

Joseph Ritter v. Führich ein Künstler-Apostel (1800–1876)

Als dem alten Goethe einmal eine Anzahl neuer Kunstwerke in Stichen gezeigt wurde, meinte er nach eingehender Prüfung, die Sachen seien alle recht gut und technisch einwandfrei, eines aber fehle allen: die Männlichkeit (Gespräche mit Eckermann, 1831). Damit hat der Dichter in bündigster Form die beste Charakteristik der Kunst des 19. Jahrhunderts gegeben. Wir mögen uns hinwenden, wohin wir wollen, überall finden wir diesen Mangel an Männlichkeit. Die neuromanischen und neugotischen Bauten sind mit verschwindenden Ausnahmen nur noch schwächliche Nachfahren des trugigen Riesengeschlechtes ihrer Vorfahren. Und vergleichen wir etwa die Südfront der Münchener Residenz mit ihrem Vorbild, dem Palazzo Pitti in Florenz, so kommt sie uns vor wie der Moses des Michelangelo, dem man Haare und Bart geschoren und das Gesicht mit Puder betupft hat.

Daß auch die Schule der Nazarener bei aller tiefgläubigen Gesinnung der Männlichkeit entbehrte, ist uns heute in der Distanz von einem Jahrhundert zur unbestreitbaren Tatsache geworden. Selbst Zeitgenossen hatten das bereits gefühlt. Der so maßvolle Steinle z. B. hat dem großen Bild Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ „ein klein wenig mehr männlichen Ernst“ gewünscht, „besonders im unteren Teile des Bildes, wo über allen jenen in einer kräftigeren Zeit ausgeprägten Individualitäten zu sehr der sanfte Hauch Overbecks schwebt“ (Brief an Klemens Brentano vom 4. November 1840). Das Bild ziehe, so meinte er weiter, den Leuten die Seele aus dem Leib, und letzteren liebten sie so gar zärtlich, daß ihnen dabei hart geschehe. Overbecks Schüler aber wußten nichts Besseres, als den Spuren ihres Meisters blindlings zu folgen. So schreibt der englische Maler Leighton am 31. August 1852 an seinen Lehrer Steinle über die beiden Maler Flax und Rohden: „Was ihre Kunst anbelangt, so sind beide durchaus tüchtig, doch leider so buchstäbliche Abschreiber des Stiles von Overbeck, daß man keinen Unterschied merkt, weshalb sie mir eigentlich ungenießbar sind.“ Da die religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts, deren Ausläufer sich bis in unsere Zeit hinein erstrecken, nur eine Fortführung oder gar Verwässerung nazarenischer Formgedanken ist, brauchen wir uns nicht zu wundern, daß ihr Kennzeichen Charakterlosigkeit und Schwächlichkeit ist, gegen die man sich heute mit Recht wehrt.

Wir werden es somit begreiflich finden, daß auch unser Meister Führich, in den Bannkreis der römisch-deutschen Schule getreten, die Klippen dieser Unmännlichkeit nicht immer zu vermeiden wußte. Es vermag sich eben kein Mensch den Einflüssen seiner Umgebung und den Stilgrundsätzen seiner Zeit ganz zu entziehen. Um so höher müssen wir es schätzen, daß er sich trotzdem aus der Nazarenerschule als ein ganz Eigener abhob und in seinen besten Werken einen durchaus männlichen Charakter bekundet, der auch uns Heutige noch fesselt. Wenn Springers Kunstgeschichte (5. Band, neubearbeitet von Max Osborn) von seinen späteren Leistungen sagt, er habe seinen Gestalten eine markige Kraft verliehen, die bei den übrigen Genossen der Richtung nicht angetroffen wird, so ist dieses Urteil durchaus berechtigt.

Seine Kunst ist eine Parallelererscheinung zur Physiognomie seines Antlitzes, das von dem fast frauenhaft Passiven, das wir in den Gesichtszügen so vieler Künstler der damaligen Zeit finden, nichts an sich hat als eine bei allen kräftig geschnittenen und männlich festen Linien durchscheinende Herzensgüte. Das offenbart schon das hübsche Bildnis des Meisters von der Hand des Kölner Malers Dedinthal aus dem Jahre 1824, und zwar mehr als das etwa vier Jahre später entstandene Selbstbildnis; besonders aber finden wir diese kraftvolle, kernige Männlichkeit in den ungeschmeichelten späteren Photographien. Zur Zeit seines römischen Aufenthaltes scheint der Meister nach der Gepflogenheit mancher Künstlerkollegen lange Haare getragen zu haben. Später verzichtete er auf solche Außerlichkeiten und gab sich als Bürger unter Bürgern. Von Haus aus schüchtern, konnte Führich, einmal gereizt, heftig aufbrausen; manche Unstimmigkeiten zwischen Vater und Sohn in der Jugendzeit und sein späteres oft maßloses Kritzieren der Wiener Zustände, das „unmäßige Schimpfen und Schelten“, von dem Hübner einmal an Steinle berichtet, erklären sich so. Das alles ist aber gewiß nicht ein natürlicher Nährboden für eine süßliche, weichliche Kunst.

Wenn man die Kunst des großen und edlen Meisters genau kennen lernen will, genügt es nicht, sich an die Werke zu halten, die in Kirchen, öffentlichen Sammlungen und Reproduktionswerken sich finden, man muß auch Gelegenheit haben, seinen künstlerischen Nachlaß, der in unzähligen Skizzenblättern, ganz oder teilweise ausgeführten Zeichnungen von seinen Erben pietätvoll gehütet wird, mit Muße studieren zu können. Über den Maler Führich wird man da zwar wenig Aufschluß erhalten, um so mehr über den Zeichner, und das ist bei ihm das Wichtigste. Den Maler haben viele Zeitgenossen nicht nur erreicht, sondern weit übertroffen, als Zeichner steht er einzig da. Hier liegt seine eigentliche Bedeutung und die Quelle seiner weitreichenden Wirksamkeit.

Wenzel Führich, der Vater des Künstlers, war eigentlich ursprünglich Schneider; die Malerei scheint er vorerst aus Liebhaberei betrieben zu haben, bis sie den eigentlichen Beruf mehr und mehr und schließlich ganz verdrängte. Seine Arbeiten sind die eines besseren Landmalers, der sich am Erreichten nicht genügen ließ, sondern mit allem Eifer weiterstrebte. So hat er sogar das Kupferstechen gelernt. Joseph, oder „Geph“, wie ihn die Seinigen nannten, hat also seine ersten Eindrücke von der Kunst des Vaters erhalten. Aus dem Jahre 1814 ist eine Quaschemalerei, einen russischen Baschkir darstellend, erhalten, die in ihrer Unbeholfenheit ganz an die alte Bauernmalerei erinnert. Das Trojanische Pferd, eine zwei Jahre später gefertigte Federzeichnung, ist in der Komposition auch noch ungelent, aber in der Strichtechnik bereits recht geschickt. Ein Aquarell „Erstürmung Roms durch die Westgoten“ könnte in seiner Formverschwommenheit und dem farbigen Dreiklang Braun, Rot, Gelb fast an unsere Expressionisten gemahnen. Es werden Anregungen aufgenommen und verarbeitet, woher sie auch immer kommen mochten. Unter den Kupferstichen, die sein Vater gesammelt hatte, fand sein reger Geist immer neue Nahrung. Dazu kommt, daß sein Heimatstädtchen Kragau in Nordböhmen, unweit der sächsischen Grenze, zu den nördlichen Ausläufern der Barockkunstgebiete gehört. Nicht weit entfernt war die prächtige Wallfahrtskirche Haindorf,

die der junge Führich gerne mit seinem Vater besuchte. Die Einwirkung des Barock auf den Künstler kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Seine ganze spätere Kunst erhielt dadurch den leichten Schwung, der sie vor den vielfach trockenen und akademischen Arbeiten anderer Künstler auszeichnet. Wenn der bereits erwähnte Maler Leighton den Stil Führichs als „allzu verschnörkelt“ bezeichnet, so hat er damit gerade den barocken Zug hervorgehoben, den wir heute besser zu würdigen wissen als die damalige barockfeindliche Zeit. Vorerst beschränkte sich der Künstler auf treues Nachahmen der barocken Formwelt, wie etwa in der „Anbetung der Hirten“ aus dem Jahre 1816 oder bei dem Fahnenentwurf für Urnsdorf aus dem folgenden Jahre. Außerordentlich leicht und locker ist die Technik geworden, flott, sicher und treffend sind Komposition und Ausdruck. Später wurde er durch den Einfluß des Klassizismus und der römischen Schule härter in den Umrissen und sorgfältiger in den Details; das Malerische mußte dem Zeichnerischen weichen. Wir können uns heute kaum mehr ausdenken, was aus Führich geworden wäre, wenn er auf dem so glücklich beschrittenen Wege gerade und ohne Ablenkung weitergegangen wäre. Es ist meine feste Überzeugung, daß die spätere Entwicklung, das Stilschicksal der neuen Zeit, hoffnungsvollste Keime zerstört hat.

Schon in einer allegorischen Zeichnung aus dem Jahre 1817, die Joseph und sein Vater als „zusammenarbeitende Geschichts- und Porträtmaler in Kragau“ in zweimonatiger Arbeit fertigten, wobei der Anteil Josephs zweifellos vorherrscht, machte sich klassizistischer Einfluß deutlich geltend. Da Joseph damals über seine engere Heimat noch nicht hinausgekommen war, wird man wohl Stiche als Anreger annehmen müssen. Die Umrisse sind nicht mehr weich verfließend wie bei den barocken Arbeiten, sondern scharf herausgetrieben, die Figuren plastisch gerundet, die Arbeit ist sauber und peinlich genau ausgeführt. Eine gewisse Befangenheit ist freilich nicht zu verkennen.

In seiner Selbstbiographie schildert uns der Künstler seinen ersten Besuch in Prag beim Direktor der dortigen Kunstschule, Bergler: „Da ich ihm nichts zu zeigen hatte, bat ihn mein Vater, mir eine Aufgabe zu einer Komposition zu geben, welche ich in einigen Tagen lösen und zur Beurteilung vorlegen würde. Lächelnd nahm Bergler die Bibel zur Hand und las aus dem Buche Tobias die Stellen, wie Raphael den jungen Tobias ermutigt, ohne Furcht den Fisch aus dem Wasser zu ziehen, und dann die Vermählung des jungen Tobias.“

Die beiden Bilder, Zuschzeichnungen, sind im Nachlaß des Künstlers noch vorhanden. Es sind ausgezeichnete, mit jugendlicher, unbekümmerter Reckheit hingeworfene Arbeiten. Die Landschaft spielt bereits eine bedeutsame Rolle. Bergler war zufrieden, machte ihn aber auf das „Manierierte“ in den Kompositionen aufmerksam. Darunter verstand der Klassizist natürlich den barocken Zug, der den Bildern gerade ihre Frische und Unmittelbarkeit gibt. Dem unerfahrenen, autoritätsgläubigen Künstler mußte Berglers Kritik als Offenbarung erscheinen. Nach Hause zurückgekehrt, schuf er einer Aufforderung Berglers entsprechend für die Prager Kunstausstellung zwei Ölgemälde, die sich heute in Privatbesitz befinden. Der Erfolg dieser beiden Bilder war, ganz abgesehen davon, daß sie alsbald einen Käufer gefunden hatten, ein ganz

ungewöhnlicher. Nun wurde ihm auch, dank dem Eingreifen eines Wohltäters, das Studium an der Prager Akademie ermöglicht. Ob das von uns Rückschauenden gerade als Gewinn betrachtet werden kann, ist fraglich. Zwar erweiterte sich der geistige Gesichtskreis des jungen Mannes in der vornehmen, kunstgefättigten Stadt, er las fleißig deutsche Dichter und knüpfte wertvolle Verbindungen an. Vergleichen wir aber etwa die Federzeichnung „Steinigung des hl. Stephanus“, die Führich gleich in den ersten Prager Monaten geschaffen hat, mit der gefuschten Federzeichnung „Heimsuchung“, die etwa fünf Jahre später entstand, so müssen wir eine bedauerliche Rückentwicklung feststellen, aus der er erst nach vieljährigem Hin- und Hertasten wieder die Pforte zur inneren Freiheit und Selbständigkeit fand. Wie langweilig glatt ist diese Heimsuchung, wie zerrinnt das Figürliche förmlich in der wenig bedeutenden Landschaft! Wie frisch und lebendig sprudelt dagegen die künstlerische Quelle in der Steinigung, welches Leben in den Physiognomien, welch malerisch lockere Vortragsart! Hier ist noch der urwüchsige Führich, das andere ist akademische Rezeptkunst, die eine wahre Scheu vor allem Charakteristischen hatte und es als Manierismus verschrie. Fügler beherrschte nun die Stunde, eine kalte klassizistische Kunst von doktrinärem Beigeschmack, ohne Leben und Feuer.

Nur verhältnismäßig selten gelang es unserem Künstler, in den folgenden Jahren Werke zu schaffen, die auch auf uns noch Eindruck machen, wie etwa die Sepiazeichnung „Abraham und Melchisedech“ oder die wohlgelungene, den späteren Führich bereits vorausnehmende Originalradierung „Christus im Garten Gethsemane“ (1822), wo das eigene Temperament die angelernten Formeln überwindet.

Im Jahre 1821 war, durch die Lektüre Wackenroders angeregt, in Führich die Sehnsucht nach altdeutscher Kunst erwacht. Von einem Kunsthändler erhielt er leihweise einen Band Dürerscher Holzschnitte, der ihm eine ganz neue Welt eröffnete. Er sagt selbst, es sei das einer der entscheidendsten Wendepunkte in seiner künstlerischen Laufbahn gewesen. Als bald zeigen sich denn auch Dürersche Manieren in den folgenden Werken des Meisters. Ich sage: Manieren, da es vorerst doch nur Außerlichkeiten geblieben sind. Die etwas dünne klassizistische Gesamthaltung war geblieben, nur der Faltenwurf ward eckig und knitterig. So z. B. in der Bleistiftzeichnung „Versuchung Christi“¹, in dem durch Stiche vielverbreiteten „Vaterunser“, das er selbst einen kümmerlichen Versuch nennt, in den etwas sentimental „Lilien im Felde“, in der „Verkündigung der Geburt Christi in der Vorhölle“, in den Bildern aus der böhmischen Geschichte. Aber auch in der Verwertung Dürerscher Eigentümlichkeiten blieb er sich keineswegs konsequent. Bei der oben erwähnten Radierung „Christus im Garten Gethsemane“ ist von Dürerschen Einflüssen nichts zu erkennen. Der Künstler war eben noch ein Suchender, oder er war vielmehr wieder zum Suchenden geworden. Noch war die Zeit ferne, wo aus all diesen aufgenommenen Elementen der Führich wurde, der als ganz eingearbeitete Künstlerindividualität in der Geschichte der Kunst steht. Er selbst

¹ In dem verdienstvollen Wörndleschen Verzeichnis der Werke des Meisters ist diese Zeichnung chronologisch nicht richtig eingereiht, wie überhaupt da und dort die Datierung einer Nachprüfung bedarf.

fühlte das Unbefriedigende seiner Entwicklung recht wohl. In seiner Selbstbiographie spricht er von dem „Drang nach einer bestimmten Richtung, die meinen Bestrebungen Halt und Festigkeit zu geben imstande wäre“. Vorerst erblickte er im Sinne der Romantiker in der Schilderung des Mittelalters, dieser „großen, schönen, hingeschwundenen Zeit“, und in der Erweckung der Sehnsucht nach diesen Herrlichkeiten die Aufgabe der Kunst. Der „Genoveva-Zyklus“ ist Ausdruck dieser Stimmung. Gerade dieses Werk nun hatte in seinem Leben einen neuen Szenenwechsel zur Folge.

Rom war in jenen Jahrzehnten die Sehnsucht der deutschen Künstler. Im stillen mochte auch Führich dieses Sehnen wohl empfunden haben. Anderseits war er eine Natur, die starke Lebensumwälzungen nicht liebte und dem behaglichen, friedlichen Einerlei des Gewohnten den Vorzug gab. Als ihm darum die Kunde kam, daß seine „Genoveva“ hochmögende Wiener Kreise bewogen habe, ihm einen mehrjährigen Aufenthalt in Rom zu ermöglichen, waren seine Gefühle gemischt. Schließlich nahm er das großherzige Anerbieten in Unbetracht der vielen Vorteile doch an. Diese Vorteile lagen nun wiederum nicht im rein Künstlerischen, sondern in der gleichen Linie wie damals in Prag. Er lernte eine ihm ganz neue und fremde Welt kennen, trat in den Freundeskreis der damals am meisten geschätzten Künstler, erhielt durch den Auftrag, zusammen mit den ersten deutschen Meistern die Villa Massimi mit Wandmalereien auszustatten, eine der lohnendsten und ruhmreichsten Aufgaben, und lernte dort das Technische der Freskomalerei, das ihm später wohl zustatten kam. Das alles sind jedoch Dinge, die zu den Vorhöfen der Kunst gehören. Künstlerisch hat Führich in Rom nicht nur nichts gewonnen, es wurde vielmehr der bereits in Prag begonnene Abschwächungsprozeß fortgesetzt. Die Berührung mit der weichen Nazarenerkunst, die als höchste Kunstblüte galt, war dem aus ganz anderem Holz geschnigten Künstler nicht gut bekommen. Überbeck ging ihm nun über alles: ihm nachzueifern war sein Ziel. Seine römische „Krippe“ entbehrt durchaus der Schwungkraft, die er vor Jahren bereits erreicht hatte, die Bleistiftzeichnung des „hl. Joseph mit dem Jesusknaben“ kommt über konventionelle, etwas dürftige Formen nicht hinaus, während seine Federzeichnung „Jakob mit dem Engel“ und „Rettung Loths“, die unmittelbar darauf entstanden, unvergleichlich besser und lebendiger sind. Verschieden an Wert sind auch die Fresken in der Villa Massimi, die beste wohl „Gottfried von Bouillon am Grabe zu Jerusalem“ und einige der kleineren grauen Sockelbilder. Man muß Morig Dreger, dem verdienten Biographen des Meisters, recht geben, wenn er schreibt: „Hier in diesen Grisailen, auf die Führich selbst doch wohl weniger Wert legte, ... liegt schon die Andeutung seiner großen künftigen Entwicklung.“ Hier ließ sich der Meister eben gehen, und stets, wo er das tat, kam etwas Gutes heraus, während überall dort, wo er sich von Vorbildern oder Theorien fesseln ließ, seine Kraft geschwächt erscheint.

Zweieinhalb Jahre währte der Aufenthalt in Italien, über dessen einzelne Phasen uns die frischen Briefe aus Italien (Freiburg 1883) aufklären. Wir dürfen nicht erwarten, daß er, nach Prag zurückgekehrt, in seiner jetzigen Art Wesentliches änderte. Selten, wie etwa in dem Bilde der hl. Barbara (1833), erhebt er sich in den nächsten vier Jahren über ein mittleres Niveau.

Im bekannten Zyklus „Der Triumph Christi“, den er gleich nach seiner Rückkehr in Federzeichnungen schuf (1839 erschienen eigenhändige Radierungen dieses Werkes), fühlt man allenthalben eine künstlerische Spannkraft heraus, die zwar meistens noch gebunden ist, aber stellenweise schon ungehemmt hervorbricht, wie etwa im sechsten Blatt, dem Triumphwagen Christi. Man erkennt sichtlich das Bestreben oder vielmehr den Naturtrieb, das Nazarenische wieder abzuwerfen. Aber selbst in den vierzehn Kreuzwegstationen, deren Entwürfe er 1834, kurz vor seiner Berufung nach Wien, für den St. Laurenzberg in Prag schuf, sehen wir immer noch das milde Antlitz Overbecks. Ob er ihn je ganz überwunden hätte, wäre ihm nicht das Schicksal zu Hilfe gekommen, indem es ihn an eine der ersten Kulturstätten führte, wo das internationale Kunstleben ganz andere Wellen schlug als in dem etwas abgelegenen Prag? Jedenfalls möchte ich glauben, daß erst Wien aus dem Künstler alles das herausgelockt hat, was er uns später an edelsten und ganz persönlichen Kunstwerken geschenkt hat. Schon bei seinem ersten vorübergehenden Besuch der Hauptstadt im Jahre 1822 hatte er mächtige Eindrücke gewonnen. In der Selbstbiographie nennt er z. B. ausdrücklich „den gewaltigen Rubens“, die herrliche Handzeichnungssammlung des Herzogs Albrecht, die alten Chroniken Theuerdank und Weißkunig, die persönliche Bekanntschaft mit Schwind und dem genialen Komponisten Schubert. „Ich verließ Wien mit einer Welt von durcheinandertreibenden Gedanken und Ideen.“ Die Prager Luft hatte diese Eindrücke allmählich wieder verweht, und gerade jetzt, nach der Verwässerung seiner Kunst durch den Klassizismus und das römische Nazarenertum, konnte ein Rubens die nötige Bluterneuerung und die Wiederanknüpfung an seine barocke Vergangenheit herbeiführen.

Jedenfalls war Wien, wie Dreger bemerkt, für Führich „die einzig mögliche Stadt“.

Seine Berufung nach Wien als zweiter Kustos der Gräfllich Lamberg'schen akademischen Gemäldegalerie erfolgte nach einem früheren fehlgeschlagenen Versuch im Frühjahr 1834. Erster Kustos war Ferdinand Waldmüller, ein vortrefflicher Künstler, der aber ganz andern künstlerischen Grundsätzen huldigte als unser Führich. Waldmüller war Bildnis-, Genre- und Landschaftsmaler, dem das liebevolle Studium der Natur alles galt. Diesem Studium verdankt er die liebenswürdige Frische und Lebensnähe seiner figürlichen und landschaftlichen Gemälde und das blühende und funkelnde Kolorit, das uns so sehr fesselt, wenn wir in Wien die Waldmüller-Kabinette durchschreiten. Führich dagegen war Komponist in dem Sinn, in dem wir das Wort bei Musikern zu gebrauchen pflegen. Er schuf aus dem Innern heraus und leitete auch seine Schüler dazu an. Modelle hat er nur ein paarmal in seinem Leben gebraucht. So waren die beiden Galeriebeamten künstlerische Antipoden und kamen sich auch menschlich nicht näher, wenn man nicht — vielleicht richtiger — sagen will, daß sie zeitlebens Gegner geblieben sind. Waldmüllers später (1846) erschienene Schrift „Über das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst“ sollte nicht in letzter Linie Führich treffen, dieser hintwiederum hat in seinen Schriften, die allerdings erst nach Waldmüllers Tode veröffentlicht wurden, lebhaft gegen eine Kunstart opponiert, in der sein Widerpart groß war.

Es ist nun gar kein Zweifel, daß man den Mangel an unmittelbarem Naturstudium bei Führich nur allzuoft schmerzlich empfindet. Die außerordentliche Ungleichheit in seinem Schaffen, die auch in seinen glücklichsten Perioden nicht verschwindet, dürfte in erster Linie darin begründet sein. Die Natur bleibt eben doch für die Kunst ein ewig frischer Jungborn; wer sie vernachlässigt, und besäße er auch das immense Formgedächtnis eines Führich, wird sich da und dort wiederholen und verfällt leicht ins Manierierte und Handfertige. So kommt es, daß Führich neben ersten Meisterwerken oft Unzulängliches und Schwächliches hervorbringt. Sein Nachlaß ist dafür ein noch besserer Zeuge als die in die Öffentlichkeit gedruckenen Werke.

Bei Führich kommt dazu noch ein ganz unentwickelter Farbensinn. Die meisten seiner Gemälde sind in dieser Hinsicht wenig erfreulich; sie sind bunt und hart, und Graf Schack hatte das richtige Wort gefunden, wenn er bezüglich der beiden für seine Sammlung bestellten Bilder sagte, sie hätten grau in grau gemalt eine bessere Wirkung erzielt. Waldmüller war ihm in dieser Hinsicht weit voraus, auch Steinle. In den Wiener Sammlungen, wo ein Steinle in nächster Nähe eines Führich hängt, kann man sich davon mit eigenen Augen überzeugen. Schon die Zeitgenossen haben diesen Mangel sehr wohl erkannt, und die Ausstellungen farbenreicher belgischer und französischer Meister mußte Führichs Unterlegenheit besonders deutlich zum Bewußtsein bringen. Führich war schon zu alt und seiner positiven Kräfte sich zu sehr bewußt, wohl auch zu eigensinnig, um das Versäumte nachzuholen. Sein geflügeltes Wort, „daß doch der Teufel die Farben auf wenigstens fünfzig Jahre holen wollte“, ist im Grunde nichts als ein verzweifelter Eingeständnis seiner verwundbaren Siegfriedsstelle. Die richtige Konsequenz hat er erst in seinem letzten Lebensabschnitt gezogen: er hat auf die Farbe fast ganz verzichtet.

Die Bleistiftzeichnung „Jesus und die Jünger von Emmaus“ (1834), die sich heute in der Modernen Galerie in Wien befindet, ist von nazarenischer Weichheit, gefällig aber nicht tief; bedeutend besser und von einem feinen romantischen Gefühlston getragen sind die beiden Darstellungen der Heiligen Familie aus den Jahren 1835 und 1837. Hier offenbart der Meister seine edelsten Züge, mögen auch immerhin die Nachwirkungen der römischen Schule noch zu spüren sein. In den Ölgemälden „Jakob und Rachel“, „Gang der Hirten zur Krippe“, „Christus auf dem Weg nach Gethsemane“ und dem weltbekannten „Gang Mariens über das Gebirge“ hat Führich seine ihm eigene Ausdrucksweise bereits gefunden. Es ist eine Mischung von Barock, Dürer und Overbeck, aber eine Mischung, in der die einzelnen Elemente nicht mehr als solche hervortreten, sondern zu einem neuen Ganzen verschmolzen sind. Das ist die Führichsche Eigenform, die ihn nun bis ans Ende seines Lebens begleitete, auch dort, wo die einzelne Leistung etwa nicht ganz zu befriedigen vermag. Es ist ja auch klar, daß bei einer so erstaunlichen Fruchtbarkeit, wie der Meister sie entwickelte, nicht jedes Werk alle Wünsche befriedigt. Er teilt in dieser Hinsicht das Schicksal aller stark produktiven Künstler. Die beiden zuletzt genannten Gemälde sind auch farbig relativ am besten gelungen. Im „Weg nach Gethsemane“ hat er die Farbe sogar nach ganz modernen Grundsätzen symbolisierend verwendet, indem er einen düster braunblauen Farbenakkord erklingen läßt als äußeres Zeichen der schwermütigen Stimmung des Herrn

und seiner Jünger. Eine gewisse Härte des Zusammenklangs ist freilich geblieben. Heiter und fröhlich lacht dagegen die Farbe beim Gang Mariens durch den Wald. Die echt romantische, an Ludwig Richter gemahnende Landschaft hat auch farbig einen so milden und weichen Klang, daß sie die etwas lauten Töne an den Gewändern der Figuren zum Vorteil der Gesamtwirkung verschluckt.

Der Kreuzweg für die neuerbaute Johannes-Nepomuk-Kirche in Wien, den er al fresco in den 1840er Jahren ausführte, wurde durch Kopien und Stiche in den verschiedensten Formaten in der ganzen Welt verbreitet. Leider läßt die unglückliche Architektur der Kirche, deren Seitengänge in kellerartigem Dunkel liegen, die Bilder nicht zur Geltung kommen, und der Meister hat sich bei der Arbeit seine Augen gründlich verdorben. Man muß diesen Kreuzweg mit dem früher erwähnten Prager vergleichen, um den Fortschritt an dramatischer Lebendigkeit, an Motivreichtum und an bemerkenswerten Einzelheiten ganz zu erfassen. Einige Motive hat er in den Grundlinien direkt aus dem Prager Werk herübergenommen, wie in der dritten, siebten (in Prag die neunte) und elften Station. Wieviel kräftiger und energischer ist nun alles geworden! Das Muskelspiel tritt deutlich heraus und zeigt, daß er sich inzwischen seinen Rubens gut angeschaut hat, der Faltentwurf ist welliger, knorriger und wirksamer geworden, der seelische Ausdruck straffer und konzentrierter, die ganze Haltung männlicher. Man muß die religiöse Kunst der damaligen Zeit kennen, um das Ueberragende der Führichschen Schöpfung gewahr zu werden.

Eine noch größere Aufgabe, die ihm den Orden der Eisernen Krone und den erblichen Adel einbrachte, war die Ausmalung der Altlerchenfelder Kirche, die er unter Beihilfe anderer Künstler in den fünfziger Jahren ausführte. Es sind darunter viele gute Einzelheiten, die sich künstlerisch mit dem Kreuzweg wohl messen können. Freilich ist eines nicht außer acht zu lassen: die Tradition der echten Monumentalmalerei war abgerissen, und auch Führich vermochte sie nicht wiederzuerwecken. Wie der Kreuzweg, so haben auch die Altlerchenfelder Bilder den Charakter von Tafelgemälden. Beim Hauptbild, „Triumph der heiligsten Dreifaltigkeit in der Kirche“, hat der Künstler recht wohl gefühlt, daß einem Wandbild von solchen Ausmaßen eine gewisse architektonische Gliederung gegeben und eine übersichtliche Schichtung des Stoffes geboten werden müsse. Es ist ihm aber nicht gelungen, das Ganze sozusagen in einen gemeinsamen Stromkreis einzuschalten. Die vielen Teile des Bildes sind zwar gedanklich, nicht aber formal zusammengebunden und hängen wie einzelne Wolkenballen voneinander getrennt in der Luft. In dieser Hinsicht ist die herrliche Zeichnung „Das heidnische und das christliche Rom“, die er bald darauf schuf, vorbildlich.

Gegenüber dieser Riesenarbeit, die fast zehn Jahre beanspruchte, sind die übrigen Arbeiten des Meisters, die er fernerhin schuf, an Umfang bescheidener. Das ist für den Kunstwert allerdings gleichgültig, da man diesen nicht mit dem Metermaß mißt. Meist sind es graphische Blätter und ganze Folgen solcher, wie etwa die Zeichnungen zum Psalter, zur Nachfolge Christi, die Zyklen „Marienleben“, „Rosa mystica“, „Er ist auferstanden“, „Der verlorene Sohn“, „Das Buch Ruth“. Es kann heute nicht mehr in Zweifel gezogen werden, daß nunmehr die glücklichste Schaffensperiode Führichs angebrochen

war. Als Graphiker ist er am größten. Sein Stift fügt sich jedem Gedanken, seine zeichnerische Phantasie weiß auch dem Abstraktesten eine sinnfällige und ausdrucksvolle Form zu geben. „In Linien haben M. v. Schwind, Führich, Steinle ihre süßesten Melodien geäußert“, sagt R. Hamann („Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert“). Ähnlich Hartlaub und Cornelius Gurlitt. Ersterer schreibt in seinem Buche „Kunst und Religion“: „In bescheidenen Arbeiten meist zeichnerischer oder graphischer Natur gelang der asketischen Manier Overbecks, des jungen Schnorr, der Veit, Glink, Pforr, ja selbst noch Nachzüglern, wie dem trefflichen Führich, Steinle, bisweilen die gnadenhafte Erfüllung ihres Kunstideals; es sind darunter Werke von einer kaum sagbaren sphärischen Reinheit, weihervollen Andacht und Lieblichkeit des Klanges, gegen welche selbst die Gotik fast weltlich erscheint.“ Und in dem Buche „Die deutsche Kunst seit 1800“ von Cornelius Gurlitt lesen wir: „Eine Reihe von Künstlern nahm die von Overbeck ausgehenden Anregungen auf. So zunächst die römischen Genossen: die Veit, Ed. Steinle, Joseph Führich seien genannt. Führich ist unter ihnen der tiefste, ein sinniger, jeden Vorgang vor der eigenen Seele entfaltender Künstler, ein Meister, in dessen Art sich zu versenken wohl lohnend ist. . . . Gerade in seinen Zeichnungen ist ein so feines Empfinden für den Vorgang, ein so vollkommenes Sichversenken in den Gegenstand, so viel selbständig Erdachtes, so viel echtes Leben, daß man sie nicht wohl aus dem Gedächtnis verliert.“ Diese Urteile zeigen, wie Führich von modernen Gelehrten eingeschätzt wird.

Und noch etwas ist bei unserem Meister bemerkenswert: er hat sein Bestes im Greisenalter geschaffen, wo andere Künstler gewöhnlich an Kraft der Erfindung und Formung bedeutend nachlassen. „Erst das Greisenalter milderte alles Harte und Schroffe, löste die Phantasie aus den freiwillig festgezogenen Banden und gab seiner Kunst den rechten Aufschwung.“¹ Die Verbindung mit dem Leipziger Verleger Alfons Dürck und die großen buchhändlerischen Erfolge gaben die nötige Sonnenwärme für diese späte Blüte. Man weiß nicht, worüber man mehr staunen soll, über die unerschöpflich quellende Phantasie, mit der Führich oft behandelte Themen, wie etwa die Geburt Christi, immer wieder neu zu variieren versteht, über sein Formengedächtnis, das ihn auch bei den schwierigsten Stellungen und Verkürzungen nicht im Stich läßt, über die Innigkeit und Anmut des Ausdrucks, über den feinen Kompositionsinstinkt, mit dem er die Teile gegeneinander abwog, über den reichen Gehalt an Allegorie und Symbolik, über die Meisterschaft im Technischen. Es zeigt sich da deutlich, wie sehr ihm Wien künstlerisch zugute gekommen ist. Möchte er auch noch so grimmig über die „Naturalisten“ schimpfen, er hat von ihnen unvermerkt und ohne irgend welche bewußte Absicht mehr angenommen, als er selber ahnte. Ohne sie und ohne das Studium des von ihm so hoch geschätzten Rubens wäre er wohl von der dünn-transzendentalen Art Overbecks nicht mehr losgekommen. Nun hat er das sinnliche, irdische Element der Kunst wieder mehr schätzen gelernt, ohne welches Kunst nicht zu denken ist.

Die Erben des Künstlers besitzen eine Bleistiftzeichnung St. Georgs, für Prof. George Phillips 1853 gefertigt, die ich bei ihrer Lebens- und Be-

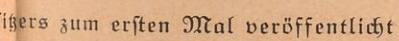
¹ Springers Kunstgeschichte, 5. Band, bearbeitet von Max Dsborn.



Joseph v. Führich: M.

Zeichnung

Mit gütiger Erlaubnis des Besizer



wegungsfülle für den höchsten Gipfel Führichscher Kunst halte. Leider ist sie in der Öffentlichkeit so gut wie unbekannt geblieben und wurde meines Wissens nur einmal in einer Erbauungszeitschrift mangelhaft reproduziert. Die erste Ideen-skizze zu diesem Bild finden wir auf einem Komponierbogen, die Vorzeichnung, die noch viele Verbesserungen erfuhr, auf der Rückseite einer Zeichnung des barmherzigen Samariters, so daß wir an diesem Beispiel den Reifungsprozeß genau verfolgen können. Ein anderes Blatt voll erstaunlicher Jugendfrische, „Mane, Thekel, Phares“, das wir hier mit gütiger Erlaubnis des Besitzers zum ersten Mal veröffentlichen dürfen, hat der Meister als Greis von 70 Jahren geschaffen. Die Zeichnung ist nicht in allen Teilen bis zum letzten durchgeführt, sondern stellenweise mehr oder weniger skizzenhaft angelegt, das Wesentliche aber ist überall gesagt. Die Komposition besteht aus zwei Gruppen¹. Links die Gruppe der Zecher, die von der geheimnisvollen Schrift an der Wand noch nichts bemerkt haben. Die stehende Frau mit dem Weinkrug verbindet diese Gruppe kompositionell und psychologisch mit der rechten. Überrascht und bestürzt bohrt sie ihren Blick in das aufgeregte Getümmel um den König. Dort ist man die Schrift bereits gewahr worden. Entsetzt ist König Balthasar zusammengefahren und starrt in lähmendem Schrecken an die Wand. Die losen Weiber, die ihn umgeben, schreien wild durcheinander und schieben sich, vor der Erscheinung fliehend, zu einem wirren Menschenknäuel zusammen, während der sitzende Zecher vorerst noch nicht weiß, was das alles soll, und die Schrift halb ängstlich halb neugierig abbuchstabiert. Reich an prächtigen Motiven und fesselnden Einzelheiten ist zumal die linke Gruppe. Wie köstlich ist die Gestalt der stehenden Weinspenderin, der sich weit zurücklehrende trinkende Jüngling, der süß entschlummerte feiste Alte. Eine größere Mannigfaltigkeit in den Typen, eine bessere Durcharbeitung der Hände, ein schärferer und wechselreicherer Ausdruck des Entsetzens wären allerdings zu wünschen. Trotzdem ist die Zeichnung ein wohlgelungener Wurf, eine der bedeutendsten künstlerischen Kraftproben des Meisters.

Einen besondern Reiz findet der Kenner im rein Technischen seiner Zeichnungen. Die erste Anlage ist mit ganz weichem Bleistift angedeutet, aus dem so entstandenen Liniengewirr ist die Hauptkontur scharf und spitz nachgezogen. Vielfach wurden dann diese ersten Umrisszeichnungen als Pause benützt, daher die vertieften, mit Stahlstift gezogenen Rinnen und die geschwärzte oder gerötelte Rückseite. Nicht selten hat der Künstler auch beim Durchpausen noch leichte Änderungen angebracht. Sein Strich hat im Gegensatz zu Steinle, der die klare, ruhige Linie liebte, etwas nervöses Zitteriges, das sehr belebend wirkt. Die Holzschnneider, die der Verlag Dürr beschäftigte, besonders Dertel, haben diese Eigenheiten Führichscher Zeichentechnik recht gut wiedergegeben. Daß nicht alle Feinheiten der Zeichnung herauskamen, liegt in der Natur des Holzschnittes. Es ist darum trotz der relativen Güte dieser Vielfältigungen gut und lehrreich, sie mit den Originalen zu vergleichen.

¹ Die Originalzeichnung ist auf zwei getrennte Blätter verteilt, woraus sich der Umstand leicht erklärt, daß bei unserem Abdruck die beiden Teile der Komposition nicht so fest zusammengebunden sind, wie es der Künstler beabsichtigt hatte. Bei der endgültigen Fertigstellung hätte er diesen Mangel selbstverständlich beseitigt.

Bisweilen hat Führich auch Bildnisse gezeichnet. Bemerkenswertes findet sich darunter kaum. Die besten sind wohl das Bildnis des P. Veith und das des Cornelius, der nur einen allzu ekstatischen Blick hat. Es fehlte dem Meister, der sich fast immer in einer idealen Welt bewegte, der Sinn für die reale Erscheinung und für die psychologischen Eigentümlichkeiten einer Individualität, also gerade die Voraussetzung und Vorbedingung jeder echten und bedeutenden Bildniskunst. Unter den Hunderten von Blättern und Heften aus seinem Nachlaß, die über und über mit Kompositionsstudien, Köpfen, Händen und andern Körperteilen und Ornamenten angefüllt sind, finden wir des öftern auch Karikaturen von der Art Leonardo da Vincis. Auch diese Karikaturen sind äußerlich geblieben und beschränken sich auf willkürliche Verzerrungen. Die einzig wertvolle psychologische Karikatur dagegen erfordert eine innere Verknüpfung der äußern Übertreibungen mit bestimmten seelischen Charakteranlagen.

Ich habe Führich einen Künstlerapostel genannt; andere nannten ihn den Theologen mit dem Stift. Dreger spricht von Predigerstil, allerdings unter Ausschaltung des sonst üblichen abträglichen Sinnes. Es dürfte in der gesamten Kunstgeschichte kaum einen Künstler geben, der einen ebenso umfangreichen religiösen Stoffkreis behandelte wie Führich, und zwar aus einer starken gläubig-katholischen Seele heraus. Die Heilige Schrift, angefangen von Adam und Eva bis zur Apokalypse, Kirchengeschichte, Heiligenlegende, christliche Symbolik und Allegorie, alles was nur irgendwie dem katholischen Christen nähertritt, leitete ihm die Stoffquellen zu. Schon als junger Mann mit etwa zweiundzwanzig Jahren schuf er fünfundsiebzig Darstellungen aus dem Alten Testament für ein Kupferstichwerk, das 1827 erschien. Auch später hat er noch oft alttestamentliche Erzählungen gewählt. Sein „Buch Ruth“, eine besonders liebenswürdige, romantisch angehauchte Schöpfung, ist in der ganzen Welt bekannt geworden. Aus dem Neuen Testament haben ihn immer und immer wieder die Weihnachtsgeheimnisse gefesselt. Die bezaubernde Poesie der Krippe war ja eine seiner beglückendsten Jugenderinnerungen. Es gibt kein Thema, wo sich seine wahrhaft phänomenale innere Vorstellungskraft glänzender bewährt als bei seinen zahlreichen Darstellungen der Geburt Christi. Immer neu und frisch quillt der Born der Erfindung. Aber auch das spätere Leben und Wirken Jesu, seine Gleichnisse und Parabeln, das Leben Mariä, Szenen aus der Geschichte der Apostel, die apokalyptischen Reiter, dogmatische Wahrheiten wie Dreifaltigkeit, Menschwerdung, Schutzengel, Unbefleckte Empfängnis, kirchengeschichtliche Ereignisse wie Leo und Attila, Peter von Amiens und unzählige Darstellungen aus der Heiligenlegende rufen den Künstler auf den Plan.

Von besonderer Bedeutung, weil in solchem Umfang und in so klarer, verständlicher Sprache sonst wohl nirgends zu finden, sind seine Allegorien von oft erstaunlichem Beziehungsreichtum, wie: Gerechtigkeit, Kampf des Lichtes mit der Finsternis, Religion, Glaube, Hoffnung und Liebe, die Segnungen der Kirche, Triumphwagen Christi, Bilderkreis aus dem Kirchenjahr, Denkblätter für unsere Zeit, die Jahreszeiten, Ave-Eva, die Kirchenuhr, Roma, Sendung des Messias, das Wiedersehen im Himmel, der christliche Kommunismus, der Schatz der Kirche und viele andere, die Zeugnis davon ablegen,

daß er nicht nur mit seiner Kirche lebte, sondern ihre Heilswahrheiten mit weitreichender Stimme verkündete. Das Apostolat der christlichen Kunst hat er wie wenige andere erfaßt. Solche Bilder wirken tiefer und nachhaltiger als katechetische Belehrung, weil sie sich in die Phantasie eingraben und das Herz warm und empfänglich machen. Wenn er darum zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag — ein Jahr vor seinem Hinscheiden — außer dem Ehrenbürgerbrief der Stadt Wien und zahlreichen andern Ehrungen auch ein päpstliches Handschreiben erhielt, so war das nur ein Ausdruck des Dankes für seine hohen Verdienste um Religion und Kirche. Nach seiner Rückkehr aus Rom hatte er an einen Freund geschrieben: „Mit ihr (der Genovevalebende) werde ich wohl auf lange Zeit und, falls mir Gott Gelegenheit geben sollte, auf immer Abschied von der sogenannten Romantik nehmen und mich mit aller Kraft des Gemütes und Geistes an eine christlich-kirchliche Kunst anschließen.“ Durch sein späteres Lebenswerk hat er bewiesen, daß beides sich nicht nur nicht ausschließt, sondern fördert. Oder ließe sich eine lieblichere Romantik denken, als sie in dem schönen und überall bekannten Bild „Mariens Gang durchs Gebirge“ webt? Gerade die prächtigen Landschaften, in die er so oft seine figürlichen Darstellungen hineinkomponiert, zeigen, wes Geistes Kind er war.

Im Jahre 1840 hatte Führich die neugeschaffene Professur für historische Komposition an der Wiener Akademie, 1852 eine eigene Meisterklasse erhalten. Wenn wir alles zusammenfassen, was wir über Führichs akademische Lehrtätigkeit von Schülern und Zeitgenossen hören, so werden wir uns wohl das Wort seines Biographen Dreger zu eigen machen müssen: „Als Lebenslehrer scheint er den größten Eindruck gemacht zu haben“, d. h. er wollte nicht nur Künstler heranschulen, sondern vor allem auch edle, gläubige, charaktervolle Menschen. Seine eigentliche Kunstpädagogik litt an manchen Mängeln. Vor allem: er setzte bei seinen Schülern zu viel voraus, ohne genügend zu beachten, daß sein eigenes Formgefühl und Formgedächtnis eben ein Charisma war. So verfuhr er mit seinen Schülern ähnlich wie mit seiner Tochter, der er ein Klavier gekauft hatte. Statt sich um einen Lehrer umzusehen, sagte er einfach: „So, nun spiele!“ Führich hat sodann dem Studium nach der Natur und dem Kolorit, wie wir bereits aus der Betrachtung seiner eigenen Werke wissen, viel zu wenig Wert zugemessen. Das fühlten die Schüler zum Teil selbst, zum Teil wurden sie von Gegnern des Meisters darauf aufmerksam gemacht, so daß seine Schule immer mehr vereinsamen mußte, besonders seitdem man auch in Wien wie in andern deutschen Städten die Werke des Belgiers Gallait und anderer ausländischer Koloristen bewundern konnte.

Seine theoretischen Vorlesungen über Kunst hatten, solange er seine eigenen Gedanken vortrug, aufmerksame, ja begeisterte Zuhörer gefunden. Das änderte sich, als er später auf die Schulle verfiel, aus oft langweiligen fremden Büchern vorzulesen. Die drei Hefte „Von der Kunst“, die er in den Jahren 1866—1868 herausgab, und seine sonstigen nachgelassenen Schriften offenbaren uns seine Gedankenwelt. So geistreich und beziehungsweise manche seiner Ausführungen sind, so wird er andererseits leicht ungerecht gegenüber Kulturleistungen und Kulturbemühungen, in denen er eine direkte Bestrahlung vonseiten der Offenbarung nicht fand. Sätze wie „Die einzig wahre Disposition, Kunst zu üben und zu lieben, durch sie das Gemüt zu ergreifen oder von ihr ergriffen zu

werden, liegt in der Lebendigkeit der Auffassung aller Lehren der Offenbarung und Kirche“, oder „Das Leben aus dem Glauben ist die notwendige Vorbedingung alles Kunstverständnisses“, oder „Geborene Künstler bewegen sich in großen Stoffen“, sind in ihrer Einseitigkeit geradezu falsch, aber für seine übersteigerte transzendente Auffassung bezeichnend. Dem Künstler gebrach eben doch zu sehr die philosophische Schulung, um ein so schwieriges Thema befriedigend durchführen zu können. So wird auch seine Polemik gegen die exakten Wissenschaften, weil mit gänzlich unzulänglichen Gründen geführt, unerquicklich. Sei dem nun, wie ihm wolle: Führich verdankt seinen Ruhm nicht seinen Schriften, sondern seinen Bildern. Wir begreifen recht wohl, daß die herrliche Verschmelzung von Natur und Offenbarung, Erde und Himmel, die sein Leben und seine Kunst verklärt, ihm den Blick für den Wert des kleinen Weltausschnittes trüben mußte, mit dem sich der wissenschaftliche Forscher oft begnügen muß, um unser Wissen auf dem kleinen Teilgebiet zu fördern, daß ihm seiner geistigen Veranlagung gemäß eine Kunst nicht als voll galt, wo die Bezogenheit auf Höheres nicht in die Erscheinung tritt; wir können auch ruhig zugeben, daß ein Mensch, der sich selber in solche Enge zwingt, leicht in Gefahr kommt, das Überirdische und Ewige zu vernachlässigen. Aber es ist das eine Gefahr, die überwunden werden kann und schon oft überwunden worden ist.

Ein halbes Säkulum ist in diesem Jahre seit dem Tode des Meisters verstrichen; sein Werk aber lebt heute noch in unvergänglicher Frische. Immer wieder erscheinen neue Ausgaben seiner zyklischen Werke und Wiedergaben nach seinen Originalen. Selbst ein Richard Muther, dem die Welt des Christen und damit die Welt unseres Künstlers so fremd wie nur möglich war, der im Impressionismus, dem Gegenpol Führichs, den Gipfelpunkt aller Kunst erreicht glaubte, kann nicht umhin, unsern Meister zu loben. Heute hat sich das Urteil der Welt noch weiter zum Bessern verschoben. Höher noch als alles Lob seiner Kunst dürfen wir deren Wirksamkeit schätzen, die guten Gedanken und frommen Empfindungen, die sie mit ihrem Zauberstab in den Herzen guter, unverdorbener Menschen weckt.

Josef Kreitmaier S. J.