duquesne, *Isus*, București, 2005, S. 116ff.

²¹ Öl auf Leinwand, 215 x 165, signiert rechts unten mit schwarz, Monogramm HE, datiert 19(25), Landeskonsistorium der Evangelischen Kirche A.B. Hermannstadt; Öl auf Leinwand, 171 x 200 cm , signiert rechts unten mit Schwarz, Monogramm HE, datiert 19(33), Inv. Nr. 9550 VI, Evangelische Kirche A.B. Kronstadt/ Brașov (Schwarze Kirche).

²² Lucian Blaga, *op. cit.*, S. 73f.

²³ Öl auf Leinwand, 95 x 75 cm, signiert rechts unten mit schwarzer Farbe, Monogramm HE, datiert 19(34), Inv. Nr. III/354, Evangelische Kirche A.B. Kronstadt/ Brașov (Schwarze Kirche).

no. 48, the National Art Museum of Romania, Bucharest.

¹⁶ Lucian Blaga, *Hans Eder*, in *Scrieri despre artă*, Bucharest, 1970, p.74.

¹⁷ Striking analogies suggest that he was inspired by the *Isenheim Altar* and by the *Basel Crucifixion*. Eder resumes in a similar manner the figure of Christ in another *Crucifixion*, the one belonging to the patrimony of the Evangelical Church C.A. Brașov (Black Church), oil on canvas, 67 x 84 cm, signed bottom right, in black, monogram HE, undated, inv. no. III/355 .

¹⁸ It resembles the figure of the man who, sentenced to death, meekly awaits his execution, in his composition *Scene at Turka*, dated 1914, belonging to the National Brukenthal Museum, Sibiu.

¹⁹ *Crucifixion*, oil on canvas, 100 x 100 cm, signed bottom right, in red, monogram HE, dated 19(26), inv. no. 9559g, Evangelical Church C. A. Brașov (Black Church).

²⁰ *Crucifixion*, oil on canvas, 59 x 72,5 cm, signed bottom right, in black, monogram HE, dated 19(30), « Johannes-Honterus-Verein », Gundelsheim.

²¹ Jacques Duquesne, *Isus*, Bucharest, 2005, pp. 116-118.

²² Oil on canvas, 215 x 165, signed bottom right, in black, monogram HE, dated 19(25), High Consistory of the Sibiu Evangelical Church C.A.; oil on canvas, 171 x 200 cm, signed bottom right in black, monogram HE, dated 19(33), inv. no. 9550 VI, Evangelical Church C.A. Brașov (Black Church).

²³ Lucian Blaga, *Hans Eder*, in *Scrieri despre artă*, Bucharest, 1970, pp. 73-74.

²⁴ Oil on canvas, 95 x 75 cm, signed bottom right, in black, monogram HE, dated 19(34), inv. no. III/354, Evangelical Church C.A. Brașov (Black Church).

Privire în atelier. Răsfoind un caiet de schițe al lui Hans Eder¹

de Rohtraut Wittstock

În moștenirea sculptoriței și pictoriței brașovene Margarete Depner s-a găsit un caiet de schițe al pictorului Hans Eder. Caietul prevăzut pentru „Schițe rapide” are pe copertă următoarea însemnare: „Album de schițe al lui Hans Eder, dăruit doamnei Margarete Depner de către doamna Eder după moartea soțului ei”. Pentru destinatară acest cadou a însemnat nu doar o amintire din partea celui decedat, una dintre cele mai marcante personalități artistice din Transilvania și din întreaga Românie din prima jumătate a secolului XX, ci și expresia relației dintre cei doi artiști, caracterizată de-a lungul deceniilor de respect și apreciere reciprocă.

Încă de timpuriu, Hans Eder, născut la 19 aprilie 1883, și doar cu doi ani mai tânăra Margarete Scherg, căsătorită apoi Depner, se întâlneau cu alți viitori artiști la Brașov, în atelierul pictorilor Friedrich Miess și Arthur Coulin, cunoscuți în Transilvania și în afara ei, pentru a picta după modele vii. În anii maturității, Eder a realizat mai multe portrete ale medicului Wilhelm Depner, soțul sculptoriței. El l-a zugrăvit în poziție

Blick in die Werkstatt. In einem Skizzenheft von Hans Eder geblättert¹

Von Rohtraut Wittstock

Im Nachlass der Kronstädter Bildhauerin und Malerin Margarete Depner fand sich ein Skizzenheft des Malers Hans Eder. Das für „Schițe rapide” gedachte Heft trägt auf dem Umschlag den Vermerk: „Skizzenbuch Hans Eders, von Frau Eder nach dem Tode ihres Gatten an Frau Margarete Depner geschenkt”. Das Geschenk war für die Empfängerin nicht nur ein Andenken an den Verstorbenen, der einer der herausragendsten Künstlerpersönlichkeiten Siebenbürgens und ganz Rumäniens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war, sondern es ist auch Ausdruck der Beziehungen zwischen den beiden Künstlern, die über die Jahrzehnte hinweg von gegenseitiger Achtung und Anerkennung gekennzeichnet waren.

Schon früh hatten sich der am 19. April 1883 geborene Hans Eder und die nur zwei Jahre jüngere Margarete Scherg, später verheiratete Depner, mit anderen angehenden Künstlern in Kronstadt/Brașov im Atelier der in Siebenbürgen und darüber hinaus bekannten Maler Friedrich Mieß und

In the painter's studio. Turning over the pages of Hans Eder's sketch album¹

by Rohtraut Wittstock

The heritage of Margarete Depner, sculptress and paintress from Brașov, contained one of Hans Eder's sketch books. On the cover of the sketch book, destined for „Schițe rapide”, a few words read: „Sketch album presented to Mrs Margarete Depner by Mrs Eder after the death of her husband”. For Margarete Depner, this sketch book was more than just a souvenir to remind her of one of the outstanding artistic personalities of Transilvania and, indeed, of Romania, but also the expression of the mutual respect and admiration which marked the relationship that existed between the two artists.

In their youth, Hans Eder, born April 19th 1883, and Margarete Depner, who was two years younger than him, started meeting other artists to be, in the studios of Friedrich Miess and Arthur Coulin, painters whose fame had gone beyond Transilvania, in order to paint from live models. In his mature years, Eder painted several portraits of doctor Wilhelm Depner, Margarete's husband. In one of the portraits, Wilhelm Depner was depicted sitting in a relaxed position; his face bears the

¹ Articol apărut în *Deutsches Jahrbuch für Rumänien*, București, Editura ADZ, 2005, pp. 106-109.

¹ Der Beitrag ist schon in *Deutsches Jahrbuch für Rumänien 2005* (ADZ Verlag, Bukarest, S. 106-109) erschienen. *

¹ Article published in *Deutsches Jahrbuch für Rumänien*, Bucharest, 2005, pp. 106-109.

relaxată, șezând, cu chipul exprimând o bogată experiență de viață. În fundal se vede biserica fortificată din Hălchiu/Heldsdorf – localitatea natală a celui portretizat, aflată în Țara Bârsei, de care acesta avea să rămână legat întreaga viață. În fața sa se află, deschisă pentru a fi studiată, o carte de medicină. Un alt tablou îl înfățișează pe chirurg chiar în sala de operație. Aprecierea Margaretei Depner pentru colegul artist s-a manifestat și prin faptul că a cumpărat mai multe tablouri ale acestuia : naturi moarte sau monumentala „Nuntă din Cana”, cu acea lumină spirituală inundând totul, un tablou care se află astăzi în Biserica Neagră din Brașov, împrumutat fiind acesteia de către moștenitorii pictorului.

Dacă răsfoim cu mai multă atenție albumul de schițe, ne putem da seama de ce acesta a ajuns tocmai în posesia Margaretei Depner. Se află acolo o schiță în cărbune în care – ca de atâtea ori în picturile lui Eder – natura moartă se îmbină cu peisajul urban. În spatele unui buchet mare de flori și al unei fructiere, perdeaua trasă deoparte descoperă privirii – printr-o fereastră boltită – Biserica Neagră și muntele Tâmpa. Și astăzi această pictură în ulei se mai află în casa scârilor din locuința sculptoriței din strada Apollonia Hirscher, unde, nu departe, într-o casă pe colț, la intersecția cu strada Poarta Șchei, a locuit și Hans Eder.

El a utilizat adesea acest gen de compoziție, în care peisajul din spatele ferestrei spațioase, ocupând aproape tot tabloul, se desfășoară ca pe o scenă. Tot în acest album se află

Arthur Coulin getroffen, um nach lebenden Modellen zu malen. In späteren Jahren der Reife fertigte Eder mehrere Porträts des Arztes Wilhelm Depner, des Mannes der Plastikerin, an. Er zeigt ihn in ruhiger, sitzender Haltung mit einem Antlitz, aus dem tiefe Lebenserfahrung spricht, mit der Kirchenburg in Heldsdorf/Hălchiu im Hintergrund - dem im Burzenland liegenden ländlichen Geburtsort des Porträtierten, dem er ein Leben lang in Anhänglichkeit verbunden bleiben sollte -, vor sich zum Studium geöffnet ein medizinisches Fachbuch. Ein weiteres Gemälde stellt den Chirurgen sogar im Operationssaal dar. Die Wertschätzung Margarete Depners für den Künstlerkollegen äußerte sich aber auch darin, dass sie mehrere Bilder des Malers kaufte: Stilleben oder die monumentale „Hochzeit zu Kana“ mit dem alles überstrahlenden Licht des Geistes, ein Bild, das heute als Leihgabe der Erben in der Schwarzen Kirche in Kronstadt hängt.

Durchblättert man das Skizzenbuch genauer, kann man sich denken, warum gerade dieses in den Besitz von Margarete Depner gelangte. In Kohle ist eine Skizze ausgeführt, die – wie in den Gemälden Eders so oft – Stilleben und Stadtlandschaft verbindet. Hinter einem großen Blumenstrauß und einer Obstschale gibt der seitlich weggezogene Vorhang durch ein Fenster mit Doppelbogen den Blick auf die Schwarze Kirche und die Zinne frei. Heute noch befindet sich das in Öl gemalte Bild im Treppenhaus des Wohnhauses der Bildhauerin in der Hirscher-

expression of a man of experience. In the background, the artist painted the fortified church from Hălchiu/Heldsdorf, a village situated in Țara Bârsei, Depner's birthplace and a place that remained dear to him throughout his life. In front of him, an open medicine book indicates the model's intention to study. Another painting depicts the surgeon in the operating room. Margarete Depner's appreciation for her fellow artist manifested itself in that she purchased a number of paintings: still lifes or the monumental "Wedding at Cana", characterized by that spiritual light which overflows the entire composition ; today the painting can be seen in the Black Church, courtesy of Eder's heirs.

Turning over the pages of the sketch book, we understand why it came to be in the possession of Margarete Depner when we come across a carbon sketch in which the artist combines, as he frequently did, the still life and the townscape. Behind a large bunch of flowers and a fruit dish, the drawn curtain reveals a bow window which allows for the view of the Tâmpa Hill and of the Black Church to unfold. Even today this oil painting can be seen in the staircase of Margarete Depner's house, situated on Apollonia Hirscher street; not far from her house, near the intersection of Apollonia Hirscher and Poarta Șchei, is the house where Hans Eder once lived.

This genre, townscape unfolding behind a large window, stretching across almost the entire composition, was often employed by Eder. In the

un motiv asemănător, obișnuitul peisaj brașovean fiind însă înlocuit aici de o biserică-cetate, după toate aparențele cea din Biertan/Birihalm. Este singura schiță colorată și executată cu grijă, semnată și – în sfârșit – datată: 1939, poate chiar și 1934, astfel încât și celelalte desene din caietul de schițe realizate în creion și cărbune pot fi încadrate, cel puțin aproximativ, în această perioadă. O altă schiță în creion, executată pe o pagină dublă, lasă privirea să parcurgă panoramic centrul vechi al Brașovului: de pe panta străzii Stejărișului/Raupenberg deasupra tururilor de fortificație de După Ziduri



**Vedere spre o biserică fortificată
Blick auf die Kirchenburg**

View Towards a Fortified Church

Caiet de schițe. Colecția Rohtraut Wittstock
Skizzenheft. Sammlung Rohtraut Wittstock
Sketch album. Rohtraut Wittstock Collection

Nr. catalog 114

gasse, in der, gar nicht weit davon, in einem Eckhaus zur Waisenhausgasse, auch Hans Eder wohnte.

Er hat diese Art der Komposition oft benutzt, die Landschaft hinter dem großflächigen, fast das ganze Bild einnehmenden Fenster entfaltet sich wie auf einer Bühne. Auch in diesem Heft befindet sich noch ein ähnliches Motiv, allerdings ist das übliche Kronstadt-Bild durch eine Kirchenburg ersetzt, und wenn nicht alles trügt, ist es die Kirchenburg in Birihalm/Biertan. Es ist sozusagen das einzige farbige, sorgfältig ausgeführte Blatt, das auch signiert und – endlich – auch datiert ist, 1939, vielleicht auch 1934, so dass auch die anderen Zeichnungen des Skizzenbuches in Bleistift und Kohle zumindest ungefähr zeitlich eingeordnet werden können. Eine weitere Bleistiftskizze lässt den Rundblick auf einer Doppelseite über das alte Kronstadt gleiten: von der Lehne des Raupenbergs über die Befestigungstürme an der Graft, den Rathausturm und die Dächer des Marktplatzes und des Rossmarkts. Man vermisst den Turm der Schwarzen Kirche, an dem sich der Blick festhalten könnte, doch muss man nur blättern und da, auf der nächsten Seite, ist er schon, vor der Zinne. Zuweilen tauchen in winziger Kurrentschrift, hierzulande gemeinhin als "gotisch" bezeichnet, Anmerkungen auf: "im Valeur fast gleich mit der Straße" oder "ziemlich hellgrau grün mit warmem grau".

Manch ein Blatt hält in feiner, sorgfältiger Bleistiftzeichnung eine Baumgruppe mit Bezeichnung der unter-

same sketch book, we find a similar motif, where a fortified church, possibly the one from Biertan/Birihalm replaced the familiar townscape of Brașov. It is the only coloured sketch, carefully drawn, signed and – at last – dated: 1939, maybe even 1934 ; thus, we can approximate the dates of the rest of the pencil and carbon sketches. Another pencil sketch, drawn on a double page, is a panorama of the old centre of Brașov: the gentle slope of Stejărișului/Raupenberg Street, takes us above the two towers situated behind the stone wall, După Ziduri (an der Graft), above the clock-tower of the Old City Hall and above the roofs of the houses which surround The City Hall square to continue along George Barițiu/Rossmarkt Street. The steeple of the Black Church is absent, but if we turn the page, we find it depicted against the background of Tâmpa Hill. Sometimes, comments such as "shades almost identical with those of the street", or "light grey, green with warm hues of grey", appear written in small, gothic letters.

Some pages immortalize a cluster of trees, drawn in delicate lines, with indications as to the various hues, others remind of days spent at the seaside. It is well known that Eder, together with his friend Oscar Walter Cisek, often spent their summer months by the Black Sea, in Balcic (today on the Bulgarian sea coast), or in Vulcan, a village situated not far from Brașov. Both of them felt strongly attracted by the sea, by the exotic universe of the Turkish and of the Tartar populations,

(an der Graft), a turnului Casei Sfatului și acoperișurilor din Piața Sfatului și de pe strada George Barițiu/Rossmarkt. Lipsește turla Bisericii Negre, unde privirea ar putea poposi o clipă, dar nu trebuie decât să dai pagina și iat-o pe foaia următoare, înălțându-se pe fundalul Tâmppei. Uneori apar, cu un scris mărunț și cursiv, numit la noi „gotic”, observații precum: „nuanțe aproape identice cu cele ale străzii” sau „un gri deschis, verde cu un gri cald”.

Câte o foaie a immortalizat, în linii executate cu finețe și precizie, un grup de copaci - cu menționarea diferitelor nuanțe -, o alta amintește de sejururi la mare. Este cunoscut faptul că Eder, împreună cu prietenul său, scriitorul bucureștean Oscar Walter Cisek, petreceau în repetate rânduri sejururi estivale la Marea Neagră, la Balcic – astăzi în Bulgaria - și la Vulcan lângă Brașov. Pe amândoi îi atrăgea la mare, în Dobrogea, universul exotic al populației turce și tătare care pe atunci își puneau amprenta și mai puternic asupra acestui spațiu. În opera ambilor artiști se regăsesc ecouri ale contactului cu această cultură străină. Cisek și-a cules aici materialul pentru una dintre povestirile sale de excepție, „Tătăroaica”, în timp ce Eder a inclus din când în când în naturile sale moarte statuete reprezentând personaje orientale. E probabil să-și fi adus aceste obiecte de artă în anul 1912, din călătoria de studii efectuată la Constantinopol, și ca ele să se fi aflat într-adevăr în atelierul său, pe pervazul ferestrei care dădea spre centrul vechi al orașului, așa cum apar într-unul dintre tablourile sale expuse

schiedlichen Farbnuancen fest oder erinnert an Meeresaufenthalte. Es ist bekannt, dass sich Eder mit seinem Freund, dem Bukarester Schriftsteller Oscar Walter Cisek, im Sommer wiederholt in Balcic am Schwarzen Meer – heute in Bulgarien gelegen – und in Wolkendorf/Vulcan bei Kronstadt aufgehalten hat. Beide zog am Schwarzen Meer, an der Dobrudscha die exotische Welt der damals diesen Raum noch deutlicher prägenden türkischen und tatarischen Bevölkerung an, bei beiden Künstlern findet sich in ihrem Werk das Echo dieser Begegnung mit der fremden Kultur. Cisek filterte daraus den Stoff für eine seiner Meistererzählungen, „Die Tatarin“, Eder hingegen malte in seinen Stilleben zuweilen Statuetten, die orientalische Gestalten darstellen. Es ist denkbar, dass er diese Kunstgegenstände 1912 von seiner Studienreise nach Konstantinopel mitgebracht hatte und dass sie tatsächlich vor dem Fenster seines Ateliers mit Blick auf die Kulisse der alten Stadt standen, wie das auf einem seiner Gemälde im Kronstädter Kunstmuseum festgehalten ist. In seinem Skizzenbuch befindet sich jedenfalls die Kohleskizze einer Dorfschenke mit südlich-orientalischem Laubengang: Lauter Männer in weiten Gewändern und Turban am Kopf sitzen an einem langen Tisch im Hof gemütlich in der Runde, das einzige weibliche Wesen ist die Kellnerin, die aus einem Krug Getränk nachschenkt. Seitlich stehen die Musikanten: Von einem Geiger, den man eher vermutet, einem Bläser und einem Kontrabassisten meint man

numerous in Dobrogea, and who left their mark on that space. Echoes of the contacts with this strange culture appear in the creations of both artists. Here, Cisek found inspiration for one of his exceptional stories, „The Tartar Woman“, while Eder often included in his still lifes statuettes representing Oriental figures. He may have brought these art objects back from his schooling trip to Constantinople and it is even possible that they were placed in his studio, on the sash of the window overlooking the old city centre, as they appear depicted in a painting, which belongs to the Brașov Art Museum. In another sketch album, we find the carbon sketch of a country tavern, with a typical Oriental bower: a group of men wearing the typical Oriental dress – large garments, and turbans –, sit quietly around a long table, while the inn-keeper's wife, the only feminine character, pours them a beverage from a jug. Sidewise, a group of musicians: a violonist, the contour of his figure barely sketched, a man playing a wind instrument, and a contrabassist – hardly the musicians to play typical Turkish and Tartar music, but rather folklore from the Balkans.

The painter used this sketch book when he was at the peak of his creation, renowned both for his portraiture and for still lifes and townscapes. Ample exhibitions had popularized his works, not only in Brașov and Sibiu, but also in Munich, Vienna, Budapest, and in the 1920', in Bucharest, where he had frequent exhibitions. This evolution was the result of the skills which he

la Muzeul de Artă din Braşov. În acelaşi album de schiţe se găseşte de asemenea schiţa în cărbune a unei cârciumii de ţară cu umbrar boltit, tipic oriental: un grup de bărbaţi în veşminte largi şi cu turbane stau tihniţi în jurul unei mese lungi, în curte, iar singurul personaj feminin este cârciumăreasa care le toarnă băutura dintr-un urciur. Lateral se află muzicanţii: un violonist ale cărui contururi se ghicesc doar, un suflător şi un contrabasist, de la care nu te aştepti să cânte neapărat melodii turceşti sau tătăreşti, ci mai degrabă populare balcanice.

Pictorul a folosit acest caiet de schiţe când se afla la apogeul creaţiei sale, fiind apreciat ca portretist şi pictor de naturi moarte şi peisaje urbane. Expoziţii de anvergură îi popularizaseră opera nu doar în oraşul natal şi în Sibiu, ci şi la München, Viena, Budapesta, iar de la mijlocul anilor '20 şi la Bucureşti, unde a început să-şi expună lucrările în mod frecvent. La baza acestei evoluţii au stat, pe de o parte, buna pregătire tehnică dobândită la Academia de Arte din München, pe de altă parte, stimulatoarele sejururi de studii petrecute la Paris şi Bruges. Eder venise la München pe când acesta era capitala Jugendstilului şi a părăsit oraşul într-o vreme când tocmai devenise scena revoltei „Călăreţului albastru”, după cum observa Harald Krasser. Spiritul epocii, marcat de tensiuni şi nelinişte a condus şi în maniera sa de exprimare la strigătul expresionist – mai puţin în peisajele sale urbane, pline de atmosferă, din Bruges, inundate de culori calde, luminoase „Piaţa de peşte din Bruges” sau

nicht unbedingt türkische oder tatarische, sondern vielmehr volkstümlich balkanische Weisen zu hören.

Der Maler benützte dieses Skizzenbuch, als er auf dem Höhepunkt seines Schaffens stand und weithin als Porträtist und Schöpfer von Stilleben und Stadtlandschaften geachtet wurde. Große Ausstellungen hatten sein Werk nicht nur in seiner Geburtsstadt und in Hermannstadt, sondern auch in München, Wien, Budapest und ab Mitte der zwanziger Jahre auch in Bukarest, wo er dann immer wieder ausstellte, bekannt gemacht. Grundlage für diese Entwicklung war zum einen die gute handwerkliche Ausbildung an der Kunstakademie in München, zum anderen auch längere anregende Studienaufenthalte in Paris und im flämischen Brügge. Nach München war Eder gekommen, als es die Hauptstadt des Jugendstils war, und er verließ es in einer Zeit, in der es gerade Schauplatz der Revolte des Blauen Reiters war, bemerkte Harald Krasser. Der Zeitgeist der Spannungen und Unruhe führte auch in seiner Ausdrucksweise zum expressionistischen Aufschrei – noch nicht in seinen doch sehr stimmungsvollen Stadtlandschaften von Brügge mit den warm durchglühten Farben „Fischmarkt in Brügge” oder „Brücke in Brügge”, aber in den Porträts, die kurz vor und dann nach dem Ersten Weltkrieg entstanden: die leider verschollenen Bildnisse von Heinrich Mann und Erich Mühsam, die Kohlezeichnung von Franz Blei, das im Brukenthal-Museum in Hermannstadt/Sibiu aufbewahrte Porträt des



**Pădure toamna
Herbstlicher Wald
Forest in Autumn**

Caiet de schiţe. Colecţia Rohtraut Wittstock
Skizzenheft. Sammlung Rohtraut Wittstock
Sketch album. Rohtraut Wittstock Collection

Nr. catalog 114

had acquired at the Academy of Art in Munich and of the stimulating trips to Paris and Bruges. Eder had come to Munich when the city was the capital of Jugendstil, and left it just as it was becoming the scene of the rebellion of the “Blue Rider”, wrote Harald Krasser.

The spirit of the time, marked by strain and restlessness led him towards the Expressionist cry – not so much in the townscapes he painted in Bruges, which are flooded in warm, luminous colours, such as “Fish Market in Bruges” and “Bridge in Bruges”, but mostly in the portraits he painted shortly before the outbreak and immediately after the end of World War I: the portraits - unfortunately lost - of Heinrich Mann and Erich Mühsam, the carbon sketch representing Franz Blei, the portrait of the sketcher Fritz Kimm, today in Sibiu, in the Brukenthal National Museum. Eder took part in the war, first as a

„Pod din Bruges”, și mai pronunțat în portretele realizate cu puțin înainte și apoi după Primul Război Mondial: portretele din păcate pierdute ale lui Heinrich Mann și Erich Mühsam, desenul în cărbune înfățișându-l pe Franz Blei, portretul desenatorului Fritz Kimm, aflat în custodia Muzeului Brukenthal din Sibiu. Experiența Primului Război Mondial, la care Eder a participat mai întâi ca locotenent, iar apoi ca pictor de război, s-a materializat în reprezentări cutremurătoare ale distrugerii de oameni și valori materiale. În tablourile realizate la Kolomeea, „Ruinele unei fabrici” sau „Mașini distruse”, expresia, aplicarea păstoasă a culorii, câștigă tot mai mult în impetuositate. Perioada interbelică reprezintă pentru pictor maturitatea artistică.

Impulsionat de numeroasele curente artistice inovatoare de la începutul secolului XX, Eder și-a găsit un stil inconfundabil, rezultat dintr-o sinteză originală. Tablouri florale, înfățișând crini roșii, magnolii și floarea-soarelui de o luminozitate aparte, naturi moarte cu strălucirea metalică a cănilor sau sfeșnicelor, variațiuni ale peisajelor urbane confirmă maniera plină de sensibilitate de utilizare a formei și culorii. Galeria sa de portrete s-a îmbogățit cu cele ale unor personalități din viața publică a României precum renumitul poet și ministru al Culturii din acea vreme, Octavian Goga, compozitorul Tiberiu Brediceanu, Paul Richter ș.a. În decursul activității sale artistice de peste 40 de ani a realizat de asemenea mai multe autoportrete. „Îngrozitului”, cu ochi înroșiți, mă-

Zeichners Fritz Kimm. Das Erlebnis des Ersten Weltkriegs, an dem Eder zunächst als Leutnant an der Front und dann als Kriegsmaler teilnahm, schlug sich in erschütternden Darstellungen der Zerstörung von Menschen und den von ihnen geschaffenen materiellen Werten nieder. In den Kolomeea-Bildern „Ruinen einer Fabrik” oder „Zerstörte Maschinen” gewinnen der Ausdruck, der pastose Farbauftrag weiter an Heftigkeit.

Die Zwischenkriegszeit bedeutet für den Maler die künstlerische Reife. Durch zahlreiche Anregungen der erneuernden Kunstströmungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts hatte er zu einer eigenen Synthese, einem unverkennbaren Stil gefunden. Blumenbilder von leuchtenden Feuerlilien, Magnolien und Sonnenblumen, Stilleben mit dem metallenen Glanz der Kannen oder Leuchter, die Variationen der Stadtansichten bestätigen den feinsinnigen Umgang mit Form und Farbe. Seine Porträtgalerie erweiterte sich um Persönlichkeiten, die im öffentlichen Leben eine Rolle spielten, um die Bildnisse des berühmten Dichters und damaligen Kulturministers Rumäniens Octavian Goga, der Komponisten Tiberiu Brediceanu und Paul Richter u.a. Im Laufe seiner über 40 Jahre währenden künstlerischen Tätigkeit hat er auch sich selbst immer wieder gemalt. Dem „Entsetzten” mit den weit aufgerissenen, rot umrandeten Augen und den geisterhaften Farben im Gesicht verlieh er selbstbildnishafte Züge. Mit forschendem Blick und aufmerksamen Sinnen beobachtet er sich

lieutenant, then as a war painter. His experience later materialized in terrible representations of the destruction of human and material values. In the pictures he painted in Kolomeea, “Ruins of a Factory” and “Broken Machinery”, the expression, the thick layers of paint become more impetuous. The interwar years were the mature years of his creation.

Stimulated by the numerous innovating artistic trends which characterized the beginning of the 20th century, Eder found his unique style, the result of an original synthesis. Floral paintings with lillies, magnolias and sun-flowers, of a special luminosity, still lifes with the metallic glitter of townscapes, all confirm the manner in which he employed shape and shade. To his gallery of portraits he added



**In the Village Tavern,
on the Black Sea Coast
In der Dorfschenke am Schwarzen Meer
În cârciuma satului, la țărmul Mării
Negre**

Caiet de schițe. Colecția Rohtraut Wittstock
Skizzenheft. Sammlung Rohtraut Wittstock
Sketch album. Rohtraut Wittstock Collection

Nr. catalog 114

riți de spaimă și culori fantomatice ale feței, i-a dăruit trăsăturile sale. În „Autoportretul cu pipă” de mai târziu se contemplă cu o privire scrutătoare și simțurile încordate. În sfârșit, autoportretul din 1953, care îl înfățișează la vârsta de 70 de ani, reprezintă profesiunea sa de credință, exprimând pasiunea și chemarea sa pentru pictură. Aici s-a zugrăvit cu paleta și pensulele în mână. O ușoară oboseală, poate chiar dezamăgire, i se oglindește pe chip, însă statura e încă viguroasă și dorința creatoare prezentă.

Ultima expoziție Eder de anvergură a avut loc în 1983, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea pictorului, în muzeul din orașul său natal. Lucrările sale, păstrate în colecții publice, nu se află doar în acest muzeu, ci și la Muzeul Brukenthal din Sibiu, la Muzelele de Artă din Cluj și București. Hans Eder, despre care s-au scris numeroase recenzii în timpul vieții sale și după dispariția sa și despre a cărui operă criticul de artă brașovean Mihai Nadin a realizat o mică monografie, apărută în 1973 la editura bucureșteană Meridiane și în versiune germană, ar merita să fie readus în atenția unui public mai larg.

im späteren “Selbstbildnis mit Pfeife”. Das Autoporträt von 1953, als er 70 Jahre alt geworden war, ist schließlich ein Bekenntnis zu seinem Beruf und seiner Berufung als Maler. Er stellt sich mit Palette und Pinseln in der Hand dar. Eine leise Müdigkeit, vielleicht auch Enttäuschung widerspiegelt sich in den Gesichtszügen, doch die Gestalt ist noch kräftig und der schöpferische Wille vorhanden.

Die letzte größere Eder-Ausstellung hat 1983 zum 100. Geburtstag des Künstlers im Kunstmuseum seiner Heimatstadt stattgefunden. Seine in öffentlichen Sammlungen erhaltenen Werke befinden sich nicht nur in diesem Museum, sondern ebenso im Brukenthal-Museum in Hermannstadt, im Klausenburger und im Bukarester Kunstmuseum. Hans Eder, über den Kunstkritiker zu seiner Lebenszeit und danach immer wieder geschrieben haben und über dessen Schaffen der Kronstädter Kunstwissenschaftler Mihai Nadin eine kleine Monographie verfasst hat, die 1973 im Bukarester Meridiane Verlag auch in deutscher Übersetzung erschienen ist, würde es verdienen, einem breiten Publikum wieder mehr ins Bewusstsein gerufen zu werden.

those of Romanian personalities of the time, such as the poet Octavian Goga, who was also Minister of Culture, the composer Tiberiu Brediceanu, Paul Richter, and others. In his forty years of creation, he also painted several self-portraits. One of them is “The Horrified Man” with his bloodshot, terrified eyes, and the ghostlike colours of his face. In the “Self-portrait with Pipe”, painted later, he looks at himself with scrutinizing eyes, his every nerve strained. Finally, in the self-portrait painted in 1953, we see the artist at the age of seventy. This is his profession of faith, expressing his passion for painting. Here, he depicted himself holding his palette and his brushes. He appears somewhat tired, perhaps even disillusioned, but his vigour and his desire to create are still there.

The last ample Eder exhibition was organized in Brașov in 1983 to mark the hundredth anniversary of the artist's birth. His creations are part of private collections, or belong to art museums in Brașov, Sibiu, Cluj, and Bucharest. Hans Eder, whose creation was the object of study of numerous critics and exegetists, both in his life time, and after his death, whose monography, written by Mihai Nadin and published in 1973, in Romanian as well as in German, by the “Meridiane” publishing house, deserves to be brought, once again, to the attention of the public.

CATALOG



1. Portret de bătrână
Muzeul de Artă Braşov
Nr. catalog 11



2. Portret de bavarez
Colecție particulară, Braşov
Nr. catalog 102



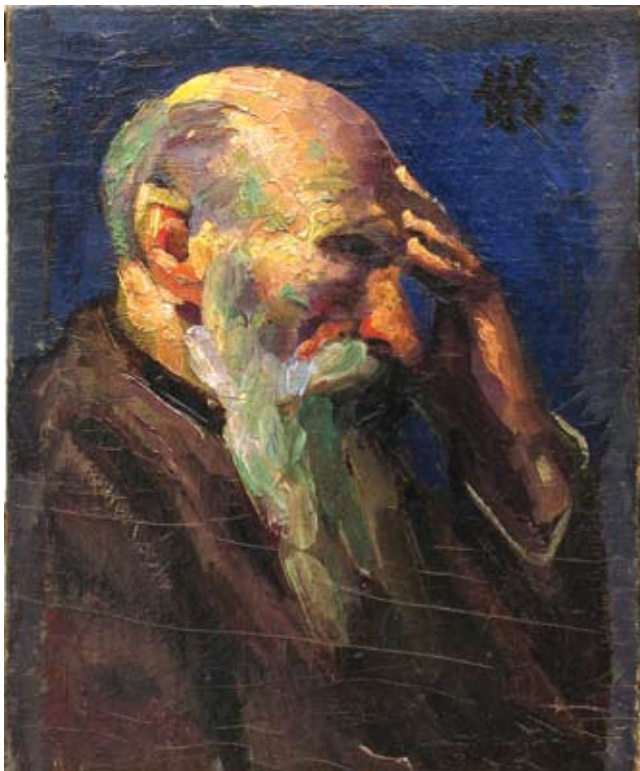
3. Peisaj din Constantinopol
Colecție particulară, Brașov
Nr. catalog 108



4. Panorama Constantinopolului
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 33



5. Peisaj din Bruges
Muzeul de Artă Braşov
Nr. catalog 10



6. Portret de bătrân
Muzeul de Artă Braşov
Nr. catalog 9



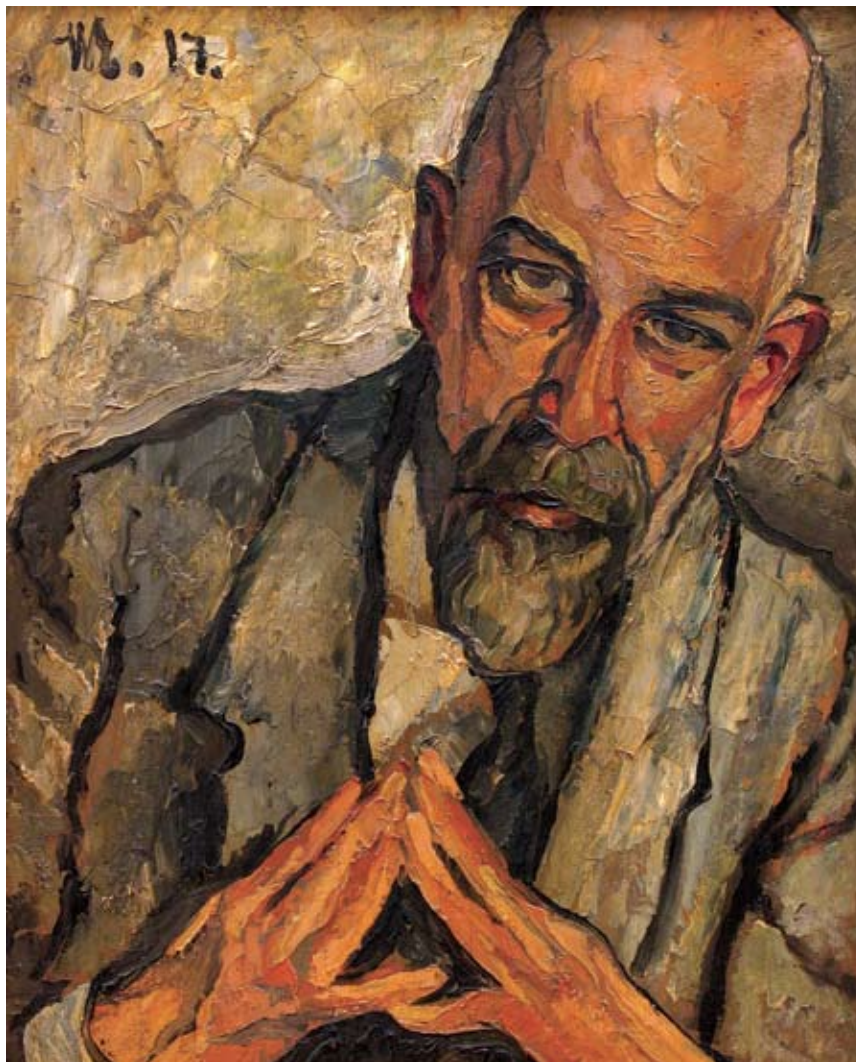
7. Îngrozitul
Biserica Evanghelică C. A. Braşov
Nr. catalog 61

8. Retragera trupelor austro-ungare
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 25



9. Scenă din Turka
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 39





10. Portret de bărbat
Muzeul de Artă Braşov
Nr. catalog 15



11. Christ
Biserica Evanghelică C. A. Braşov
Nr. catalog 69



12. Natură statică cu fructe și cactus
Colecția Ioan Dunca de Șieu, Brașov
Nr. catalog 83



13. Peisaj de toamnă
Colecția Constantin Sârbu, Brașov
Nr. catalog 97



14. Natură statică cu mere și flori
Colecția fam. prof. Vasile Neguț, Brașov
Nr. catalog 92



15. Natură statică (Flori)
Colecția fam. prof. Vasile Neguț, Brașov
Nr. catalog 93



16. Flori
Colecția Ioan Dunca de Șieu, Brașov
Nr. catalog 82



17. Peisaj
Colecția fam. prof. Vasile Neguț, Brașov
Nr. catalog 94



18. Port în sudul Franței
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 29



19. Autoportret
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 36



20. Autoportret cu lulea
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 27



21. Dublu portret
Muzeul Național de Artă al României
Nr. catalog 50



22. Natură moartă
(Natură moartă lângă fereastră)
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 22



23. Natură statică cu fructe și obiecte
Muzeul de Artă Brașov
Nr. catalog 4

24. Peisaj
Muzeul de Artă Braşov
Nr. catalog 16

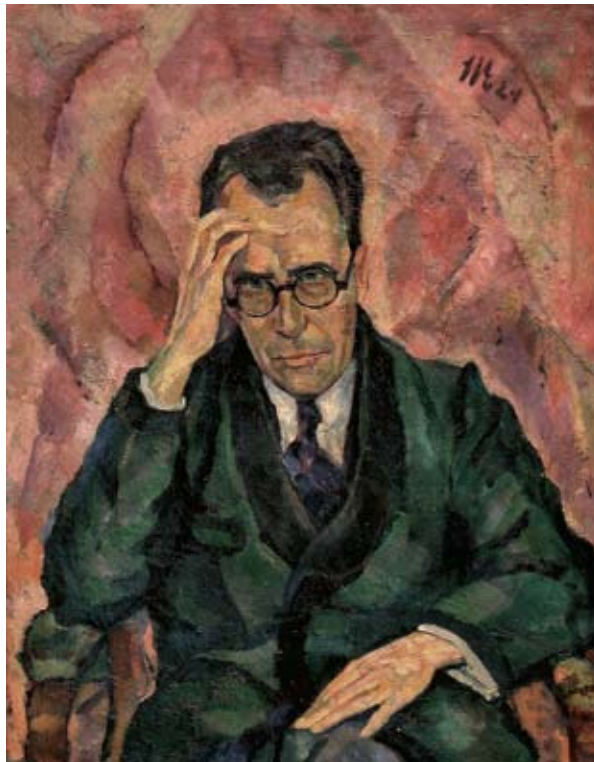


25. Peisaj din Balcic
Muzeul de Artă Braşov
Nr. catalog 18





26. Portret de femeie (Bunica artistului)
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 26



27. Portret de bărbat
Muzeul de Artă Brașov
Nr. catalog 14



28. Pictorul Fritz Kimm
Muzeul Național Brukenthal Sibiu
Nr. catalog 21



29. Portret
Muzeul de Artă Brașov
Nr. catalog 7



30. Natură moartă
Biserica Evanghelică C. A. Brașov
Nr. catalog 65



31. Natură statică
Muzeul de Artă Brașov
Nr. catalog 13

32. Răstignirea
Biserica Evanghelică C. A. Brașov
Nr. catalog 72



33. Peisaj
Biserica Evanghelică C. A. Brașov
Nr. catalog 68





34. Vedere din port
Muzeul Național de Artă al României
Nr. catalog 52



35. Portret de tătăroaică
Muzeul Național de Artă al României
Nr. catalog 54



**36. Portret de bătrână în costum săsesc
Forumul Democrat al Germanilor din
România – filiala Brașov
Nr. catalog 74**



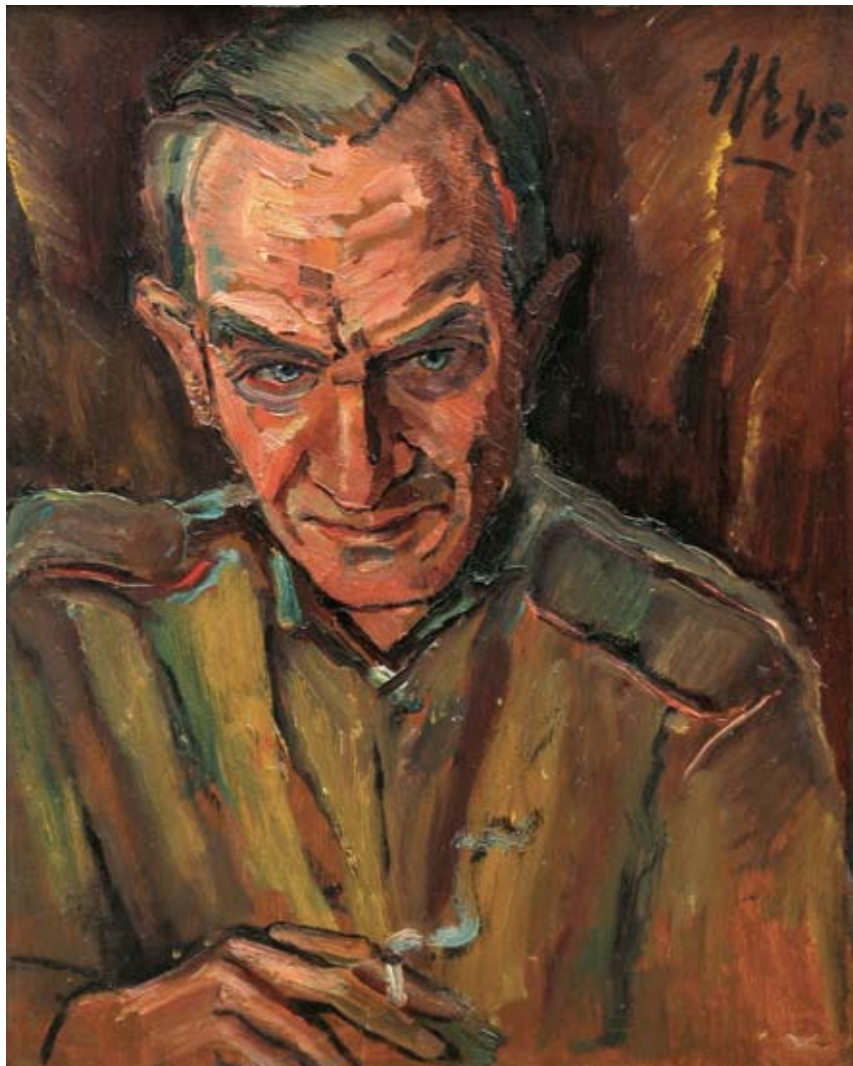
**37. Portretul lui Carl Joseph Friedrich Nussbächer
Biserica Evanghelică C. A. Brașov
Nr. catalog 71**



38. Portret de cititor
Muzeul de Artă Braşov
Nr. catalog 8



39. Portret dr. Wilhelm Depner
Colecția fam. Philippi, Braşov
Nr. catalog 95



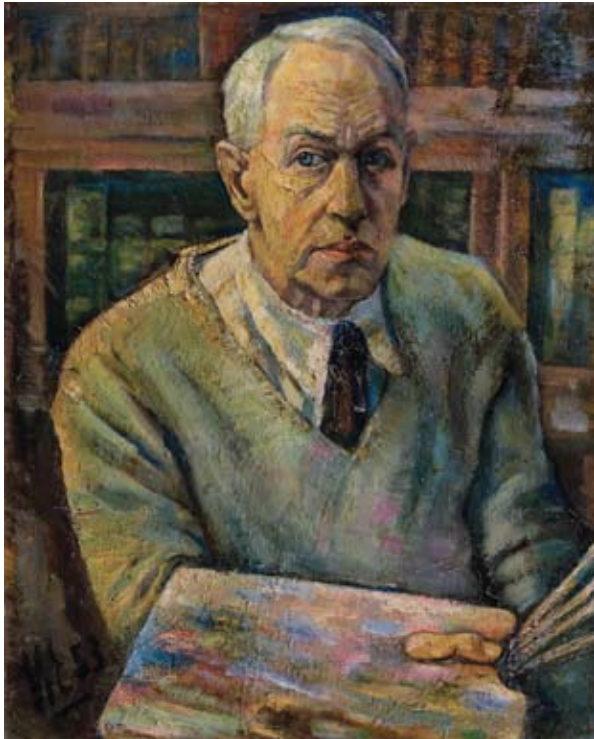
40. Portretul actorului Satov-Odessa
Muzeul de Artă Braşov
Nr. catalog 5



41. Portret de bărbat
Colecție particulară, Brașov
Nr. catalog 101



42. Portretul actorului Armanc
Colecție particulară, Brașov
Nr. catalog 107



43. Autoportret
Muzeul Național de Artă al României
Nr. catalog 49



44. Portret de bărbat
Muzeul Național de Artă al României
Nr. catalog 51

CATALOGUL LUCRĂRILOR HANS EDER*

PICTURĂ

Muzeul de Artă Brașov

1. *Portret de femeie*

ulei pe placaj

97 x 72 cm

semnat dreapta sus cu roșu, monogramă: HE

datat: (19)46

nr. inv. 264

2. *Portret de bărbat*

ulei pe pânză

103 x 77 cm

semnat stânga sus cu verde, monogramă: HE

datat: (19)39

nr. inv. 265

3. *Portretul regizorului I. Simionescu*

ulei pe placaj

125,2 x 95,5 cm

semnat stânga jos cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)55

nr. inv. 469

4. *Natură statică cu fructe și obiecte*

ulei pe carton

58 x 72 cm

semnat dreapta sus cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)24

nr. inv. 484

5. *Portretul actorului Satov-Odessa*

ulei pe placaj

48 x 40 cm

semnat dreapta sus cu brun, monogramă: HE

datat: (19)45

nr. inv. 498

6. *Natură moartă cu cactus*

ulei pe pânză

115,4 x 93,2 cm

semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 508

7. *Portret*

ulei pe placaj

72 x 53 cm

semnat dreapta jos cu verde, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 2051

8. *Portret de cititor*

ulei pe pânză

118 x 112 cm

semnat stânga jos cu brun, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 2070

9. *Portret de bătrân*

ulei pe pânză

51 x 41 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 2173

10. *Peisaj din Bruges*

ulei pe pânză

80 x 80 cm

nesemnat

nedatat

nr. inv. 2279

11. *Portret de bătrână*

ulei pe pânză

80 x 40 cm

semnat stânga jos impasto: Hans Eder

nedatat

nr. inv. 2424

* Prezentul catalog nu are pretenții de exhaustivitate, dorindu-se doar un îndrumar pentru cei interesați de creația lui Hans Eder.

12. Piața de pește din Bruges

ulei pe pânză

98 x 72 cm

semnat stânga jos cu verde: Hans Eder

datat: (19)11

nr. inv. 2781

13. Natură statică

ulei pe pânză

48 x 65 cm

semnat stânga sus cu verde, monogramă: HE

datat: (19)33

nr. inv. 2782

14. Portret de bărbat

ulei pe pânză

90 x 70 cm

semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)24

nr. inv. 3064

15. Portret de bărbat

ulei pe placaj

46 x 38 cm

semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)17

nr. inv. 3065

16. Peisaj

ulei pe placaj

45 x 63 cm

semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)25

nr. inv. 3066

17. Saint Tropez

ulei pe pânză

85 x 110 cm

semnat dreapta jos cu brun, monogramă: HE St. Tropez

datat: (19)55

nr. inv. 3068

18. Peisaj din Balcic

ulei pe pânză

44 x 60,3 cm

semnat dreapta jos cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)30

nr. inv. 3090

19. Portret de femeie

ulei pe pânză

70 x 70 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)34

nr. inv. 3294

20. Peisaj de iarnă

ulei pe pânză

45 x 60,5 cm

semnat dreapta sus cu brun, monogramă: HE

datat: (19)49

nr. inv. 4059

Muzeul Național Brukenthal Sibiu

21. Pictorul Fritz Kimm

ulei pe pânză

80 x 65,3 cm

semnat stânga sus cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)25

nr. inv. 1399

22. Natură moartă (Natură moartă lângă fereastră)

ulei pe pânză

57 x 67 cm

nesemnat

nedatat

nr. inv. 1928

23. Mamă și copil

ulei pe pânză

116,5 x 89,5 cm

semnat dreapta sus cu brun, monogramă: HE

datat: (19)42

nr. inv. 1928

24. Autoportret cu paleta

ulei pe pânză

81,5 x 81,5 cm

semnat stânga sus cu brun, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 2323

25. Retragera trupelor austro-ungare

ulei pe carton

89 x 64,3 cm

semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)14

nr. inv. 2450

26. Portret de femeie (Bunica artistului)

ulei pe carton

89,5 X 69 cm

semnat dreapta sus cu verde, monogramă: HE

datat: (19)22

nr. inv. 2451

27. Autoportret cu lulea

ulei pe pânză

50,5 x 41 cm

semnat dreapta sus cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)22

nr. inv. 2463

28. Natură moartă (Natură moartă cu crizanteme)

ulei pe pânză maruflată pe carton

46,5 x 70 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 2464

29. Port în sudul Franței

ulei pe pânză

40,8 x 64 cm

semnat dreapta jos cu violet, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 2465

30. Partida de crichet

ulei pe carton

70,4 x 89,5 cm

semnat stânga jos cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)23

nr. inv. 2452

31. Peisaj marin cu cactuși

ulei pe pânză

95 x 100 cm

semnat dreapta jos cu gri, monogramă: HE

datat: (19)27

nr. inv. 2516

32. Kolomeea – Mașini distruse

ulei pe pânză

90,5 x 72,5 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE

datat stânga jos cu negru: 19 – Kolomeea – 15

nr. inv. 2543

33. Panorama Constantinopolului

ulei pe carton

32 x 43,2 cm

semnat stânga jos cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)14

nr. inv. 2544

34. Portretul lui Hans Otto Roth

ulei pe pânză

92,3 x 73,3 cm

semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)36

nr. inv. 2548

35. Natură statică (Natură statică cu morcovi)

ulei pe pânză

72 x 59 cm

semnat dreapta sus cu albastru, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 2569

36. Autoportret

ulei pe pânză

49,5 x 41,5 cm

semnat stânga sus cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)25

nr. inv. 2570

37. Avocat pledând

ulei pe pânză

119 x 90 cm

semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)13

nr. inv. 2631

38. Portretul lui Rudolf Forek jr.

ulei pe pânză

92,5 x 73 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)34

nr. inv. 2670

39. Scenă din Turka

ulei pe pânză

92,5 x 73 cm

semnat dreapta jos cu negru: Hans Eder

datat prin însemnare autografă, stânga sus, cu negru: Turka

12. X. (19)14

nr. inv. 2671

40. Peisaj din Bosfor

ulei pe carton

46 x 55 cm

semnat stânga jos cu albastru, monogramă: HE

datat: (19)14

nr. inv. 2672

41. Portretul Mariei Depner croșetând

ulei pe placaj

90 x 75 cm

semnat dreapta sus cu brun, monogramă: HE

datat: (19)48

nr. inv. 2673

42. Înălțarea crucii pe Golgota (Crucificarea)

ulei pe pânză

144 x 109 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)22

nr. inv. 2755

43. Portretul dr. Fabritius

ulei pe pânză

91 x 73 cm

semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)43

nr. inv. 2896

44. Portretul prim preotului dr. Konrad Möckel

ulei pe pânză

80 x 70,5 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)42

nr. inv. 3005

45. Vas cu flori (Natură statică cu flori)

ulei pe carton

57 x 48 cm

semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 3110

46. Natură statică

ulei pe placaj

55 x 55 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)45

nr. inv. 3115

Muzeul Național de Artă al României

47. Răstignire la marginea satului

ulei pe pânză

137 x 119 cm

semnat stânga jos cu brun, monogramă: HE

datat: (19)24

nr. inv. 48

48. Portretul lui Florea Macor

ulei pe carton

62,5 x 52,8 cm

semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)54

nr. inv. 5045

49. Autoportret

ulei pe placaj

73 x 59 cm

semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)53

nr. inv. 82.461/9333

50. Dublu portret

ulei pe pânză

75,5 x 81 cm

semnat stânga sus cu verde, monogramă: HE

datat: (19)23

nr. inv. 82.462/9334

51. Portret de bărbat

ulei pe pânză

98 x 74 cm

semnat dreapta jos ilizibil

datat ilizibil

nr. inv. 89.323/9962

52. Vedere din port

ulei pe pânză

53 x 71,5 cm

semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 94.305/10.238

53. Natură statică (fructe, vase și cărți)

ulei pe pânză

86 x 66 cm

semnat dreapta sus cu brun, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 95.126/10.302

54. Portret de tătăroaică

ulei pe pânză

66,5 x 91 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)37

nr. inv. 104.145/10.537

Muzeul de Artă Cluj-Napoca

55. Kolomeea

ulei pe pânză

87 x 40,8 cm

semnat dreapta sus cu negru: Hans Eder

datat: (19)15

nr. inv. 4474

56. Natură statică

ulei pe pânză

70 x 101 cm

semnat dreapta sus, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. 10913

Siebenbürgisches Museum Gundelsheim

57. Portret de bărbat în negru (Rudolf Aronson)

ulei pe pânză

101 x 60 cm

semnat dreapta jos impasto: Hans Eder

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE

datat: 1909

nr. inv. SMG 14.009/00

58. Vedere de pe balcon

ulei pe carton

49,8 x 21,5 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE

nedatat

nr. inv. SMG 13.908/00

59. Natură statică cu vedere spre Piața Sfatului
ulei pe pânză
69 x 95 cm
semnat dreapta sus cu indigo, monogramă: HE
datat: (19)29
nr. inv. SMG 14.584/03

60. Muncitori în construcții
ulei pe placaj
90 x 60 cm
semnat stânga jos cu brun, monogramă: HE
datat: (19)48
nr. inv. SMG 14983/06

Biserica Evanghelică C. A. Brașov (Biserica Neagră)

61. Îngrozitul
ulei pe pânză
53 x 36 cm
semnat stânga jos cu verde, monogramă: HE
datat: (19)13
nr. inv. III/364

62. Răstignirea
ulei pe pânză
120,5 x 99,5 cm
semnat stânga jos cu negru: Hans Eder
datat: (19)11
nr. inv. III/356

63. Portretul lui Hans Karl Herfurth
ulei pe pânză
150 x 107 cm
semnat stânga jos cu verde, monogramă: HE
datat: (19)20
nr. inv. III/70

64. Răstignirea
ulei pe pânză
143 x 104 cm
semnat dreapta jos cu albastru, monogramă: HE
datat: (19)21
nr. inv. P.01.004

65. Natură moartă
ulei pe carton
57 x 71 cm
semnat dreapta sus cu verde, monogramă: HE
datat: (19)24
nr. inv. P.01.002

66. Răstignirea
ulei pe pânză
100 x 100 cm
semnat dreapta jos cu roșu, monogramă: HE
datat: (19)26
nr. inv. 9559g

67. Nunta din Cana
ulei pe pânză
171 x 200 cm
semnat dreapta jos cu albastru, monogramă: HE
datat: (19)33
nr. inv. 9550 VI

68. Peisaj
ulei pe pânză
60 x 75,5 cm
semnat stânga jos cu ocru, monogramă: HE
datat: (19)32
nr. inv. P.01.001

69. Christ
ulei pe pânză
95 x 75 cm
semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
datat: (19)34
nr. inv. III/354

70. Interiorul Bisericii Negre
ulei pe pânză
115 x 84 cm
semnat dreapta jos cu brun, monogramă: HE
datat: (19)50
nr. inv. III/79

71. Portretul lui Carl Joseph Friedrich Nussbächer
ulei pe placaj
78,5 x 66 cm
semnat stânga sus cu albastru, monogramă: HE
nedatat
nr. inv. P.01.003

72. Răstignirea
ulei pe carton
85,5 x 69,5 cm
semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
nedatat
nr. inv. III/355

Consistoriul Superior al Bisericii Evanghelice C. A. Sibiu

73. Nunta din Cana
ulei pe pânză
215 x 165 cm
semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
datat: (19)26

Forumul Democrat al Germanilor din România – filiala Brașov

74. Portret de bătrână în costum săsesc
ulei pe pânză
99 x 76,5 cm
semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE
nedatat

Johannes-Honterus-Verein, Gundelsheim (Germania)

75. Peisaj francez
ulei pe pânză
49 x 65 cm
semnat dreapta jos cu indigo, monogramă: HE
nedatat
nr. inv. JHV 005

76. Răstignirea (Golgota)
ulei pe pânză
59 x 72,5 cm
semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
datat: (19)30
nr. inv. JHV 006

Colecția Maria Coleanu, Brașov

77. Natură statică (Flori)
ulei pe carton
69,5 x 49 cm
semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
nedatat

Colecția Ioan Dunca de Șieu, Brașov

78. Portretul dr. Negrilă
ulei pe placaj
96 x 81,3 cm
semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE
datat: (19)44

79. Portretul lui Ioan Dunca de Șieu
ulei pe pânză
55 x 44,5 cm
semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE
datat: (19)54

80. Peisaj
ulei pe pânză
46 x 68 cm
semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
datat: (19)32

81. Peisaj din sudul Franței
ulei pe pânză
51,7 x 64 cm
semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE
datat: (19)32

82. Flori
ulei pe pânză
47,6 x 34,7 cm
semnat dreapta sus cu verde, monogramă: HE
nedatat

83. Natură statică cu fructe și cactus
ulei pe pânză
37,9 x 45,4 cm
semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
nedatat

Colecția Ruth Eder, Ottobrunn (Germania)

84. *Autoportret cu țigară*

ulei pe pânză

50,5 x 40 cm

semnat dreapta sus, monogramă: HE

nedatat

85. *Tânără tătăroaică*

ulei pe carton

70 x 49 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)47

86. *Soția artistului*

ulei pe placaj

43 x 32,5 cm

semnat dreapta sus, monogramă: HE

datat: 19(14)

87. *Fiul pictorului*

ulei pe pânză

73,5 x 54 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE

nedatat

Colecția Ingeborg Galter, Kaufbeuren (Germania)

88. *Peisaj din sudul Franței*

ulei pe pânză

64 x 42 cm

semnat stânga jos, monogramă: HE

nedatat

Colecția Ortwin Galter, Linz (Austria)

89. *Natură statică*

ulei pe pânză

67 x 84 cm

semnat stânga jos cu brun-roșcat, monogramă: HE

datat: (19)30

Colecția Rodica Micu, Sibiu

90. *Natură moartă*

ulei pe pânză

65 x 55 cm

semnat dreapta jos cu brun-roșcat, monogramă: HE

datat: (19)31

Colecția Paul Niedermaier, Sibiu

91. *Peisaj din sudul Franței*

ulei pe pânză

58 x 71 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE

nedatat

Colecția fam. prof. Vasile Neguț, Brașov

92. *Natură statică cu mere și flori*

ulei pe pânză

85 x 66 cm

semnat dreapta sus cu verde impasto, monogramă: HE

datat: (19)30

93. *Natură statică (Flori)*

ulei pe pânză

35,6 x 55,1 cm

semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)32

94. *Peisaj*

ulei pe pânză

29,2 x 49 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE

datat: (19)32

Colecția fam. Philippi, Brașov

95. *Portret dr. Wilhelm Depner*

ulei pe pânză

98 x 84,5 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE

datat: (19)38

96. Natură statică (Gladiole)

ulei pe placaj

58,5 x 73,5 cm

semnat dreapta jos cu brun, monogramă: HE
nedatat

Colecția Constantin Sârbu, Brașov

97. Peisaj de toamnă

ulei pe pânză

58,5 x 77,5 cm

semnat dreapta jos cu brun, monogramă: HE
datat: (19)33

Colecția fam. Wiener, Sibiu

98. Natură statică

ulei pe pânză

75 x 57 cm

semnat dreapta jos cu ocră, monogramă: HE
nedatat

99. Portret de bărbat

ulei pe pânză

94 x 74 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
datat: (19)30

Colecții Particulare, Brașov

100. Peisaj din Râșnov

ulei pe pânză

36,5 x 59 cm

semnat dreapta jos cu brun, monogramă: HE
nedatat

101. Portret de bărbat

ulei pe placaj

93 x 76,5 cm

semnat dreapta sus cu brun-roșcat, monogramă: HE
datat: 1944

102. Portret de bavarez

ulei pe pânză

130,5 x 88,5 cm

semnat dreapta jos cu roșu: Hans Eder München
nedatat (1903 – 1908)

103. Natură statică (Flori)

ulei pe pânză

50 x 37 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
nedatat

104. Soția artistului

ulei pe placaj

73,5 x 56 cm

semnat stânga sus cu brun, monogramă: HE
datat: (19)53

105. Autoportret

ulei pe placaj

82 x 70 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE
datat: (19)55

106. Portret de femeie

ulei pe placaj

69 x 50 cm

semnat dreapta sus cu brun, monogramă: HE
datat: (19)46

107. Portretul actorului Armanc

ulei pe carton

95,7 x 71,5 cm

semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE
datat: (19)51

108. Peisaj din Constantinopol

ulei pe carton

37,4 x 46 cm

semnat dreapta jos cu negru, monogramă: HE
nedatat

109. Peisaj cu ciobănaș

ulei pe carton

32 x 44 cm

semnat stânga jos cu brun-roșcat, monogramă: HE
nedatat

GRAFICĂ

Muzeul de Artă Brașov

110. *Portret de bărbat*
cărbune pe hârtie
55 x 39 cm
semnat stânga sus cu negru, monogramă: HE
datat: (19)55
nr. inv. 3067

Muzeul de Artă Cluj-Napoca

111. *În Kolomeea*
tuș pe hârtie
46,6 x 35,8 cm
neseminat
nedatat
nr. inv. 4148

112. *Război iarna*
tuș pe hârtie
46,6 x 35,8 cm
neseminat
nedatat
nr. inv. 4147

Siebenbürgisches Museum Gundelsheim

113. *Portret de fetiță*
pastel pe hârtie
59 x 48 cm
semnat dreapta sus cu negru, monogramă: HE
datat: (19)44
nr. inv. SMG 14.986/06

Colecția Rohtraut Wittstock, București

114. *Caiet de schițe*
tehnici grafice pe hârtie
32 x 23 cm

Colecție Particulară, Brașov

115. *Portret de tânăr*
cărbune și pastel pe hârtie
79,5 x 60 cm
semnat stânga jos cu negru, monogramă: HE
datat: (19)37

Cronologie*

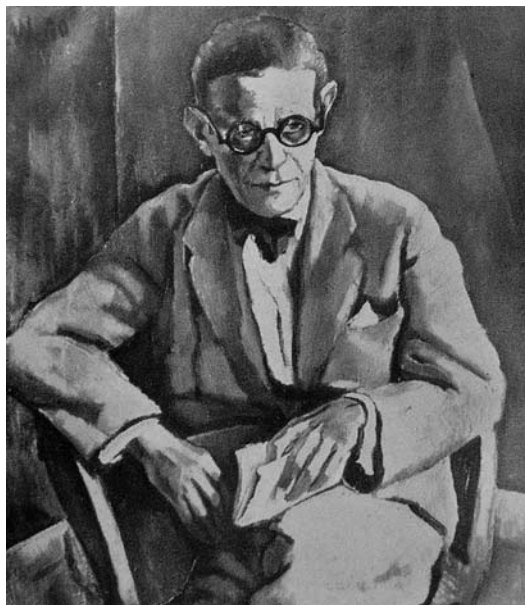
- **1883** – 19 aprilie, se naște la Brașov, fiul lui Hans Eder (1857 – 1930) și al Emiliei (n. Walbaum; 1860 – 1883).
- **1890–1902** – Studiază la Școala germană evanghelică din Brașov și Kronstädter Gimnasium. Lecții de desen cu Ernst Kühlbrandt. Frecventează atelierul lui Arthur Coulin și Friedrich Miess.
- **1903–1908** – Studii de specialitate la München, școala de grafică a lui Moritz Heymann (Schulle für Graphische Künste), școala de pictură a profesorului Hugo von Habermann (Kunstakademie).
- **1908** – Un semestru de studii la Paris în atelierul-școală „La palette”.
- **1909** – Expoziție la Brașov.
- **1910** – Expoziție la Brașov. Expune la München.
- **1910–1911** – Studii la Bruges.
- **1912** – Expune la galeria Heinemann din München. Călătorie de studii la Constantinopol.
- **1912–1913** – Deschide la Viena, împreună cu pictorul Felix A. Harta, o școală de pictură.
- **1913** – Expune la „Neue Münchener Sezession”. Se căsătorește cu Ida Fraetschkes.
- **1914–1918** – Este mobilizat ca locotenent în regimentul 34 artilerie, iar apoi ca pictor de război.
- **1918** – Expoziție la Budapesta. Expoziție la sala Reduta din Brașov.
- **1919** – Expoziție sub egida „Das Ziel” la sala Reduta din Brașov.
- **1920–1923** – Se stabilește la Salzburg. Profesor la Academia de artă din oraș.
- **1922** – Expoziție la galeria Würthle, Viena.
- **1923** – Participă la expoziția internațională de artă contemporană de la Düsseldorf.
- **1924, 1926** – Expoziții la Brașov și București.
- **1928** – Expoziție la Căminul Artelor din București. Expoziție la Sibiu.
- **1929** – Expoziție la București. Obține Medalia Bene Merenti cl. I.
- **1932–1935** – Călătorie de studii în sudul Franței (Cassis) și la Balcic.
- **1932** – Membru al juriului Salonului oficial. Expune la sala Dalles, București.
- **1934** – Participă la expoziția colectivă a pictorilor germani din România, organizată la Brașov. Expoziție la Sebeș.
- **1935–1937** – Se stabilește la București. Călătorie de studii în sudul Franței și la Balcic.
- **1937** – Expoziție la Fundația Dalles, București.
- **1938** – Participă la Salonul oficial de primăvară, București.
- **1939, 1943** – Expoziții la Brașov.
- **1944–1945** – Participări în cadrul unor expoziții regionale.
- **1949** – Participă la expoziția colectivă organizată sub egida Serviciului cultural al Ministerului Artelor și Informațiilor, cu concursul Sindicatului Mixt de Artiști, Scriitori și Ziariști Brașov.
- **1950** – Participă cu două tablouri la o expoziție similară din al cărei juriu face parte.
- **1953** – Participă la Anuala de stat a artelor plastice.
- **1955** – Participă la Anuala de stat a artelor plastice. Încetează din viață la 5 noiembrie.

* Datorăm multe din reperele biografice cercetătorilor: Mihai Nadin, Gudrun-Liane Ittu și Anca Popp.

- **1956** – Expoziție retrospectivă la București și Brașov.
- **1972** – Expoziție retrospectivă la Sala Arta, organizată de Muzeul Județean Brașov – Secția Artă.
- **1974** – Expoziția „Octav Băncilă – Hans Eder”, Berlin.
- **1983** – Expoziție retrospectivă la Muzeul Județean Brașov – Secția Artă.
- **1993** – Lucrările sale figurează în expoziția „Arta germană din Transilvania în secolele XVI–XX”, Muzeul Național Brukenthal Sibiu.
- **2005** – Lucrările sale figurează în expoziția „Avangarda artistică în colecția Muzeului de Artă Brașov”.
- **2007** – Lucrările sale figurează în expoziția „Culorile Avangardei” (Sibiu, București, Constanța, Timișoara, Oradea) și în expozițiile „Confluente. Repere europene în arta transilvăneană” și „Pictori din Transilvania în centre artistice din Transilvania”, organizate de Muzeul Național Brukenthal Sibiu.
- **2008** – Expoziție retrospectivă la Muzeul de Artă Brașov.



Război iarna
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
Nr. catalog 112



Portretul pictorului F. Harta
reproducere după
Klingsor, VII, nr. 11, noiembrie 1930.

Bibliografie selectivă*

A. Dicționare, lucrări de sinteză

- Mircea DEAC, *250 pictori români uitați 1890-1945*, București, Editura Medo, 2003.
- Vasile DRĂGUȚ, Vasile FLOREA, Dan GRIGORESCU, Marin MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, București, Editura Meridiane, 1976.
- Vasile FLOREA, *Arta românească modernă și contemporană*, București, Editura Meridiane, 1982, vol. II.
- Dan GRIGORESCU, *Expresionismul*, București, Editura Meridiane, 1969.
- Dan GRIGORESCU, *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, București, Editura Eminescu, 1980.
- Mihai NADIN, *Pictori din Brașov*, București, Editura Meridiane, 1975.
- Amelia PAVEL, *Expresionismul și premisele sale*, București, Editura Meridiane, 1978.
- Amelia PAVEL, *Pictura românească interbelică*, București, Editura Meridiane, 1996.
- Constantin PRUT, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.
- THIEME-BECKER, *Lexicon Internațional al artei*, vol. X, 1914.
- Ovidiu MORAR, *Avangardismul românesc*, Editura Fundația Culturală Ideea Europeană, București, 2005.
- Walter MYSS - *Lexikon der Siebenbürger Sachsen: Geschichte, Kultur, Wissenschaft, Wirtschaft, Lebensraum Siebenbürgen (Transylvanien)*, Innsbruck, 1993.
- Doina UDRESCU, *Arta germană din Transilvania în colecțiile Muzeului Brukenthal din Sibiu (1800-1950), vol. I: Pictură, sculptură*, Sibiu, 2003.

B. Monografii, cataloage de expoziție, studii

- Lucian BLAGA, *Eder*, în vol. *Scrieri despre artă*, București, Editura Meridiane, 1970, pp. 73-75.
- Veronica BODEA TATULEA (coord.) – *Muzeul de Artă Brașov. Colecția de grafică*, Brașov, 2003.

* Multe din trimerile la articolele, cronicile și reproducerile din presa interbelică le datorăm studiilor onora dintre cei mai consecvenți cercetători ai operei lui Hans Eder, Mihai Nadin și Gudrun-Liane Ittu.

- Gudrun-Liane ITTU, *Artiști sași în expozițiile bucureștene din perioada interbelică, în Confluente. Repere europene în arta transilvăneană* (catalog de expoziție), Sibiu, 2007, pp. 119-126.
- Titus N. HAȘDEU, Alexandru LUNGU (coord.), *Muzeul de Artă Brașov. Galeria Națională*, Brașov, 2001.
- Erwin KESSLER, *Retro-garda, în Culorile avangardei. Artă în România 1910-1950* (catalog de expoziție), București, 2007, pp. 5-61.
- Negoită LĂPTOIU, *Finalitatea umanistă a unor confesiuni patetice: Hans Eder*, în vol. *Incursiuni în plastica transilvană*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, pp.106-118.
- Iulia MESEA, *Transylvanian Painters in European Art Centres*, în *Pictori din Transilvania în centre artistice europene* (catalog de expoziție), Sibiu, 2007, pp. 7-36.
- Iulia MESEA, *Thinking About Modernity in Southern Transylvania*, în *Confluente. Repere europene în arta transilvăneană* (catalog de expoziție), Sibiu, 2007, pp. 89-100.
- Mihai NADIN, *Hans Eder*, București, Editura Meridiane, 1973.
- Amelia PAVEL, *L`espace Transylvain et l`art moderne*, în vol. *Simboluri, surse, idolatrii în arta modernă*, București, Editurile Atlas și Du Style, 1998, pp. 127-138.
- Elena POPESCU, *Artiști români, maghiari, germani din Transilvania în colecții particulare*, în *Pictori din Transilvania în centre artistice europene* (catalog de expoziție), Sibiu, 2007, pp. 37-44.
- Anca POPP, *Hans Eder, 100 de ani de la naștere* (catalog de expoziție), Muzeul Județean Brașov – Secția de Artă, 1983.
- Dinu VASIU, *Hans Eder, expoziție retrospectivă* (catalog de expoziție), Muzeul Județean Brașov – Secția de Artă, 1972.
- Dinu VASIU, *Hans Eder, în Octav Băncilă – Hans Eder* (catalog de expoziție), Zentrum für Kunstausstellung der DDR, Berlin, 1974.

C. Periodice

- Gudrun-Liane ITTU, *Moderne und Avantgarde in der bildenden Kunst der Siebenbürger Sachsen*, în *Transylvanian Review*, 2000, 9, nr. 2, pp.160-169.
- Gudrun-Liane ITTU, *Hans Eder (1883-1955)*, în *Transylvanian Review*, 2002, 11, nr. 2, pp. 119-129.
- Negoită LĂPTOIU, *L`art de l`espace intracarpatic après le parachèvement de l`unité nationale*, în *Transylvanian Review*, 1998, 7, nr. 4, pp.120-129.
- Negoită LĂPTOIU, *Expressionist Tendencies in Transylvanian Art in the Inter-War Period*, în *Transylvanian Review*, 1997, 6, nr. 2, pp.39-63.
- Iulia MESEA, *Tradiție și modernitate în arta transilvăneană de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Historia*, anul XLVII, Cluj-Napoca, 2002, pp. 37-56.



Portret de femeie

(Eissende Dame), reproducere după
Die Karpathen, Brașov, II, nr. 15, 1 mai 1909

- Rohtraut WITTSTOCK, *Blick in die Werkstatt. In einem Skizzenheft von Hans Eder geblättert*, în *Deutsches Jarbuch für Rumänien*, București, 2005, pp. 106-109.
- Rohtraut WITTSTOCK, *Hans Eder zum 125. Geburtstag*, în *Deutsches Jarbuch für Rumänien*, București, 2008, p. 103.

D. Articole, cronici

I. 1911–1914

- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 1, februarie 1911.
- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 2, aprilie 1911.
- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 1, august 1911.
- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 2, februarie 1912.
- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 1, martie 1912.
- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 1, aprilie 1912.
- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 1, august 1913.
- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 1, martie 1914.
- *** *Die Karpathen*, Brașov, caietul 1, iulie 1914.

II. 1918–1944

- Z. F., *O expoziție la Sibiu: Hans Eder, Hans Hermann*, în *Siebenbürgische Deutsche Tagespost*, Sibiu, nr. 252, 31 octombrie 1918.
- Trude GEISLER, *Scenă la Turka*, în *Das Ziel*, Brașov, nr. 4, 1919.
- *** *Notă*, în *Das Ziel*, Brașov, nr. 5, 1919.
- Arnold SIGMUND, *Cronică*, în *Ostland*, Sibiu, 11 iunie 1919.
- CORONENSIS, *Însemnări*, în *Ostland*, Sibiu, 1 august 1919.
- Oscar Walter CISEK, *Expoziția Hans Eder în București*, în *Klingsor*, Brașov, aprilie 1924.
- Heinrich ZILLICH, *Tablourile lui Hans Eder*, în *Ostland*, Sibiu, 1 aprilie 1921.
- Richard BILLINGER, *Drumul*, în *Klingsor*, Brașov, august 1924.
- Gilda REIMESCH DOMINIK, *Expoziția Klingsor de la Budapesta*, în *Welt-Rundschau*, Viena, 24 octombrie 1924.
- Hans WÜHR, *Despre pictorii transilvani*, în *Klingsor*, Brașov, 1 noiembrie 1924.
- Heinrich ZILLICH, *Eder și expresia culorii*, în *Klingsor*, Brașov, decembrie 1924.
- Oscar Walter CISEK, *Cronica artistică*, în *Gîndirea*, București, an III, nr. 8 - 9 - 10, 1925.
- *** *Succesul lui Hans Eder*, în *Klingsor*, Brașov, aprilie 1926.
- Heinrich ZILLICH, *Hans Eder*, în *Klingsor*, Brașov, aprilie 1926.
- Hans WÜHR, *Timpa și pictorii brașoveni*, în *Klingsor*, Brașov, aprilie 1926.
- Dr. Alfred WITTING, *Pictura săsească din Transilvania*, în *Pastortüz*, 4 iulie 1926.

- Ernst JEKELIUS, *Cronică*, în *Klingsor*, Braşov, martie 1927.
- *** *Allgemeine Zeitung*, Halle, 11 iunie 1927.
- Oskar Netoliczka, *Expoziția Hans Eder*, în *Klingsor*, Braşov, noiembrie 1927.
- Heinrich ZILLICH, *Fondul picturilor lui Hans Eder*, în *Klingsor*, Braşov, noiembrie, 1927.
- Oscar Walter CISEK, *Cronica artistică*, în *Gîndirea*, Bucureşti, an VI, nr. 2, 1928.
- G. REISNER, *Cronică*, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, 1928.
- *** *Expoziția Hans Eder în Bucureşti*, în *Bukarester Tageblatt*, Bucureşti, noiembrie 1928.
- *** *Un pictor transilvan*, în *Westerman Monasthese*, nr. 1, 1929.
- Gerhard VON MUTTUS, *O expoziție la Bucureşti*, în *Klingsor*, Braşov, ianuarie 1929.
- Oscar Walter CISEK, *Cronica artistică*, în *Gîndirea*, Bucureşti, an VIII, nr. 12, 1930.
- Gertrud TARTLER, *Hans Eder*, în *Blau-Rot*, Viena, mai 1930.
- Lucian BOZ, *Plastica la Braşov*, în *Vremea*, Bucureşti, 11 ianuarie 1931.
- *** *Artă plastică în Bucureşti (Salonul Oficial)*, în *Bukarester Tageblatt*, Bucureşti, iunie 1932.
- *** *Însemnări*, în *Gîndirea*, Bucureşti, an XI, nr. 5, 1933.
- C. N. *Cronica mărunță*, în *Gîndirea*, Bucureşti, an XI, nr. 9, 1933.
- Heinrich ZILLICH, *Eder la 50 de ani*, în *Klingsor*, Braşov, mai 1933.
- *** *Eder la 50 de ani*, în *Kronstädter Zeitung*, Braşov, nr. 90, mai 1933.
- *** 7 octombrie 1934, în *Unterwalder Beobachter*, Sebeş.
- A. D. BROȘTEANU, *Însemnări*, în *Gîndirea*, Bucureşti, an XII, nr. 4, 1934.
- Otmar RICHTER, *Expoziție la Reduta*, în *Klingsor*, Braşov, octombrie 1936.
- *Cuvântarea scriitorului Nichifor Crainic cu ocazia inaugurării expoziției de pictură Hans Eder în Braşov*, în *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, octombrie 1936.
- G. OPRESCU, *Expresioniștii*, în *Universul*, Bucureşti, nr. 212, 1937.
- *** *Din nou despre expoziția Hans Eder*, în *Bukarester Tageblatt*, Bucureşti, noiembrie 1937.
- G.E.O., *Ecouri în presa română despre Eder*, în *Bukarester Tageblatt*, Bucureşti, noiembrie 1937.
- Alfred HERMANN, *Hans Eder și pictura sa religioasă*, în *Bukarester Tageblatt*, Bucureşti, noiembrie 1937.
- Alex BALTEȘ, *Expozițiile Gh. Juster, Zloczawer, St. Dumitru, Hans Eder*, în *Realitatea Ilustrată*, 17 noiembrie 1937.
- G.E.O., *Salonul Oficial 1938*, în *Bukarester Tageblatt*, Bucureşti, aprilie 1938.
- Paul MIRACOVICI, *Expoziție de pictură, sculptură, frescă la Salonul Oficial*, în *Universul literar*, 7 mai 1938.
- Harald KRASSER, *Cronică*, în *Klingsor*, Braşov, ianuarie – februarie 1939.
- Octav ȘULUȚIU, *Cronică*, în *Gazeta de Transilvania*, Braşov, 10 decembrie 1940.
- Albert SCHULLER, *Eder la 60 de ani*, în *Südostdeutsche Tageszeitung*, 18 aprilie 1943.
- C. MUNTEANU, *Țara*, Sibiu, 14 ianuarie 1944.



Studiu de nud, reproducere după
Die Karpathen, Braşov, VI, nr. 20, 2 iulie 1913

III. 1944 – 1989

- *** *Șantier*, în *Drum nou*, Brașov, 18 octombrie 1948.
- Hilda ESCHER, *Evocare*, în *Neur Weg*, București, 11 august 1949.
- N. ARGINTESCU-AMZA, *Un pas către realism în plastica brașoveană*, în *Flacăra*, București, nr. 8, (60), 27 noiembrie 1949.
- Leria COSTAN, *Expoziția Țara Bârsei în reconstrucție*, în *Drum nou*, Brașov, 13 noiembrie 1953.
- Oscar Walter CISEK, *Cronică*, în *Neur Weg*, București, 1955.
- *** *Necrolog*, în *Drum nou*, Brașov, 6 noiembrie 1955.
- Elizabeth AXMANN, *Însemnări*, în *Neur Weg*, București, 18 noiembrie 1955.
- Oscar Walter CISEK, *Pictorul Hans Eder*, în *Neur Weg*, București, 23 martie 1956.
- Mihai NADIN, *Hans Eder*, în *Arta*, București, nr. 6, 1971.
- Mihai NADIN, *Retrospectiva Hans Eder*, în *ASTRA, lunar politic-social-cultural*, Brașov, An VI, nr. 3 (70), martie 1972.
- *** *Drum Nou*, Brașov, 7 iunie 1972.

IV. 1990 – 2007

- Viorica Guy MARICA, *Arta germană din Transilvania*, în *Steaua*, Cluj-Napoca An XLV, Nr. 6, 1994, pp. 43-45.
- Dieter DROTLEFF, *Meister der Malkunst: Vor 50 Jahren starb der bildende Künstler Hans Eder*, în *Karpaten Rundschau*, București, An 44, nr. 38, 5 November 2005.

E. Publicistică

- *Über neue Kunst*, în *Das Ziel*, Brașov, nr. 3, 1919, p.40.

F. Reproduceri

- *Die Karpathen*, Brașov, II, nr. 15, 1 mai 1909.
- *Die Karpathen*, Brașov, IV, nr. 19, 2 iulie 1911.
- *Die Karpathen*, Brașov, IV, nr. 21, 2 august 1911.
- *Die Karpathen*, Brașov, V, nr. 10, 2 februarie 1912.
- *Die Karpathen*, Brașov, V, nr. 11, 2 martie 1912.
- *Die Karpathen*, Brașov, VI, nr. 20, 2 iulie 1913.
- *Die Karpathen*, Brașov, VII, nr. 9, 2 ianuarie, 1914.
- *Die Karpathen*, Brașov, VII, nr. 10, 2 februarie, 1914.
- *Das Ziel*, Brașov, nr. 3, 1919.
- *Das Ziel*, Brașov, nr. 4, 1919.
- *Ostland*, Sibiu, I, nr. 2, iulie 1919.

- *Ostland*, Sibiu, II, nr. 8, mai 1920.
- *Gândirea*, București, nr. 8, august 1923.
- *Gândirea*, București, nr. 9, septembrie 1923.
- *Gândirea*, București, nr. 10, octombrie 1923.
- *Klingsor*, Brașov, II, nr. 5, mai 1925.
- *Klingsor*, Brașov, III, nr. 2, februarie 1926.
- *Klingsor*, Brașov, IV, nr. 11, noiembrie 1927.
- *Klingsor*, Brașov, V, nr. 1, ianuarie 1928.
- *Klingsor*, Brașov, V, nr. 5, mai 1928.
- *Klingsor*, Brașov, VI, nr. 10, octombrie 1929.
- *Klingsor*, Brașov, VII, nr. 11, noiembrie 1930.
- *Klingsor*, Brașov, VIII, nr. 12, decembrie 1931.
- *Klingsor*, Brașov, IX, nr. 3, martie 1932.
- *Klingsor*, Brașov, XI, nr. 3, martie 1933.
- *Klingsor*, Brașov, XI, nr. 5, mai 1935.
- *Klingsor*, Brașov, XII, nr. 10, octombrie 1935.
- *Klingsor*, Brașov, XIII, nr. 11, noiembrie 1936.
- *Klingsor*, Brașov, XV, nr. 10, octombrie 1938.



Citind, reproducere după Klingsor,
Brașov, II, nr. 5, mai 1925

