

## **Handwerklicher Hintergrund und Perspektiven akademischer Studien. Zum Frühwerk Joseph Führichs in Böhmen**

**Pavla Machalíková**

### **Originally published as:**

"Zázemí řemesla a perspektivy akademických studií. K ranému dílu Josefa Führicha v Čechách," in: *Umění/Art Journal* LIX (2011), 20–39.

### **Translation managed by:**

Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague

### **Abstract**

The study of the early works by Joseph Führich helps to elucidate his role in the formation of the national schools of painting as understood by the early 19th century. It also reveals the links between the academic schooling and paintings of the artist (regarded as one of the leading representatives of Romanticism in the early 1820s in Prague) and his commissioned works of the period intended for more traditional clients and public – altar paintings for Northern Bohemian churches. An analysis of his most important paintings from around the mid-1820s indicates, that he managed to integrate various elements into highly specific personal style: craftsmanship acquired in his father's workshop, elements inspired by old art, academic schooling, and inspiration provided by contemporary Romantic art and iconography.

### **Inhalt**

Einleitung

Die väterliche Werkstatt

Das Frühwerk Joseph Führichs und seine ersten öffentlichen Auftritte

Die Prager Akademie und Josephs Karriere

### **Einleitung**

[1] Das Schicksal des Malers Joseph Führich (1800–1876) ist nicht nur mit der tschechischen Kunstgeschichte verbunden. Doch ähnlich wie eine Reihe weiterer Maler aus seinem Umfeld, war er bislang für die tschechische, österreichische wie auch die deutsche Kunstgeschichte eher eine Randfigur. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts in eine deutschsprachige, in Nordböhmen lebende Familie hineingeboren, begann er seine Karriere an der Prager Akademie, setzte sich dann im Nazarenerkreis in Rom durch und machte sich in seinen späteren Jahren als Professor an der Wiener Akademie vor allem in Österreich einen Namen. Dieser Lebensweg trug dazu bei, dass er in der kunsthistorischen Literatur zu den böhmischen Ländern kaum vertreten ist, obwohl er seine erste Ausbildung in Böhmen erhalten und die Kunstentwicklung dort als junger Künstler maßgeblich geprägt hatte. In der österreichischen Kunstgeschichte wurden der große Werkkatalog von Heinrich von Wörndle und die biographische Arbeit von Moritz Dreger, entstanden im frühen 20. Jahrhundert, zur Grundlage für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Führichs Werk, auf der weitere Forscher aufbauen konnten. Unter diesen widmeten dem Maler vor allem Bernhard Rittinger und Cornelia Reiter wichtige monographische Untersuchungen. Einen Höhepunkt fand das jüngste Interesse an Führich in einer Ausstellung und der Publikation seiner Entwürfe für den Kreuzweg der

Wiener Johann-Nepomuk-Kirche sowie seine Aufnahme in Überblicksausstellungen zu den Nazarenern. So wurde er als bedeutende Gestalt des Nazarenerkreises und Repräsentant der religiösen (monumentalen) Historienmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Rahmen der Gesamtgeschichte der österreichischen Kunst eingeordnet. Im breiteren Kontext des mitteleuropäischen Raums würdigte man Joseph Führich als "*einen der bedeutendsten Vermittler der religiösen und historisierenden romantischen Empfindsamkeit*"; unter diesem Gesichtspunkt wird er auch in den jüngsten Gesamtdarstellungen zur Kunst in Mitteleuropa relativ ausführlich behandelt – und eine solche geographische Zuordnung entspricht seinem Frühwerk vielleicht am besten.<sup>1</sup>

[2] Die künstlerische Nachwirkung von Joseph Führich bleibt ein wichtiges Kapitel in der Entwicklung der Kunst in Böhmen im frühen 19. Jahrhundert. Führichs persönliche Beziehungen und künstlerische Anfänge sind exemplarisch für eine Zeit, als die Bindung an das deutschsprachige Milieu einer Zugehörigkeit zur "tschechischen" Malerszene keineswegs entgegenstand. Betrachtet man die frühen Jahre seiner Karriere – beginnend in der Werkstatt seines Vaters, Maler in Kratzau (heute Chrastava), bis zu seinem Weggang über Wien nach Rom um das Jahr 1826 – so zeigen sich interessante allgemeinere Zusammenhänge: Erstens berührt die Untersuchung des Schaffens von Vater und Sohn Führich in der Familienwerkstatt (deren erhaltene Arbeiten zu den für die künstlerische Produktion um 1800 instruktivsten gehören) Fragen nach der "Zäsur" zwischen der Kunst des ausklingenden Barock und der neuen Kunst des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus zeigt das Frühwerk von Joseph Führich, wie sich seine eher traditionellen Ausgangspunkte und seine Bemühungen um die Entwicklung eines eigenen Ausdrucks gegenseitig durchdringen. Zweitens illustrieren das Schaffen Joseph Führichs und seine Karriere seit den 1820er Jahren die europäisch orientierten Tendenzen an der Prager Akademie hin zur religiös-historistischen deutschen romantischen Malerei und zum Nazarenertum. Bemerkenswert viele Diskussionen innerhalb der Forschung drehen sich um die Radikalität seiner frühen Phase und den Akademismus (bis zur Kitschigkeit) seiner späteren Varianten. Drittens ist die Gestalt Joseph Führichs nicht zuletzt ein zentrales Thema in der gegenwärtigen kunstgeschichtlichen Diskussion um die Frage nach nationalen bzw. ethnischen Grenzen zwischen Staaten und nach Sinn und Zweck national konzipierter Kunstgeschichtsschreibung.<sup>2</sup> An Führichs Beispiel kann man verfolgen, wie

---

<sup>1</sup> Moriz Dreger, *Josef Führich*, Wien 1912 (2 Bde., Textband + Tafelband); Heinrich von Wörndle, *Josef Führichs Werke nebst dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie*, Wien 1914; Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Joseph Führich: Die Kartons zum Wiener Kreuzweg*, Wien 2005. (hier besonders der umfangreiche Text von Cornelia Reiter mit Verwendung älterer sowie unpublizierter Arbeiten von Bernhard Rittinger); Max Hollein und Christa Steinle (Hg.), *Religion Macht Kunst: Die Nazarener*, Köln 2005; Gerbert Frodl (Hg.), "19. Jahrhundert," in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 5, München u.a. 2002, passim. Zitat aus: Markéta Theinhardt (Hg.), *L'art de l'Europe centrale*, Paris 2008, 278: "*Auparavant, Führich a été, dans les années 1820 et 1830, l'un des plus importants médiateurs de la sensibilité romantique religieuse et historicisante.*"

<sup>2</sup> Zur Reflexion (oder Nicht-Reflexion) der nationalen Problematik vgl. Milena Bartlová, *Naše, národní umění*, Brno 2009.

sich die Situation dieses ursprünglich noch "übernational" arbeitenden Künstlers in der Zeit des Streits um "Slawentum" versus "Germanentum" änderte und wie er inmitten der sich weiter zuspitzenden Diskussion um "das Tschechische" versus "das Deutsche" in der Kunst seinen Stil entwickelte. Führich, aus dem deutschsprachigen Teil Böhmens stammend, studierte ganz selbstverständlich an der Prager Akademie. In der Zeit der beginnenden Diskussion über einen Nationalstil in der Kunst gewann er zum ersten Mal die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Dies gelang ihm am eindrucksvollsten mit seinem Beitrag zur Ausgabe von Macheks *Geschichte der Böhmen in Bildern* (ab 1824) und zur "romantischen" Ausstellung des Jahres 1824 in Prag. Unter dem Gesichtspunkt territorialer Zugehörigkeit und Bindungen ist Führichs frühes Schaffen untrennbarer Bestandteil der böhmischen bzw. tschechischen Kunstgeschichte, im Hinblick auf die zeitgenössische Aneignung des "Tschechischen" und der Ablehnung des "Deutschen" aber zugleich eine Ausnahme par excellence. Er selbst hat niemals ausdrücklich über seine "nationale" Zugehörigkeit reflektiert. Der "altdeutsche" Stil war für ihn ein Mittel zur Gewinnung eines überzeugenden künstlerischen Ausdrucks, der in erster Linie unabhängig von der gekünstelten (akademischen) Form war und dadurch die religiösen Inhalte und die Ideale der Kunst als solche sowie die künstlerische Authentizität des Malers besser übermittelte. Dieser Stil entsprach in der damaligen Zeit am besten Führichs Vorstellung von der Aufgabe und Bestimmung eines Kunstwerks sowie den Erfordernissen, denen die wahre Kunst genügen müsse. Darin bestärkte ihn unter anderem die Lektüre deutscher romantischer Autoren wie Tieck und Wackenroder, deren Schriften eine Diskussion über die Stellung des Künstlers und seines Werkes in der Gesellschaft auslösten – Beispiel waren hier die alten deutschen Meister und die Einheit künstlerischer und christlicher Vorstellungen, die man in ihren Werken zu erkennen glaubte. Eine solche Auffassung von Kunst entsprach ganz sicher der tief verwurzelten Religiosität, in der Joseph Führich von Kindheit an völlig natürlich erzogen worden war. Dass die zeitgenössische Kritik in Böhmen schließlich den altdeutschen Stil als etwas Inakzeptables verurteilte, verdankte sich dem zunehmenden Einfluss des nationalistisch orientierten Zweigs der tschechischen, nationalen Wiedergeburt und hatte primär außerkünstlerische Gründe. Führichs Werk, ursprünglich rein künstlerisch und nur in künstlerische Auseinandersetzungen involviert, wurde deswegen notwendigerweise in einem gewissen Sinne unbequem und unannehmbar.<sup>3</sup>

[<top>](#)

---

<sup>3</sup> Auf einen gewissen Konflikt zwischen dem Protagonisten der "tschechisch" orientierten Linie der Malerei, als der Tkadlík anerkannt war, und dem anders orientierten Führich, der sich nach der Ankunft beider in Rom in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre abzeichnete und der durch ernste patriotische Bestrebungen, respektive ihre Abwesenheit motiviert gewesen sein könnte, stieß schon Eva Petrová, *František Tkadlík*, Praha 1960, 96–105.

## Die väterliche Werkstatt

[3] Joseph Führich wurde in die Familie des Malers und Handwerkers Wenzel Führich geboren, der in Kratzau (Chrastava), einer kleinen Stadt im Reichenbergischen (Liberecký) wirkte – also im deutschsprachigen Böhmen, einem Gebiet mit starken Bindungen zur Oberlausitz und zur Zittauer Region sowie nach Sachsen, dessen Hauptstadt Dresden unter der Herrschaft von König August II. zu einem der bedeutendsten Kulturzentren Europas geworden war. Die ersten deutschen Siedler von Kratzau waren aus der Umgebung von Meißen und Pirna gekommen. Ein intensiver Austausch mit den nahen Gebieten der Oberlausitz und Sachsens (Chursachsen) nördlich der Grenze der böhmischen Länder (im Falle der Lausitz und Pirnas also mit Gebieten, die historisch Teil des böhmischen Staates waren) hielt bis nach der Schlacht am Weißen Berg (1620) an, als es zur völligen Abtrennung des evangelischen Gebietes kam. Obwohl in Kratzau ein ausschließlich katholischer Teil der Bevölkerung verblieb, überdauerten die Beziehungen zum evangelischen Teil der Familien, die über die Grenze zu gehen gezwungen worden waren, oder wurden wieder neu geknüpft.<sup>4</sup> Zum Beispiel berichtet die Familienchronik von Führich darüber, dass sich einer von Josephs Uronkeln (Anton 1723–1755) mit Johanna Christiane Haller verheiratete, Tochter des Oberkämmerers des sächsischen Ministers Heinrich von Brühl, die ebenso wie die Mutter evangelisch war, während ihr Vater und ihre Brüder katholisch waren.<sup>5</sup> Die Gestalt des Uronkels Anton, der als Sänger am Hofe Augusts II. Bekanntheit erlangte und der Familie erste Kontakte mit dem Geschlecht der Clam-Gallas vermittelte (bei denen er sich auf Friedland in Böhmen und in Reichenberg häufig aufhielt), zeigt auch, inwieweit die geographischen Grenzen zwischen den böhmischen und umliegenden Ländern sowie die gesellschaftlichen Grenzen im 18. Jahrhundert für verschiedenste Kontakte durchlässig waren: Ausbildung in Kunst und Handwerk, Wanderjahre als Geselle, Eheschließungen, Unterstützung durch adelige Mäzene am Dresdner Königshof sowie auf den Adelssitzen auf der böhmischen Seite der Grenze. Die Möglichkeiten dieser Kontakte wussten auch einige Familienmitglieder der Führichs zu ihrem Vorteil zu nutzen. Dank ihrer Tätigkeit – sei sie musikalisch oder bildkünstlerisch – kamen sie in Berührung mit Kreisen jenseits ihrer engen lokalen Bindungen; dadurch konnten sie sich auch künstlerisch auf eine Weise weiterbilden, die sie über ihre ursprünglichen, im Wesentlichen dilettantisch-volkstümlichen Ausgangspunkte oft hinausgehen ließ. Wenzel Führichs Schaffen zeigt eine tiefe Verbundenheit mit dem traditionellen Milieu und den Aufträgen der Volkskunst, spiegelt aber zugleich aktuelle Aspekte der zeitgenössischen "Hochkunst". Wenn wir ihn in die Zeit einordnen, die als Zäsur zwischen der Phase des Hochbarock und der Entwicklung der Kunst des 19. Jahrhunderts gilt, dann sticht er sicher nicht mit der Qualität seiner Arbeit

---

<sup>4</sup> Otakar Bauer, "Žitava v českých dějinách," in: Antonín Frinta und Hugo Rokyta (Hg.), *Žitavsko v českých dějinách*, Praha 1947, 7-57. – Zu den wechselseitigen Beziehungen der Länder vgl. auch die Bemerkung von Bartlová, *Naše, národní umění*, 11.

<sup>5</sup> Über Anton siehe Dreger, *Führich*, 18–19.

aus ihr heraus. Das vielseitige thematische und funktionale Register seines Werks überbrückt aber die so häufig behauptete "Kluft" unter einem anderen Gesichtspunkt, nämlich im Hinblick auf das Verhältnis von künstlerischen Zentren und Peripherien. Zwar scheint auf den ersten Blick die Kunst der Peripherie qualitativ nicht mit der "Hochkunst" der Zentren auf eine Stufe gestellt werden zu können, doch sollte später gerade sie (sei sie autochthon oder äußerlich angeeignet) die Kunst der Zentren übertrumpfen: In einer Zeit, in der die Grenzen zwischen "hoch" und "niedrig" zunehmend verwischten, wurde sie zur Inspirationsquelle für neue künstlerische Entwicklungen der nachfolgenden Epoche.

[4] Wenzel Führich (1768–1836) hatte auf seinen Sohn Joseph in dessen Jugend den größten und entscheidensten Einfluss. Auch wenn Wenzel in der von ihm verfassten Familienchronik nicht mehr zur Schilderung seines eigenen Lebens kam, vermittelt diese dank seiner täglichen Eintragungen und besonders seiner erhaltenen Arbeiten einen relativ guten Eindruck vom sozialen Hintergrund des jungen Joseph. Wenzel Führich zählte als Maler nicht zu den ersten Künstlern seiner Zeit, doch fehlte es ihm nicht an Inspiration und Zielstrebigkeit, und so erzog er auch seinen Sohn. Er vermittelte ihm vor allem menschlich wichtige, in der Familie tradierte Werte. Als Maler-Handwerker beeindruckt Wenzel durch die für die Produktionszusammenhänge des späten 18. Jahrhunderts ungewöhnliche Breite seines Schaffens.<sup>6</sup> Joseph Führich schrieb später in seiner eigenen Biographie, dass er ein "*Landmaler*" gewesen sei und dass er sich so der Kunst gewidmet habe, "*wie sie von ihm unter engen Verhältnissen erworben, und unter eben so engen Verhältnissen geübt werden konnte*".<sup>7</sup>

[5] Der Beginn von Wenzels Schaffen steht bezeichnenderweise in enger Verbindung mit der Stadt Dresden, wo er sich seit Anfang der 1780er Jahre auf Wanderschaft aufhielt (vielleicht seit 1782; im Jahre 1787 war er offensichtlich in Pirna). Zuvor hatte er offenbar das Schneiderhandwerk erlernt. Doch sein Interesse an bildender Kunst belegen seine eigenen Aufzeichnungen und Zeichnungen von Gemälden in der Dresdner Galerie. Wahrscheinlich lernte er schon vor dem Weggang nach Dresden beim Maler und Staffierer

---

<sup>6</sup> Informationen über die Familie Führich lassen sich der von Wenzel Führich verfassten Familienchronik, Fragmenten der Tagebücher sowie der Autobiographie von Joseph Führich entnehmen. Alle sind zugänglich im Abdruck von Dreger, *Führich*, 1–56 (Chronik und Tagebücher mit Dreger's Kommentar), 69–134 (Biographie von Joseph Führich, ursprüngliche Ausgabe: Lebensbeschreibung, Libussa 1844). Moriz Dreger, der viele der Dokumente zitiert, gibt jedoch die Quellen nicht immer präzise an, aus denen er schöpft. Zusätzlich wurde die vorliegende Arbeit durch den Umstand erschwert, dass sich ein Großteil des Nachlasses in Privatbesitz bzw. bei Institutionen in Deutschland und in Österreich befindet. Die Chronik ist in einer Abschrift zugänglich, die Anna Rittinger, Enkelin von Joseph Führich, 1953 angefertigt hat. Eine Kopie wird im Městské muzeum in Chrastava aufbewahrt. Ich danke Dr. František Vyder dafür, sie mir zugänglich gemacht zu haben. Das größte Konvolut an Arbeiten von Wenzel Führich befindet sich heute in der Oblastní galerie v Liberci (OGL) (ursprünglich aus dem Familienvermächtnis aus dem Městské muzeum in Chrastava). Für das Zugänglichmachen des Konvoluts der Arbeiten von Wenzel und Joseph Führich und die Hilfe bei dessen Bearbeitung bin ich der Kuratorin der Sammlung von Zeichnungen und Graphiken der OGL, Mgr. Markéta Kroupová, sehr verbunden.

<sup>7</sup> Dreger, *Führich*, 69.

Wenzel Reilich lernen konnte, mit dem er dann nach seiner Rückkehr in den 1790er Jahren zusammenarbeitete und dessen Tochter er 1798 heiratete.<sup>8</sup> Wenzels Frühwerk war offenbar beeinflusst durch Beziehungen zu örtlichen Künstlerfamilien in Nordböhmen sowie die Werkstattorganisation des Handwerks. Es scheint, dass für Wenzels Ausbildung in den bildkünstlerischen Fächern gerade der wechselseitige Kontakt zwischen Künstlern und Handwerkern, die sich auf unterschiedlichste Weise gestalterisch betätigten, wesentlich war: Er arbeitete mit dem schon erwähnten Staffierer Reilich zusammen, verkehrte mit der Künstlerfamilie Kandler in Kratzau (und obgleich ein engerer Kontakt erst nach der Geburt seiner Söhne Joseph, resp. Michael belegbar ist, beeinflusste die Tätigkeit dieser alten Malerfamilie das künstlerische Leben in Kratzau das ganze 18. Jahrhundert hindurch), kannte offensichtlich das Schaffen des Clam-Gallas-Stipendiaten Joseph Quaisser und lernte im Laufe des Jahres 1800 bei Joseph Kummer im unweiten Grottau (Hrádek nad Nisou) die Gravierkunst.<sup>9</sup> Auch gesellschaftliche Aufträge spielten eine Rolle – "Malerei" war für Wenzel und seine Familie Broterwerb, und so zeichnet sich seine Arbeit, obwohl er nur "*Landmaler*" war, durch eine beachtliche Bandbreite und vielseitige Fertigkeiten aus, die er durch die Arbeit an unterschiedlichsten Arten von Aufträgen ausbildete. Konkrete Realisierungen in städtischen und ländlichen Interieurs, in Kirchen oder auf Friedhöfen sind heute bis auf unbedeutende Ausnahmen nicht identifizierbar, jedoch gewährt das erhaltene Konvolut von Entwürfen und Zeichnungen in der Regionalgalerie in Liberec einen in sich abgeschlossenen Überblick darüber, womit sich Wenzel beschäftigt hat.

[6] Die Qualität der Arbeiten dieses Konvoluts schwankt erheblich, sein Wert beruht vor allem auf seinem Umfang. Das Niveau der Blätter bewegt sich von dilettantischen Studienkopien nach alten Meistern über handwerklich solide freie Zeichnungen bis zu eigenen Entwürfen, für die neben der erkennbaren Schulung an der Hochkunst des Rokoko und des Barock vor allem das volkstümliche Moment mit einer beachtenswerten Fähigkeit zur poetischen Gestaltung charakteristisch ist.

---

<sup>8</sup> Vorangehende Angaben Dreger, *Führich*, 27 (Daten des Aufenthaltes im Ausland nach dem Konzept der Familienchronik), 30 (Angabe aus dem Tagebuch, dass er 1796 zusammen mit Reilich gearbeitet hat), 28 (Eintrag aus der Kirchenmatrikel, wo er bei Verlobungen als Maler und Schneider eingetragen ist).

<sup>9</sup> Zu Führichs Beziehungen zu örtlichen Malern und Handwerkern siehe Dreger, *Führich*, 35–37; Tagebuchangaben über den Unterricht bei Kummer, 40. – Der erste Künstler aus der Familie der Kandler war offensichtlich Emanuel Max (geb. 1707), dessen graphische Arbeiten z.B. im Besitz der OGL sind. – Im Besitz der Familie waren laut Joseph Führich auch einige Blätter nach Rubens und anderen, siehe Dreger, *Führich*, 70. – Der lokal relativ bedeutsame Maler Joseph Quaisser (wohl 1776 Engelshaus/Andělská Hora?, Maffersdorf/Vratislavice? – 1845 Prag) war vielleicht ein entfernter Verwandter der Führichs (so spricht Joseph über ihn, der sich bei ihm nach der Ankunft in Prag häufig aufhielt, vgl. Dreger, *Führich*, 77). Es ist nicht belegt, ob es zwischen ihm und Wenzel auch irgendeinen Arbeitskontakt gab, aber sie könnten sich vom Hof der Clam-Gallas her gekannt haben: Christian Clam-Gallas schickte Quaisser als seinen Stipendiaten an die Akademie nach Dresden (vielleicht 1798–1802) und danach nach Prag (1802–1811?). Quaisser blieb ähnlich wie Führich in Prag, hatte aber fortwährend Aufträge für Altarbilder für die Kirche auf der nordböhmischen Herrschaft von Clam-Gallas.

[7] Zu den ersten erhaltenen Arbeiten Wenzel Führichs zählen Serien von Kopien nach alten Meistern,<sup>10</sup> die möglicherweise noch während seiner Lehre zu Hause in Kratzau nach graphischen Vorlagen entstanden sind, aber auch während seiner Reise nach Dresden in den achtziger Jahren. [Abb. 1]



1 Wenzel Führich, *Auferstehung Christi*, 1780er Jahre, Kopie eines Gemäldes aus der Dresdner Galerie, Zeichnung, laviert (Oblastní galerie v Liberci)

[8] Mit der Beischrift "*erste Malerey*" ist die relativ großformatige Gouache von 1787 mit der hl. Helena, der Auffindung des hl. Kreuzes und der Prüfung seiner Echtheit bezeichnet.<sup>11</sup> [Abb. 2] Die im Ganzen wenig spektakuläre Komposition mit zahlreichen Komparsen und mit Verweisen auf die barocke Malerei (in den Haltungen der Figuren sowie im Versuch farbiger Modellierung) geht über eine volkstümliche Qualität kaum hinaus. Sie weist jedoch voraus auf die künftige Orientierung von Wenzels und später von Josephs Kompositionen, was Versuche in Helldunkel-Inszenierungen, dramatische Gestaltungen des Himmels oder die Einbindung von Ausblicken in entfernte Landschaften betrifft.

[9] Bei weitem zahlreicher als die freien Figurenkompositionen (Entwürfe für Altarbilder, Fahnenbilder oder Kreuzwege)<sup>12</sup> sind in Wenzels Werk Arbeiten, die enger mit

<sup>10</sup> Auf der Zeichnung *Himmelfahrt Christi* (OGL, Inv.-Nr. G 4848/43) ist dies ausdrücklich vermerkt, aber auch andere Arbeiten suggerieren durch ihre Komposition und Ausarbeitung der Figuren und Draperien eine Verbindung zu älteren Vorlagen (z.B. *Die Beweinung Christi*, OGL, Inv.-Nr. G 4848/9, der Komposition nach zu schließen vielleicht nach einem älteren niederländischen Meister; *Das letzte Abendmahl*, *Geißelung Christi*, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, *Kreuzabnahme*, alle OGL, Inv.-Nr. G 4848/7, 18, 34, 39).

<sup>11</sup> OGL, Inv.-Nr. G 4849. – Für die ikonographische Bestimmung der Szene danke ich Michal Šroněk.

<sup>12</sup> Das Altarbild von Wenzel Führich mit dem Thema aus dem Leben des hl. Laurentius befand sich auf dem Hochaltar der Kirche in Kratzau (Chrastava) (siehe Dreger, *Führich*, 40); nach der Zeichnung in der OGL, Inv.-Nr. G 4850/23 entstand auch das Bild in der Kirche in Raspenau

den Bedürfnissen des zeitgenössischen religiösen "Betriebs", mit kirchlichen Feiertagen sowie dem Kirchenjahr und dem Volksleben zusammenhängen. [Abb. 3]



2 Wenzel Führich, *Die hl. Helena, Auffindung des hl. Kreuzes und die Prüfung seiner Echtheit*, 1787, Gouache (Oblastní galerie v Liberci)



3 Wenzel Führich, *Mein Vater Ambros beim Morgengebet*, um 1830, kolorierte Zeichnung aus der Familienchronik (aus: Moriz Dreger, *Josef Führich*, Wien 1912)

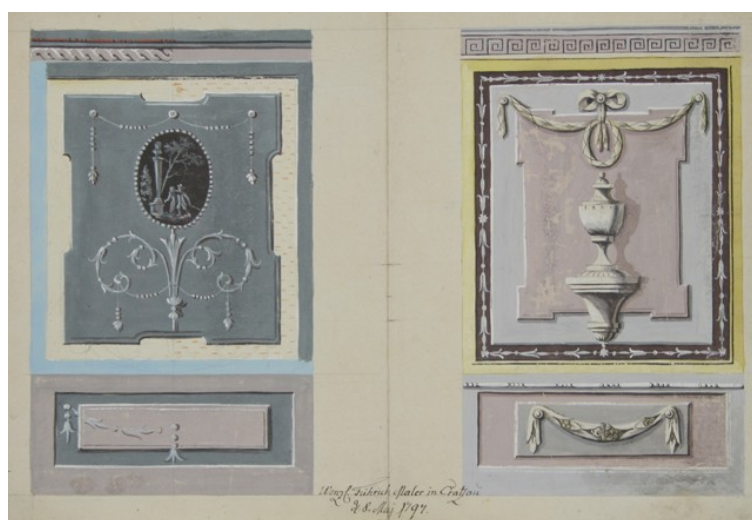
[10] Die enge Verbindung des damaligen alltäglichen Lebens und der Arbeit der Familie mit dem religiösen Leben hebt Joseph Führich später hervor, als er an die Gelegenheiten erinnert, bei denen er als Kind oft gemalt hat:

*"[...] der Winter mischte seine Bilder mit Advents- und Weihnachtsbildern und -klängen, besonders war die Weihnachtszeit für mich eine Zeit der höchsten Freude. Ostern und Frühling waren eins und dasselbe, – wie Sommer – Pfingst- und Frohnleichnamfest; dem Herbste gaben dann die Feste: Allerheiligen und Allerseelen tieferes Gepräge und Physiognomie."<sup>13</sup>*

(Raspenava). Der Kreuzweg in Schönwald (Krásný Les), wo er mit Joseph gearbeitet hat, ist nicht erhalten.



[11] Zu der Gruppe von Arbeiten, an der sich das Charakteristische von Wenzels Handwerk am besten fassen lässt, gehören bemalte Blechkruzifixe und Marienbilder, Fahnen und Banner,<sup>14</sup> häusliche Andachtsbilder, kleine Andachtbildchen (Heiligenbildchen), Blechbilder zum Einsetzen in das Gottesauge am Hausgiebel, Hinterglasmalerei, Krippenfiguren, Urnenentwürfe, Grabdekorationen und -inschriften, architektonische Entwürfe (Altäre, Kanzeln, aber auch fiktive Architektur), Zeichnungen für kunsthandwerkliche Arbeiten (Öfen, Profile für Maurer und Tischler, Schrankuhren, Rahmen, Stick- und Druckmuster für Stoffe, Tabakdosen, Möbel, Säрге, Wiegen), Theaterdekorationen und vor allem Wanddekorationen.<sup>15</sup>



4 Wenzel Führich, *Entwurf für eine Wanddekoration*, 1797, Tempera (Oblastní galerie v Liberci)

[12] Die Entwürfe für Wanddekorationen waren die künstlerisch anspruchsvollsten Aufträge. Hier war es nötig, Technik und Komposition mit der Funktion abzustimmen, und dies meist bei großem Format. Erhalten hat sich auch eine Art "Katalog" von Wenzels Entwürfen für die Ausmalung von Wänden – ein Heft mit Gouache-Entwürfen für dekorativ geschmückte und gerahmte, rechteckige Wandfelder. Alle Entwürfe sind von Wenzels Hand durchnummeriert und ein Blatt ist bezeichnet mit: "*Wenzl Führich Maler in Cratzau den 8. Mai 1797*"; sie reihen sich also unter seine ersten Arbeiten nach der Rückkehr nach Cratzau ein.<sup>16</sup> [Abb. 4]

<sup>13</sup> Dreger, *Führich*, 73. – Joseph Führich schuf eine Reihe von Werken mit religiöser Thematik anlässlich entsprechender Feiertage; siehe auch das von Dreger publizierte *Kruzifix* (Tafelband, Abb. 6).

<sup>14</sup> Dreger, *Führich*, 39 erwähnt eine handschriftliche Anmerkung über "Fahnenbilder" für Weißkirchen an der Neiße (Bílý Kostel nad Nisou), ausgestellt am Ostersonntag des Jahres 1805.

<sup>15</sup> Dreger, *Führich*, bes. 39–42 und passim, vgl. dazu das Konvolut von Arbeiten Wenzel Führichs in der OGL.

<sup>16</sup> OGL Inv.-Nr. G 4838/1–28.



5 Wenzel Führich (?), *Hafenszenerie*, vor 1802, Wandmalerei, Kratzau (Chrastava), Führich Haus (Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha – Petr Zinke)



6 Wenzel Führich, *Fiktive Landschaft*, um 1800, Gouache (Oblastní galerie v Liberci)

[13] Offen bleibt, wie die komplizierteren Arbeiten aussahen – heute kennen wir nur die Malereien, die Wenzel Führich nach dem Einzug in das neue Haus 1802 ausgeführt hat. Erhalten haben sich bis heute bemalte Fensterläden, vor allem aber ein ganzer Raum mit Landschaftsszenen, der so ausgemalt ist, dass er eine Terrasse mit freier Aussicht nach allen vier Seiten suggeriert. Auf den Wänden ist nacheinander eine Hafenszenerie mit einer mittelalterlichen Burg, eine Meeresbucht mit antiken Ruinen, eine Landschaft mit Denkmal und der Blick in einen Landschaftspark zu sehen, alles unter einer mit Himmel und Wolken geschmückten Decke. [Abb. 5] Diese Art der Ausarbeitung komplizierterer Wandmalereien lässt vermuten, dass auch andere, unbezeichnete Arbeiten aus dem Nachlass von Wenzel Führich als Entwürfe für Wandmalereien gedient haben können: eine fiktive Parklandschaft, Stilleben in dekorativen Rahmungen oder Allegorien der Erdteile.<sup>17</sup> [Abb. 6]

<sup>17</sup> OGL, Inv.-Nr. G 4838/22–23 Parklandschaft, G 4838/20–21 Stilleben, G 4838/26–28 Erdteile.

[14] Moriz Dreger verglich die Art der Ausmalung von Führichs Haus mit einigen Räumen in Schlössern und Klöstern des späten österreichischen Barocks. Ein ähnlicher Typ der Innendekoration mit fiktiven Szenerien, in Details von der Anmut und Verspieltheit des Rokoko akzentuiert, finden wir auch im böhmischen Umfeld: Auf diese Art arbeitete der etwas ältere Antonín Tuvora (1747–1807) sowie sein Schüler und Wenzels nur wenig jüngerer Zeitgenosse Antonín Machek (1775–1844).<sup>18</sup> Dreger fand auch im heute nicht näher ermittelbaren Skizzenbuch von Joseph Führich von 1811 Skizzen unterschiedlich charakterisierter Partien von unbestimmten (offenbar fiktiven) Englischen Gärten – durch Beischriften bestimmt als "*liebliche*", "*romantische*", "*fürchterliche*" und "*arkadische*" Szenen – und konstatierte, dass entsprechende Gegenüberstellungen von Szenerien mit unterschiedlichen Stimmungen für den modernen Englischen Garten typisch waren.<sup>19</sup> Eine vergleichbare Variante einer Arbeit mit landschaftlichem Charakter enthält auch der *Plan zu einem Freudenfeste für Kinder, alljährlich in der Octav des heiligen Johannes v. Nepomuk zu halten und zu feiern*, welcher 1810, als Wenzel Führich seine Arbeit an der Kratzauer Schule aufnahm, von ihm entworfen wurde. Die Plätze, an denen die Feier stattfinden sollte, wurden durch "*verschiedene zerstreute Inschriften im heiligen Haine*" näher charakterisiert. Sie tragen die Bezeichnungen "*Der heilige Hain*", "*Eingang zum Tempel der Unschuld*" (mit dem "*Altar der Weisheit und Tugend*"), "*Ruheplatz für Pilger*" und "*Erquickung für Geist und Körper der Redlichen*".<sup>20</sup> Man kann nur vermuten, auf welchen Wegen Reflexe der modischen Empfindsamkeit und Gartenkunst zu Wenzel durchdrangen. Dass er für solche Neuheiten empfänglich war, belegt auch die knappe Erwähnung der Lektüre im Jahre 1796: Er las gerade Gessners *Idyllen*. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass eines der Hauptwerke der neuen mitteleuropäischen Gartenkunst in nächster Nähe entstand, nämlich seit 1787 im Seifersdorfer Tal bei Dresden: Dort ließ Christina von Brühl, Schwiegertochter des erwähnten Ministers, gemeinsam mit ihrem Gatten Hans Moritz das Gelände ihres Familiensitzes samt Denkmälern und Inschriften in einen sentimental Park umgestalten. Die Resonanz solcher Projekte auf böhmischem Gebiet belegt auch die Entstehung des beachtenswerten Pantheons im nordböhmischen Kleinskal (Malé Skály) zwischen 1809 und 1828 auf Veranlassung des Kleinskalers Unternehmers Zacharias Römisch.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Vgl. die Arbeit Antoníns Tuvora im Kloster Břevnov (1783–1787) oder Antonín Macheks in der Bischofsresidenz in Chrast (um 1789). – Abbildung: Oldřich J. Blažíček, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948, Abb. 47; Luděk Novák, *Antonín Machek*, Praha 1962, Abb. 11–13.

<sup>19</sup> Zur Ausmalung des Hauses und das Skizzenbuch von Joseph Führich siehe Dreger, *Führich*, 31–32.

<sup>20</sup> Zu Wenzel Führichs Heft mit dem Plan der Feier siehe Dreger, *Führich*, 44.

<sup>21</sup> Zur Rezeption des Parks im Seifersdorfer Tal und zum Kleinskaler Pantheon siehe Pavla Machalíková, "Památníky a pomníky," in: Roman Prahel et al., *Umění náhrobku v českých zemích let 1780–1830*, Praha 2004, 265 und Anm. 10.

[15] Nach 1800 nahm auch die Graphik einen großen Teil der Produktion von Wenzel Führich ein, namentlich die Kupferstecherei, die er 1800 beim schon erwähnten Stecher Kummer in Grottau (Hrádek nad Nisou) in kurzer Zeit erlernte. In den folgenden Jahren wurde ihm die Stecherei zu einem wichtigen Broterwerb, wie die von Dreger auf Aufzeichnungen über die Einkünfte aus dieser Tätigkeit belegen. Er kann so den Wegbereitern der funktionellen Gebrauchsgraphik als Mittel der Massenkommunikation und der Verbreitung von Kunstwerken zur Seite gestellt werden. In Prag spiegelt auch, neben den traditionellen, familiären Kupferstecher-Werkstätten (mit der dominierenden Familienwerkstatt der Balzer), der Ankauf einer Presse für die Akademie schon im Jahre 1799 diese Situation wider. In Nordböhmen wurde die Bedeutung der Graphik aus praktischen Gründen durch die große Reputation der Dresdener Stecherschule verstärkt, wohin (neben der Wiener Schmutzer-Schule) auch Adepten aus Böhmen zur Ausbildung gingen.<sup>22</sup> Es ist höchst wahrscheinlich, dass Wenzel Führich sich schon früher als Autodidakt dem Stechen gewidmet hat, als er unter anderem als Illustrator für einige Jahrgänge des Zittauer Periodikums *Privilegirtes Zittauisches Historisch-Topographisch-Biographisch-Monatliches Tage-Buch der neuesten in- und ausländischen Begebenheiten* arbeitete, in dessen Beiheft es schon 1795 eine von Wenzel Führich signierte Abbildung von Kratzau gab.<sup>23</sup> Führich lieferte für die Zeitschrift *Frontispize* mit Abbildungen verschiedener europäischer Städte, häufig in Kombination mit biblischen Szenen. Eine Reihe weiterer einzelner Stiche und Serien können Illustrationen oder separat herausgegebene Blätter gewesen sein; in ihnen hielt Führich berühmte Personen (den türkischen Sultan, Madame Bonaparte, Napoleons Bruder Lucien Bonaparte, Kościuszko, den Führer des polnischen Aufstands, den lokal unrühmlich bekannten Räuber und Mörder Karásek und seine Bande) sowie fremde Städte fest (außer der Serie für die Zittauer Zeitschrift gibt es auch ein Konvolut lavierter Zeichnungen von Ansichten exotischer Städte von 1803, die nach Vorlagen gearbeitet zu sein scheinen); außerdem gab er Neujahrswünsche heraus.<sup>24</sup> An sein Interesse am lokalen Geschehen und täglichen Leben knüpft sich eine Reihe von kleineren Entwürfen von Straßentypen und Genreszenen sowie in Gouache ausgeführte Figuren in Volkstrachten. Da es sich um mährische Trachten handelt, sind es offensichtlich Kopien nach fremden Arbeiten; doch reiht sich Führich mit ihnen unter die Pioniere des zeitgenössischen Interesses am Volkstümlichen in den böhmischen Ländern, wie es seit dem Ende des 18. Jahrhunderts einheimische Künstler wie Franz Karl Wolf, Joseph Bergler und Antonín Pucherna anzog

---

<sup>22</sup> Zur Rolle der Graphik an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert vgl. Roman Prahel (Hg.), *Grafika v Praze (1800–1830) a Josef Bergler*, Olomouc 2007, 12.

<sup>23</sup> OGL, Inv.-Nr. G 5028/1–36 (Serie von Illustrationen für *Privilegirtes Zittauisches Historisch-Topographisch-Biographisch-Monatliches Tage-Buch der neuesten in- und ausländischen Begebenheiten*).

<sup>24</sup> OGL, Inv.-Nr. G 4828/15, 20, G 5032/1–2, G 4827/1–65, G 4830/1–10, G 5033 (Personen), G 4827/1–65, G 4831 – Skizzenbuch (Städte), G 5035/1–3 (Neujahrswünsche).

und völlig selbstverständlich auch in europäische Publikationen zu diesem Thema Eingang fand.<sup>25</sup>



7 Wenzel Führich, *Inneres einer gotischen Architektur*, um 1800, Zeichnung, laviert (Oblastní galerie v Liberci)

[16] Ein weiterer, bemerkenswerter Bereich, dem sich Wenzel Führich gewidmet hat, war die Architekturzeichnung, in der die damalige Faszination für technische Bauten und historische Stile zu Tage tritt. Wenn wir die offenbar tatsächlich realisierten (und schon oben erwähnten) Entwürfe für Altararchitekturen von Wenzel beiseite lassen, deren Produktion sich aus dem verhältnismäßig breiten Spektrum seines handwerklichen Schaffens ergab, dann ist es diese Reihe von Zeichnungen, die seine Wissbegier und seine tiefen Kenntnisse im Bereich der Geschichte und Theorie der Architektur sowie der Konstruktion technischer Bauten am eindrucksvollsten dokumentiert; darüber hinaus veranschaulicht sie seinen Erfindungsreichtum in der Zeichnung idealisierter Architekturen. In einem seiner zahlreichen Hefte zeichnete er detailliert Beispiele antiker Baustile und kommentierte sie; in einer Zeichnung widmete er sich der Konstruktion idealer Brücken, Pyramiden und auch gotischer Kirchen und Säle – Letzteres ein Echo der Gotik-Begeisterung der Zeit, wobei Wenzels Werk hier vor allem durch die Präzision der Ausführung, das im Vergleich zu seinen anderen Studien größere Format sowie die Konzentration auf Konstruktionselemente hervorsteht. Die Studien zur Gotik gehören zu jenen Arbeiten Wenzels, die eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Ansatz zeitgenössischer Gartenarchitekten und in der Zeichnung dann mit den Arbeiten des berühmteren und etwas älteren Prager Künstlers Ludwig Kohl (1746–1821) haben. Die Gotik wurde hier,

<sup>25</sup> OGL, Inv.-Nr. G 4859/passim (Musikanten, Frau mit Junge und Weihnachtsstollen, Mann mit Tragkorb). – Volkstrachten: OGL, Inv.-Nr. G 4846/1–4. – Zum Thema der Darstellung von Landleuten in der bildenden Kunst um 1800 in den böhmischen Ländern siehe Roman Prahl, *Prag 1780–1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Prag 2000, 282–293 (für ein Beispiel einer nicht-böhmischen Bearbeitung des Themas siehe die dortige Kat.-Nr. VI.2.3.); für Beispiele für Darstellungen von Straßengenre und Volkstypen siehe Prahl, *Prag 1780–1830*, Kat.-Nr. I.131, 138–139, 148, 202, 288 (Josef Bergler) und Kat.-Nr. II.202–205 (Martin Tejček).

ganz im Sinne der Empfindsamkeit, als einer der "exotischen", einer gewissen Stimmung entsprechenden Stile aufgefasst. [Abb. 7]

[17] Der Künstler und Lehrer Ludwig Kohl beteiligte sich vor allem auf dem Gebiet der Zeichnung und Druckgraphik am künstlerischen Geschehen im Zentrum; mit ihm verband Wenzel Führich eine ähnlich rationalistische Additivität und eine gewisse Steifheit in der Figurenkomposition (wie sie Kohl zum Beispiel bei der *Böhmischen Geschichte in Bildern* anwandte), ein analytischer Ansatz in der Konstruktion der dargestellten Objekte und das Interesse an technischen Aspekten der Architektur (architektonische Studien, Studien antiker Baustile sowie der Gotik) sowie die Verwendung bestimmter typischer Motive der Empfindsamkeit (Denkmäler, Grabmäler, Ruinenarchitektur); gemeinsam war ihnen zudem das Bestreben, erworbene Erfahrungen weiterzugeben.<sup>26</sup>

[<top>](#)

### **Das Frühwerk Joseph Führichs und seine ersten öffentlichen Auftritte**

[18] Das Werk Wenzel Führichs wurde hier nicht nur beschrieben, weil es praktisch unbekannt ist, sondern auch, weil es für den jungen Joseph Führich (1800–1876) von entscheidender Bedeutung war. Dessen Frühwerk ist maßgeblich geprägt durch die handwerkliche Ausbildung in der "Familienwerkstatt", in der er frühzeitig mit dem Vater zusammenarbeitete. Dank des Namens, den er sich dabei bereits machte, erhielt er bis zu seinem Weggang nach Rom im Jahre 1826 Aufträge für Altarblätter für Kirchen in Nordböhmen.

[19] Der Vater unterwies den Sohn seit früher Jugend im Zeichnen und Malen und vertraute ihm auch teilweise seine Aufträge an:

*"Wenn ich dem Vater bei einem Schreiner im Orte, oder einem Bauer auf einem nahe Dorfe ein Brautgerät, Laden, Bettstellen, Schränke u. dergl. anstreichen und mit bunten Blumen und Landschaften schmücken half, auf eine Wiege oder einen Kindersarg Engelsköpfe, oder auf Särge für Erwachsene und alte Leute Kreuzifixe malen musste, so hatte ich das frohe Gefühl, ein brauchbares Mitglied der Familie zu sein und dem Vater bei seinem Erwerbe geholfen zu haben [...]."*<sup>27</sup>

[20] Die ersten zeichnerischen Versuche von Joseph Führich, erhalten in den über verschiedene Sammlungen verstreuten Skizzenbüchern, und die ersten selbständigen

---

<sup>26</sup> Neben der Anleitung seines Sohnes, dessen Fähigkeiten er gut einschätzen konnte, und den er selbst, als die Zeit reif war, zur weiteren Ausbildung auf die Prager Akademie schickte, bereitete Wenzel Führich einen systematischen Zeichenunterricht in einem Handbuch von 1798 vor, bestimmt für Augustin Felgenhauer (einen später in Reichenberg/Liberec wirkenden Maler). Es war dem Zeichnen von Figuren gewidmet und zum Kopieren bestimmt. Der Adept im Zeichnen sollte dabei schrittweise durch das Studium einzelner Teile des menschlichen Körpers zur Komposition ganzer Figuren gelangen. Obwohl die Qualität der Vorlagen schwankt, überrascht die Kenntnis der Physiognomien, die Gliederung einzelner Abschnitte nach den menschlichen Lebensaltern. – *Journal zum Unterricht in der Maler- und Zeichenkunst für Augustin Felgenhauer / Angefangen den 29. September 1798 / Wenzel Führich in Kratzau*, aufbewahrt in der OGL, Inv.-Nr. Ha 28.

<sup>27</sup> Zit. nach Dreger, *Führich*, 70–71.

Entwürfe behandelte ausführlich Moriz Dreger.<sup>28</sup> Ein wesentliches Thema in Josephs Werk, zu dem ihn in seiner Jugend wohl sein Vater hinführte und zu dem er auch später zurückkehrte, stellt hier die Beziehung zur Natur und die Verbindung ihres Erlebens mit religiösen Gedanken dar. In der ländlichen Bevölkerung war am Ende des 18. Jahrhunderts solch eine gelebte Religiösität weit verbreitet. Neben den weiterhin lebendigen Vorstellungen eines barockzeitlichen Katholizismus, die den Glauben und das Wirken des Heiligen Geistes als Grundlage alles Tuns und Geschehens und alles Sichtbaren betrachteten, zeigten sich in ihr auch Elemente der "pietas austriaca", aber auch des zeitgenössischen Pietismus: Dessen Betonung persönlichen Engagements beeinflusste sowohl das (religiöse) Erleben als auch die individuelle Ethik und das alltägliche Handeln der Menschen.<sup>29</sup>

[21] Der Rolle der Religion im Leben der Führich-Familie widmen sich sowohl zahlreiche Passagen in der von Wenzel geschriebenen Chronik als auch in der späteren Autobiographie Josephs. Aus den Erinnerungen wird offenbar, welcher wichtiger Platz der Religion in der Familie zufiel und in welchem hohem Maße das Familienleben durch fromme Rituale bestimmt war. Dies gilt für die von regelmäßigen Gebeten begleiteten alltäglichen Verrichtungen sowie die Hochschätzung in der Familie vererbter Gegenstände ebenso wie für die Erziehung der Kinder (die bis hin zur peinlich genauen Einhaltung der Rituale und Traditionen Richtschnur für das eigene Verhalten wurde) und die Abstimmung des Familienlebens auf das Kirchenjahr. Für die Familie waren die bedeutenden Tage die großen kirchlichen Feiertage, und Dreger erinnert in diesem Zusammenhang an Goethes zeitgenössische Bemerkung, dass dank der Teilnahme an kirchlichen Prozessionen die Kinder in den katholischen Staaten gewisse Gewohnheiten und Sitten annahmen. Joseph selbst schreibt in der Autobiographie, dass sie ihn "*seit frühester Jugend, noch ehe ich etwas wesentliches von ihrer Bedeutung verstand, immer mit einer eigenen Begeisterung erfüllten* [...]".<sup>30</sup> Nicht zuletzt spiegelt sich die fromme Ehrfurcht auch in der Sicht und dem Erleben der Umgebung, der heimischen Landschaft: In den Texten erscheint wiederholt der Topos des Ruhens im Gebet in der heimatlichen Landschaft nach der Rückkehr von einer Reise, der eine bestimmte Art des Erlebens des Aufenthalts in der Natur thematisiert. Dies zeigt, dass die religiös und poetisch zugespitzte Empfänglichkeit für die Natur – allgemein eher als "Entdeckung" der ersten Romantikergeneration angesehen – schon der Volksfrömmigkeit des 18. Jahrhunderts nicht fremd war, in der

---

<sup>28</sup> Dreger, *Führich*, 46.

<sup>29</sup> Zdeněk R. Nešpor, *Náboženství na prahu nové doby. Česká lidová zbožnost 18. a 19. století*, Ústí nad Labem 2006, bes. 128–129 und 593–601. – Zur Beziehung zwischen der *pietas austriaca* im Sinne einer Faszination (durch die ferne Vergangenheit) und der nazarenischen Bewegung in Österreich siehe Michael Krapf, "Zur Situation der religiösen Historienmalerei", in: Frodl, *19. Jahrhundert*, 265–269.

<sup>30</sup> Dreger, *Führich*, 23 (über die Hochschätzung alter Gegenstände im Hause), 24 und 70.

sich auch traditionelle Elemente der barocken Frömmigkeit bewahrt haben. Schon Wenzel erinnerte sich so an seinen Großvater Gabriel (geboren 1697):

*"[...] wenn er mich an einem Sonntage Nachmittag im Sommer an seiner Hand führte und in der anderen ein Büchlein hatte, aus welchem er laut vorbetete, und mein Vater nebenher ging und in der Stille mitbetete, dann sich mit mir in die Blumen und wohlriechenden Kräuter unseres kleinen Feldes niedersetzte und mir die Bilder in seinem Büchlein zeigte und erklärte [...]."*<sup>31</sup>

[22] Joseph reiste von früher Jugend an häufig gemeinsam mit seinem Vater – überwiegend zu Fuß –, um Arbeit in der Umgebung von Kratzau zu finden: nach Reichenberg (Liberec), Friedland (Frýdlant), Haindorf (Hejnice) und Grafenstein (Grabštejn). Die erste Reise nach Reichenberg ist in den Tagebüchern für das Jahr 1812 verzeichnet. Schon damals zeichneten beide gemeinsam während der Reise.<sup>32</sup> Josephs Liebe zur Natur war damals angeblich so stark, dass er sich danach sehnte, Hirte zu werden. Und so erlaubte ihm der Vater nach zwei Jahren, im Spätsommer Kühe zu hüten. Die Schilderung der Erlebnisse in Josephs Autobiographie wird mit dem Abstand von mehr als zwanzig Jahren sicherlich schon von der allgemeinen literarisch-ästhetischen Bedeutung des Topos vom "Hirtenleben" überlagert, aber dennoch tritt das Wesentliche jenes Erlebnisses aus ihm hervor:

*"Überhaupt war es nie bloß das sogenannte Malerische allein, das mich anregte. Wenn ich bei meiner kleinen Herde, an einem kleinen Feldraine hingelagert, die weite schöne Gegend überschaute, über welcher die flatternden Wolkengebilde rätselhaft hinzogen und große wandelnde Schatten über Gebirge und Täler breiteten; [...], da bevölkerte ich die Gegend mit meinen Phantasien, genommen aus meiner kindlichen und kindischen Lebensanschauung. Es zogen wunderbare Bilder an mir vorüber, – aus mir heraus, in mich hinein [...]."*<sup>33</sup>

[23] Die Landschaft aus Führichs Jugend entspricht im Wesentlichen der Landschaft, welche die erste Generation der deutschen romantischen Landschaftsmaler bezauberte. Die frühen Landschaften von Caspar David Friedrich und Karl Friedrich Schinkel aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts halten Ansichten der nordböhmischen Landschaft mit den typisch modellierten Gipfeln des böhmischen Mittelgebirges und des Lausitzer Gebirges fest. Inmitten solcher Gipfel und Täler liegt auch Führichs heimatliches Kratzau. Die wellige Landschaft, mit dunklen, kegelförmigen Gipfeln und Nadelwäldern, die als Prototyp der heimatlichen, nordischen und als melancholisch empfundenen Natur (im Unterschied zur klassischen, italienischen Idylle) die deutschen romantischen Landschaftsmaler anzog, beschreibt Joseph in seiner Autobiographie:

*"Die Gegend meiner Heimat hat nicht die Großartigkeit der Alpenwelt, aber immer noch Reiz genug, um jeden Empfänglichen für schön zu gelten. Lange, mit allerhand Holz, besonders aber mit ernsten duftigen Tannen- und Eichenwäldern bedeckte Bergzüge, mit weiten, offenen Tälern, die oft kleinere von überraschend*

<sup>31</sup> Dreger, *Führich*, 10.

<sup>32</sup> Auszug aus dem Tagebuch, siehe Wörndle, *Führichs Werke*, 172–181.

<sup>33</sup> Dreger, *Führich*, 71.



*schönen und romantischer Lage mit Felsen und Wald einschließen; [...] herrliche Wiesen, lieblich begrünte Hügel, wo Gruppen säuselnder Birken stehen; eine weite Aussicht von der Höhe, mit einer alten Buche oder zerstürmten Fichte gekrönt, die man weit sieht; von solchen Stellen sich hinabziehende Gründe, Fichten und Tannen, deren einförmiges, geheimnisvolles Rauschen im Tale etwa von dem Geklappere einer Mühle unterbrochen wird [...] das war die Natur, die mich umgab.*"<sup>34</sup>

[24] Diese Beschreibung von Joseph charakterisiert nicht nur treffend die Landschaft seiner Jugend, sondern auch die Hauptzüge der romantischen Landschaftsmalerei schlechthin, repräsentiert durch die schon erwähnten Künstler Friedrich und Schinkel sowie Johan Christian Clausen Dahl. Und sie berührt auch den wichtigen Erinnerungsaspekt der Landschaft: die durch diese Generation der Landschaftskünstler thematisierte und akzentuierte Landschaft der "Denkmäler", seien es natürliche Gebilde oder Schöpfungen von menschlicher Hand.<sup>35</sup> Dennoch finden wir unter Josephs frühen Arbeiten praktisch keine selbständigen Entwürfe und Bilder von Landschaften. Mit Ausnahme von verschollenen Bildern, der *Gebirgslandschaft* von 1820 und einigen in den Tagebüchern erwähnten oder als Hintergrund für Krippen verwendeten Landschaften, überwiegen figurale (religiöse oder historische) Themen, obgleich häufig in Landschaften eingesetzt oder um Ausblicke in die Landschaft ergänzt.<sup>36</sup> Wie suggestiv auch immer die zitierten Bruchstücke sind, sie bleiben Reflexe ex post und kommen dem Geist der frühen deutschen Landschaftsmalerei unter anderem auch deswegen nahe, weil sie eigentlich schon aus ihr ihre Lehren gezogen haben. Aus Führichs Frühwerk sind keine malerischen Umsetzungen solcherart erlebter Landschaft bekannt. Später widmete er sich unter dem Einfluss von Berglers überwiegend figuralistischer Leitung an der Prager Akademie anderen Themen. Als bemerkenswerte Ausnahme erscheint deswegen die kleine, aber durchdachte und detailliert durchgeführte kolorierte Zeichnung *Kreuz in den Bergen* von 1818, die auf den ersten Blick Friedrichs *Tetschener Altar* (1808) zu paraphrasieren scheint.<sup>37</sup> [Abb. 8]

---

<sup>34</sup> Die zitierte Passage stammt aus Dreger, *Führich*, 71–72. – Zum Bild der böhmischen Landschaft bei den deutschen romantischen Landschaftsmalern siehe Prah, *Prag 1780–1830*, 278–279 und Lucie Vlčková, *Krajinomalba v Praze 1840–1890: Prezentace krajinomalby a její reflexe na výstavách Krasoumné jednoty*, Praha 2009, 178–179 (zum Begriff *Böhmische Landschaft*). – Zur Interpretation unter dem Gesichtspunkt der Melancholie und Tragik siehe Eva Reitharová, "Caspar David Friedrich," in: *Umění XXIV* (1976), 393 und 395.

<sup>35</sup> Siehe dazu Pavla Machalíková, "Památník, kámen, skála. K jednomu motivu na hranici přírody a umění z doby kolem roku 1800," in: Beket Bukovinská und Lubomír Slavíček (Hg.), *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného*, Praha 2006, 295–302.

<sup>36</sup> Das Bild *Gebirgslandschaft* von 1820 führt in seinem Werkverzeichnis auf: Wörndle, *Führichs Werke*, Nr. 116. Es soll eine Landschaft mit Hirten und Herden darstellen, auf einem Felsen im Bild stand ein Zitat von Horaz. – Weitere Landschaften führt Wörndle, *Führichs Werke*, 172–181 an im Abdruck des Tagebuchs von Wenzel Führich: 2 Landschaftsgemälde in Öl für den Rat Friedrich (1816), Landschaft mit Regenbogen für Schmidt aus Friedland (1818), Landschaft für Krippe (passim).

<sup>37</sup> Zeichnung aus der Sammlung Winterstein, München, hier publiziert mit der freundlichen Genehmigung des Eigentümers. – Wörndle, *Führichs Werke*, Nr. 74. – Publiziert: Peter-Klaus Schuster, "Schinkel, Friedrich und Hintze – zur romantischen Ikonographie des deutschen Nationalgefühls," in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXXV* (1981), 23. –



8 Josef Führich, *Kreuz in den Bergen*, wohl 1818, Gouache  
(Privatsammlung München)

[25] Auf ihr ist ein Pilger dargestellt, der durch eine felsige Landschaft über eine Brücke zu einem Felsengipfel zieht, auf dem sich vor der untergehenden Sonne ein Kreuz erhebt. Die andere, nicht weniger bemerkenswerte Seite des Blatts hält gleichsam dasselbe Kreuz fest, nur aus größerer Entfernung, von einem durch die Felsen ziehenden Fluss aus gesehen. Obwohl der junge Führich auf seinen Reisen mit dem Vater offenbar auch nach Tetschen (Děčín) gekommen war, wo Friedrichs *Altar* zu sehen war, lässt sich nicht zuverlässig belegen, ob er das berühmte Bild gesehen hat.<sup>38</sup> Führichs Zeichnung zeigt eine zwar idealisierte, aber typische Landschaftsrealie (zum Beispiel war auf dem weithin sichtbaren Gipfel des Jeschken [Ještěd] seit 1737 ein Kreuz mit dem gekreuzigten Christus aufgestellt).<sup>39</sup> Vor allem aber belegt sie Führichs ausgeprägtes Interesse am Thema Landschaft und seine Empfänglichkeit für ein religiöses Verständnis von Landschaft als Ort der Verbindung des Menschen mit dem Universum.

[26] Es ist unstrittig, dass die katholische Tradition in Böhmen überdauerte und besonders in ihren peripheren Gebieten trotz der Bemühungen der Josephinischen Reformer weiterlebte. Eine ihrer volkstümlich gewordenen Ausdrucksformen waren gerade die Denkmäler in der Landschaft – Kapellen, Kreuze, Bildstöcke und Heiligenstatuen.

*"Aber der Geist, der überall, wo die Kirche herrscht, seinen sanften Lebenshauch verbreitet, verleiht auch der Natur eine höhere Weihe, indem er den Wanderer an schönen und bedeutenden Punkten der Landschaft durch Kapellen, Kreuze oder sonst ein einfaches Bild an seine höhere Heimat und an die Geheimnisse unserer*

---

Pavla Machalíková, *Objevování středověku. Tři kapitoly k recepci gotického umění v Čechách v pozdním 18. a raném 19. století*, Praha 2005, 132–133, Abb. 55.

<sup>38</sup> Eine Reise nach Dresden legt der Auftrag für ein Gemälde für Adolfa Bosák aus Tetschen nahe – vgl. Wörndle, *Führichs Werke*, Nr. 81.

<sup>39</sup> Das Kreuz von Jeschken (Ještěd) führte Reitharová, "Caspar David Friedrich", 386–387 sogar als unmittelbare Inspiration für Friedrich an.

*Erlösung erinnert. So kunstlos und ärmlich auch diese Monumente der Frömmigkeit oft sind, so führen sie doch eine tief eindringliche Sprache. Diese lernte ich früh, und ich erinnere mich noch lebhaft, welchen Eindruck es mir machte, wenn ich mich mit meinem Vater über Land ging in den frischen, schönen Morgen hinein.*"<sup>40</sup>

[27] Dieses Erleben einer katholisch geprägten Landschaft unterschied sich nicht wesentlich von jenem Erleben, wie es Friedrichs *Tetschener Altar* symbolisierte und mit der protestantischen Konfession der Bewohner auf der anderen Seite der Grenze verbunden war. Führichs Zeichnung, obgleich in Format und Ausführung in der Gesamtheit seines Schaffens nicht allzu bedeutsam, ist unter diesem Gesichtspunkt einzigartig.

[28] Dass der junge Joseph Führich relativ lange Zeit mit seinem heimatlichen Kreis und dem katholischen Publikum verbunden blieb, belegt eine Reihe seiner Arbeiten für Kirchen in Nordböhmen (eigentlich im weiteren Umkreis seines väterlichen Kratzaus), wohin er seit dem Ende des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts Altarblätter lieferte. Sie widerlegen die Bemerkung von Dreger, wonach Führich in dieser Zeit große Aufträge fehlten. Sein erster selbständiger kirchlicher Auftrag von 1815, vierzehn Szenen eines Kreuzwegs für die Gemeinde Schönwald (Krásný Les), hat sich leider nicht erhalten; die frühesten öffentlichen Aufträge, die wir heute kennen, sind die drei Fronleichnamsbilder für die Pfarrkirche in Raspenau (Raspenava) von 1818.<sup>41</sup> Die Beliebtheit dieses Bildtypus hängt mit der katholischen Eucharistiefeier zusammen (die von den Protestanten verurteilt wurde). In der Raspenauer Kirche sind dargestellt: *Das Wunder der Wandlung in Wein auf der Hochzeit von Kana in Galiäa, Christus und die Apostel beim letzten Abendmahl* und *Das Wunder der Brotvermehrung*. Die stilistischen Merkmale besonders des letzten Bildes deuten noch auf einen bedeutenden Anteil des Vaters hin.<sup>42</sup> Dennoch sind auf den Bildern die Hauptzüge von Josephs späteren Arbeiten bereits erkennbar: eine altmeisterliche Helldunkel-Malerei mit kompakten Gruppen fest modellierter Figuren und markantem Landschaftsausblick. Anfang der zwanziger Jahre lieferte er das Bild *Jungfrau Maria mit Jesuskind* für die Pfarrkirche in Nixdorf (Mikulášovice).<sup>43</sup> Zwei Jahre später malte er das heute verlorene Altarbild mit der *hl. Katharina von Alexandrien* aus der Pfarrkirche in Neustadt an der Tafelfichte (Nové Město pod Smrkem) und ein weiteres Gemälde für Raspenau, die *Vision des hl. Franziskus*. Dieses übertrifft das vorangehende

---

<sup>40</sup> Dreger, *Führich*, 72.

<sup>41</sup> Dreger, *Führich*, 147. – Unbestätigt bleibt einstweilen die Angabe von Roman Prahel über den frühesten Auftrag von Joseph Führich für ein Altarbild für Eisenbrod (Železný Brod) von 1817. Vgl. Prahel, *Prag 1780–1830*, 332 und 333, Anm. 8.

<sup>42</sup> Vgl. die Zeichnung Wenzel Führichs mit dem Thema *Die Wunderbare Brotvermehrung* aus der OGL, Inv.-Nr. G 4850/23.

<sup>43</sup> Für die Fotografie des Bildes mit der stehenden Maria mit Jesuskind (offenbar ins Jahr 1823 datiert) siehe NPÚ Ústí nad Labem; im Widerspruch dazu steht die Information von Wörndle, *Führichs Werke*, dass Führich um 1820 das Bild einer *Unbefleckten Empfängnis Mariens* nach Nixdorf (Mikulášovice) lieferte.

durch eine reifere gestalterische Lösung der Probleme, die Fürhich auch in Zukunft beschäftigten: die Trennung und zugleich Verbindung von irdischer und himmlischer Sphäre durch eine vertikale Gliederung des Bildes, die Verlegung der Zeitebenen des Bildgeschehens in die Bildhintergründe sowie die kontrastierende erdige und pastellige Farbgebung in den irdischen bzw. übersinnlichen Szenen. [Abb. 9] Im Jahre 1826 malte er drei weitere Bilder für die Kirche St. Prokop in Liebenau (Hodkovice), von denen sich bis heute zwei erhalten haben: *Die Geburt Christi* und *Die Kreuzigung*. In der *Geburt Christi* gebrauchte er erneut die rubenesken, erdigen Farben von Sepia und Zinnober, um die irdische von der luftigen Sphäre der Verkündigung durch den Engel im Hintergrund zu unterscheiden. [Abb. 10] Die *Kreuzigung* knüpft an barocke und ältere Prototypen mit einem monumental überhöhten Christuskreuz an, unter dem in stillem Schmerz Maria mit geöffneten Händen steht und in Verehrung der hl. Johannes kniet, der das rinnende Blut symbolisch in einem weißen Schleier auffängt.



9 Josef Fürhich, *Vision des hl. Franziskus*, 1822, Öl auf Leinwand, Raspenau (Raspenava), Pfarrkirche zur Himmelfahrt Mariens (Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha – Petr Zinke)



10 Josef Führich, *Geburt Christi*, 1826, Öl auf Leinwand, Liebenau (Hodkovice), Pfarrkirche St. Prokop (Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha – Petr Zinke)

[29] Diese für den öffentlichen Raum bestimmten Bilder zeigen, wie es dem jungen Joseph Führich gelang, kirchliche Aufträge auszuführen, die dem traditionellen Geschmack und den Erwartungen des Auftraggebers (Kirche) und des Laienpublikums entsprachen. An diesen Aufträgen arbeitete er zum Teil noch nach der Übersiedlung der Familie nach Prag. Parallel dazu entwickelte sich unter dem Einfluss seiner akademischen Ausbildung (er war 1819–1822 Schüler von Joseph Bergler) und der aktuellen Diskussionen der Prager Kunstszene Führichs eigenständige künstlerische Karriere.

[<top>](#)

### **Die Prager Akademie und Josephs Karriere**

[30] Der Aufenthalt in Prag – wohin ihn sein Vater schickte, der in Josephs zeichnerischen Fähigkeiten ein größeres Talent entdeckt hatte, als er selbst hätte entwickeln können – eröffnete ihm neue Horizonte. In Führichs Schaffen bedeutet dieser Zeitabschnitt einerseits eine endgültige Hinwendung zum Figurenbild, andererseits Kontakte mit anderen jungen, radikal denkenden Malern; in deren Umkreis wurden die neuesten Tendenzen in der bildenden Kunst ebenso lebhaft diskutiert wie die Frage nach den Möglichkeiten eines künstlerischen Nationalstils.

[31] Wie er selbst in seinen Lebenserinnerungen über die Entstehung der ersten beiden, für die Ausstellung der Prager Akademie bestimmten Bilder schrieb – die er 1818 nach einem Besuch bei Joseph Bergler gemalt hatte und die er im folgenden Jahr erfolgreich ausstellte und verkaufte –, war er sich schon damals der Unvereinbarkeit von genauer Naturnachahmung und der Suche nach einem eigenen Ausdruck bewusst. Er

malte damals die Themen *Der Tod Ottos von Wittelsbach* und *Herzog Bořivoj trifft den hl. Einsiedler Ivan*. [Abb. 11]



11 Josef Führich, *Herzog Bořivoj trifft den hl. Einsiedler Ivan*, 1819, Zeichnung mit Feder und Bleistift (Oblastní galerie v Liberci)

[32] Besonders auf dem zweiten Bild wollte er ursprünglich "*den Reiz des Naturlebens im Walde*" festhalten. Jeden freien Moment verbrachte er damals im Freien mit dem Malen nach der Natur. Er brachte sogar eine kleine Fichte mit nach Hause, um sie malen zu können, aber bald ermüdete ihn "*diese Art der Naturnachahmung, ich hatte weder Geschick- noch Selbstverleugnung dafür, um so weniger, als das Streben, an einer Gestalt oder einem Kopfe einen gewissen bestimmten Ausdruck zu erreichen, mir als eine dankbarere Mühe sich darstellte*."<sup>44</sup> Aus demselben Grund sprach ihn nach dem Eintritt in die Akademie besonders die Arbeit seines Kollegen und Freundes Franz Nadorp (1794–1876) an, mit ihrem, nach Führichs Worten, "*manierierten Vortrag*"; aber "*eben diese Manier*" war es, "*die meiner damaligen Anschauungsweise [...] als eine besonders ausdrucksvolle Auffassung erschien*".<sup>45</sup>

[33] Der Eintritt in die Akademie bedeutete den Beginn einer neuen Art der Ausbildung und des Nachdenkens über Kunst. Er markiert einen Bruch in Führichs Schaffen. Eine wesentliche Rolle spielte dabei seine Begegnung mit Berglers Kunstauffassung. Dies belegen unter anderem Führichs Zeichnungen und Graphiken aus dieser Zeit, in denen der starke Einfluss von Berglers Graphiken und Vorlagen offensichtlich ist. Dies hing unter anderem mit der Prager Kunstkritik der Zeit zusammen, die zunehmend die Unterschiede zwischen spezifischen Äußerungen zeitgenössischer und historischer Malerschulen (selbstverständlich vor allem zwischen der deutschen und der böhmischen Schule)

<sup>44</sup> Beide Zitate Dreger, *Führich*, 77.

<sup>45</sup> Dreger, *Führich*, 81.

reflektierte. Der erwähnte Franz Nadorp wurde in dieser Zeit Josephs engster Freund. Gemeinsam wurden sie die führenden Köpfe des Serapionskreises, in dem sich seit 1819 junge Künstler der Akademie versammelten. Die Bezeichnung des Kreises war eine Anspielung auf die seit dem Jahre 1819 in Berlin herausgegebene Sammlung von Erzählungen und Märchen von E. T. A. Hoffmann:<sup>46</sup> Diese Geschichten waren durch Kommentare und kritische Bemerkungen der "Serapionsbrüder" – von denen immer einer ein Märchen erzählt, über das die anderen diskutieren – miteinander verbunden. Vielleicht war gerade dieses diskursive Element der Anlass für den Prager Kreis, sich danach zu benennen. Aus den wenigen Äußerungen, die zu dem Kreis bekannt sind, lässt sich schließen, dass er im kritisch-romantischen Geist gestimmt und konfrontativ gegen die etablierten Verhältnisse in der künstlerischen Ausbildung gerichtet war, ähnlich wie die etwas ältere Gruppierung der ersten Nazarener aus der Wiener Akademie. Unter seinen Anhängern befanden sich weiter Johann Adam Heinrich Oedenthal (1791–1876) und Leopold August Friese (1793–1846); zugeneigt war ihm wohl auch der zukünftige Bildhauer Joseph Max. Die Hauptbetätigung seiner Protagonisten war offensichtlich gerade das Diskutieren über Kunst.<sup>47</sup>

[34] Joseph Führich erinnert sich auch an Schriftsteller, die ihn in dieser Zeit ansprachen und deren Repertoire damals im Wesentlichen der romantischen "Pflichtlektüre" entsprach: Schiller, Goethe (besonders sein *Faust* mit den Illustrationen von Peter von Cornelius, die die jüngste Künstlergeneration stark beeindruckten), Novalis, Tieck, Wackenroder und die Brüder Schlegel.<sup>48</sup> Der Aufenthalt in Prag, dem führenden Kunstzentrum mit seinem sich formierenden bürgerlichen, kunstliebenden Publikum, zwang ihn zur Auseinandersetzung mit den Werken zeitgenössischer Künstler. Einen wichtigen Schritt bedeutete für Führich die Reise nach Dresden, zu der ihn sein Förderer Professor Schuster ermuntert hatte. Den größten Eindruck machte auf ihn der Karton *Olindo und Sophronia* von Friedrich Overbeck nach Motiven aus Tassos *Befreitem Jerusalem*, den Johann Gottlob Quandt 1819 in Rom erworben und von dort nach Prag gebracht hatte.<sup>49</sup> Im Vergleich mit dem, was er bereits von Cornelius kannte, wurde sich

<sup>46</sup> E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder/Die Märchen der Serapionsbrüder*, 4 Bde., Berlin 1819–1821. Vgl. Hans-Dietrich Dahnke, Thomas Höhle und Hans-Georg Werner (Leiter des Autorenkollektivs), *Geschichte der deutschen Literatur VII*, Berlin 1978, 823–825. – Führichs Illustration (ausgeführt in der Technik der Umrisszeichnung) zu Hoffmanns Text *Meister Martin der Küfer* publizierte Dreger, *Führich*, Abb. 12.

<sup>47</sup> Vgl. Prah, *Prag 1780–1830*, 87. – Roman Prah, *Posedlost kresbou. Počátky Akademie umění v Praze 1800–1835*, Praha 1998, 103 und Anm. 5, 105. – Dreger, *Führich*, 139 – Henk van Os, *Franz Nadorp. Ein romantischer Künstler aus Anholt*, Groningen 1976, 14–15. – Adam Hnojil, *Josef Max. Sochařství pozdního neoklasicismu v Čechách*, Praha 2008, 32–33. – Über die Dauer des Streites zwischen den Bergler-Anhängern und den Romantikern (Nazarenern) siehe auch F. X. Jiřík, "Ze zapomenutých kapitol našeho umění," in: *Květy XVII* (1895), 151–159, 311–317, 500–504, 625–630, 679–692, bes. 155 und passim.

<sup>48</sup> Dreger, *Führich*, 81.

<sup>49</sup> Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), Kunsthistoriker, hielt sich mehrfach in Italien auf, lebte in Dresden.

Führich angeblich gerade bei diesem Karton von Overbeck bewusst, "*was die neuere deutsche Kunstrichtung, von der ich öfter schon gehört und gelesen hatte, anstrebe. [...] Ich wollte mich in ähnlicher Weise versuchen, allein, da ich die Ausgangspunkte jener Richtung, die alte traditionelle Kunst, so gut wie gar nicht kannte [...], so war ich irre und ratlos.*"<sup>50</sup> Führich bekam in dieser Zeit einen Band mit Holzschnitten Albrecht Dürers in die Hände und stieß in einer Nummer des Wiener *Konversationslexikons* auf die lobende Erwähnung dieses Künstlers. Darauf zog ihn völlig die Lektüre von Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* in den Bann, mit ihren ausführlichen Schilderungen des Lebens des mittelalterlichen Malers und ihren Auszügen aus Dürers Tagebüchern. Er war verblüfft, denn seinen Worten zufolge sprach damals in Prag noch niemand über altdeutsche Kunst.<sup>51</sup>

[35] Aus unseren Erkenntnissen über das Geschehen an der Prager Akademie geht hervor, dass das Studium alter Kunst hier von Anfang an eine gewisse Unterstützung erfuhr; diese knüpfte jedoch an die aufklärerischen Bestrebungen an, an Beispielen alter Meister vor allem die Qualität der heimischen Kunst hervorzuheben. Dementsprechend zielten diese Bestrebungen auf eine Betonung des "Böhmischen" der ausgewählten Werke (Meister Theoderich, Parler) – in Abgrenzung zu den mit der Antike und der klassischen Vorstellung von Aufstieg und Falle der Kunst verbundenen universalen Kriterien, keinesfall aber in Abgrenzung zu anderen lokal definierten Schulen (dieser Vergleich entwickelte sich erst später). Alter Kunst, zu Beginn des 19. Jahrhunderts als "deutsch" bezeichnet und in erster Linie durch die Graphik Dürers verkörpert, galt in der Diskussion der Zeit anfangs weniger Aufmerksamkeit. Die Vorstellung des altdeutschen Stils oder – zugespitzt – der verachteten altdeutschen Manier beherrschte die Kunstdiskussion in Prag erst ein paar Jahre später, besonders im Kontext der Vorbereitung für die Herausgabe von Macheks *Geschichte der Böhmen in Bildern*<sup>52</sup> und der Prager "romantischen" Ausstellung des Jahres 1824. An den Vorstellungen über den altdeutschen Stil, die sich in diesem Zusammenhng ausbildeten, hatte Joseph Führich wesentlichen Anteil.

[36] Führich erhielt im Januar 1821 von einem Prager Antiquar den schon erwähnten Band ausgeliehen, dessen Holzschnitte überwiegend von Dürer stammten. Noch nach Jahren erinnerte er sich sehr lebhaft, wie ihn diese Begegnung mit Dürers Kunst berührte und wie grundlegend sie seine künftige künstlerische Karriere beeinflusste: "*Ja, ich darf sagen, dass damals nicht nur der Künstler, sondern auch der Mensch, welcher beide ich*

---

<sup>50</sup> Dreger, *Führich*, 82 und 83.

<sup>51</sup> Dreger, *Führich*, 83–84.

<sup>52</sup> Der Zyklus von Lithographien erschien in den Jahren 1820–1829 und erhielt in zwölf Heften 72 Bilder. – Zuletzt siehe Radim Vondráček (Hg.), *Biedermeier. Umění a kultura v českých zemích 1814–1848*, Ausst.-Kat., Praha 2008, Kat.-Nr. 24a–c (mit Anführung der älteren Literatur).



übrigens nie trennen konnte, in mir höchst folgenreich und wohltätig berührte wurde."<sup>53</sup>

In seinen Lebenserinnerungen schrieb er:

*"Das war also die Kunst in der Kindheit, die Kunst in der Wiege; die lallende, unmündige, unbeholfene, kindisch-geschmacklose, Gedanken in roher barbarischer Form darstellende Kunst eines ungebildeten Zeitalters? Mein erstes Gefühl war ein Gemisch von Zorn und tiefer Rührung. Hier stand eine Form, hervorgegangen aus der tiefen Erkenntnis ihrer Bedeutung, und diese erschien wieder, gestützt auf Kirchlichkeit als allgemeines, und Nationalität als Besonderes, wie beides sich in einer Persönlichkeit abspiegelt. Der aus dem falschen Schönheitssinne hervorgegangenen, verwischten Charakterlosigkeit der gewöhnlichen akademischen Kunst gegenüber stand hier vor mir eine scharfe, große Charakteristik, welche die Gestalten [...] durch und durch beherrschte. [...] Und so stand überall der sich hinter vornehmes Verschmähen flüchtende Dürftigkeit der aus der Aufklärungsperiode erwachsenen Kunst, eine Welt von Phantasie und schöpferischer Kraft gegenüber."<sup>54</sup>*



12 Josef Führich, *Der hl. Prokop*, 1822–1825, Blatt aus dem Zyklus "Geschichte der Böhmen in Bildern", Lithographie (Oblastní galerie v Liberci)

[37] Dürers Graphiken bewirkten nicht nur einen Stilwandel bei Führich; sie bestätigten ihn auch darin, zwei Faktoren eine besondere Bedeutung für die Kunst zuzuschreiben: Phantasie und Glaube. Geleitet von der Überzeugung, dass "*Phantasie am Künstler kein zu belächelnder Fehler sei*" und dass sie eng mit dem christlich-religiösen Element in der Kunst verbunden ist, bemerkte er, dass es ein Fehler gewesen sei, wegen seiner Zweifel bislang "*nur als Künstler katholisch*" gewesen zu sein.<sup>55</sup> Katholizismus war nach ihm mit der Idee des frommen (deutschen) Mittelalters verbunden und als solcher war er auch für die wahre Kunst der Gegenwart unerlässlich. Er betrachtete sich selbst als Romantiker im Sinne der Feier eines längst vergangenen Zeitalters durch die zeitgenössische Kunst, und

<sup>53</sup> Dreger, *Führich*, 84.

<sup>54</sup> Beide Zitate Dreger, *Führich*, 85.

<sup>55</sup> Dreger, *Führich*, 87.

seine Arbeit für Macheks illustrierten Zyklus *Geschichte der Böhmen* bezeichnete er als Ausdruck seiner damaligen Überzeugung. [Abb. 12]

[38] In diesem Sinne wurde er zur führenden Persönlichkeit der religiösen Historienmalerei in Böhmen und zum ersten mitteleuropäischen Künstler, dem es gelang, in seinem Werk Motive der romantischen, religiösen Empfindsamkeit zu übermitteln.<sup>56</sup> Dass es ihm gelang, seine erträumten Ziele zu erreichen, zeigen mutatis mutandis auch die zeitgenössischen Kritiken seiner auf der Ausstellung von 1824 präsentierten Arbeiten: Václav Alois Swoboda sah in seinen Zeichnungen zur *Geschichte der Böhmen* ein wahnhaftes Streben nach "Altdeutschthümlerey".<sup>57</sup> Ihre formale Durchführung bezeichnete er nicht als Stil, sondern als Manier. Die absichtliche Stilisierung der Zeichnungen verurteilte auch ein weiterer, entschieden gegen künstlerische Phantasie gerichteter Vorwurf, der auf der Überzeugung beruhte, dass die Natur den Künstler heranbilde und aus diesem Grund auch seinen Bildern eine angemessene Gestalt geben müsse.<sup>58</sup>

[39] Die Begegnung mit Albrecht Dürer und der altdeutschen Schule bedeutete in der bisherigen Karriere Führichs einen Bruch; er wurde ein Künstler, dessen Leistung mit den herausragenden Repräsentanten der Romantik durchaus vergleichbar ist. Es gelang ihm, die populären Themen der Zeit zu verarbeiten und sich dabei sowohl seine handwerkliche Schulung in dem nordböhmischen, frommen und mehr oder weniger volkstümlichen Milieu als auch seine völlig andere Ansichten und Ausgangspunkte vermittelnde akademische Ausbildung zunutze zu machen. Schon Moritz Dreger bemerkte eine eigentümliche Ambivalenz von Volkstümlichkeit und Akademismus in Führichs Schaffen, die für das Schaffen von Volksmalern generell typisch sei: Erstere hänge demnach mit dem Streben zusammen, ein übersinnliches Erlebnis zu vergegenwärtigen (Glaube), während sich Letzteres durch einen Hang zur Anschaulichkeit auszeichne, verstärkt durch markante bis drastische Elemente.<sup>59</sup> Beider Anteile war sich Führich selbst bewusst, als er, freilich in etwas anderen Worten, die Unerlässlichkeit sowohl von religiösem Gefühl als auch Phantasie für Maler seiner Prägung betonte. Beide bilden das Fundament der Ikonographie seiner Bilder aus den zwanziger Jahren. Wesentliches Thema seiner Bilder (vor allem kirchlicher Aufträge) sind religiöse Visionen und Erlebnisse, weniger Historien (*Die Vision des hl. Franziskus, Das inbrünstige Gebet der hl. Genovea, Das Geheimnis von Christi Geburt*, verbunden mit nicht-erzählerischen Motiven), sowie drastische Motive aus dem Reich der Phantasie (*Versuchung des hl. Antonius*). Das Thema der Erscheinung oder Vision – sowohl als Sujet wie auch in der künstlerischen Vision – scheint ein

---

<sup>56</sup> Theinhardt, *L'art de l'Europe centrale*.

<sup>57</sup> [Václav Alois Swoboda], "Die Prager Kunstaussstellung von 1824," in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* XV, hg. von Josef Hormayr, Wien 1824, 377.

<sup>58</sup> [Václav Alois Swoboda], "Die Prager Kunstaussstellung von 1824", 351.

<sup>59</sup> Dreger, *Führich*, 146.

gemeinsames Motiv einer Reihe von Führichs Arbeiten aus der ersten Hälfte der zwanziger Jahre zu sein. In einem Brief vom Sommer 1821 an Martin Tejček in Wien schreibt Führich: "*So überhäuft sich manchmal mein ganzes Leben mit Gestalten und Bildern. Wären sie nur noch deutlicher, es könnte vielleicht von gutem Einflusse für meinen Kunstsinn sein.*"<sup>60</sup>

[40] Das Thema der Vision und der inneren künstlerischen Vorstellung spielte eine wichtige Rolle in der zeitgenössischen nicht akademisch orientierten bildenden Kunst sowie im künstlerischen Schaffen überhaupt. Es hing einerseits mit der Durchsetzung des Anspruchs auf romantische Phantasie zusammen, aber auch mit neuen literarischen und sozialen Themen. Phantastische Visionen waren oft mit menschlichen Randexistenzen verbunden: sei es mit religiösen Visionären, gesellschaftlichen "Sonderlingen" oder nicht-konformistischen Künstlern. Aus dieser Gesellschaft ging auch Serapion hervor – der schwärmerische, von E. T. A. Hoffmann erdachte Mönch, an den in Prag mit der Benennung des schon erwähnten Serapionskreises erinnert wurde. Hoffmanns Serapionsbrüder erzählten sich von dem wahnsinnigen Einsiedler, der sich einbildete, der hl. Serapion zu sein und dies solcherart lebte, dass er auch seine eigene Umgebung in eine imaginäre Welt umgestaltete, in der nur er leben konnte. Die Stärke dieser Vorstellungskraft Serapions faszinierte die Brüder und sie scheint ihnen unerlässlich für die Erzielung solch einer suggestiven Darstellung zu sein, die auch den Leser mit gleichsam magischer Wirkung in ihren Bann zieht. Im literarischen Bild wird hier das Streben einer ganzen Generation um eine Bestimmte Art von Wahrhaftigkeit und Überzeugungskraft in der Kunst gefasst. Dem schloss sich auch Joseph Führich an und stellte sich so gegen das klassische Postulat der Angemessenheit und der Wahrhaftigkeit in der Natur.<sup>61</sup> Eine Reihe von Arbeiten Josephs Führichs aus dieser Zeit wendet sich gerade der Thematik der Traumvision, dem Geheimnis der Offenbarung oder dem Märchenhaften zu, wobei er sich eng an jene phantastischen Erscheinungen anschloss, die allgemein als "romantisch" bezeichnet werden. So erhält auch das traditionelle Thema der Geburt Christi im Kontext von Joseph Führichs Schaffen den Charakter einer Offenbarung, derer die armen Hirten teilhaftig werden (Liebenau/Hodkovice, diesem Thema widmete er sich in der Zeichnung in zahlreichen Varianten). Nach Raspenau lieferte er das Bild *Vision des hl. Franziskus*, und er malte die hl. Genovefa im Gebet, der das Kreuz Christi erscheint (1822 und 1826).

[41] Am markantesten in dieser Hinsicht ist Führichs berühmtes Bild *Die Versuchung des hl. Antonius* (1822). Es hebt das Thema der Vision auf eine phantastische Ebene und erregte damit auf der jährlichen Prager Kunstausstellung von 1824 Aufsehen. [Abb. 13]

---

<sup>60</sup> Dreger, *Führich*, 145.

<sup>61</sup> Zur zeitgenössischen Stilisierung des Künstlers als Einsiedler siehe Prah, *Prag 1780–1830*, 87.



13 Josef Führich, *Die Versuchung des hl. Antonius*, 1822, Öl  
(Reproduktion aus: Roman Prah, *Prag 1780–1830. Kunst und Kultur  
zwischen den Epochen und Völkern*, Prag 2000)

[42] Der Heilige sitzt in einer Höhle voller bizarrer Phantome und Geschöpfe, fast in Umarmung mit Venus und dem Teufel. Die Kulisse ist eine Variation einer älteren künstlerischen Tradition, die Szene in eine Felsenhöhle mit schwebenden Dämonen und Ausblicken in eine Hintergrundslandschaft zu platzieren, wie es Führich zum Beispiel vom Gemälde David Teniers' in der Dresdner Galerie gekannt haben könnte.<sup>62</sup> Dies wandelte er ab zugunsten einer stärkeren Betonung des Gespenstischen, Geheimnisvollen, Bedrohlichen – beliebten Kategorien der Romantik. In seiner kritischen Analyse des Bildes betonte Václav Alois Swoboda, dass im Bild *"All der gehäufte Graus – oder leidige Ultra-Romantik"* sei, und konstatierte: *"alles Bizarre, alles Karikierte, das wollen wir ausgeschieden wissen, das bannen wir aus dem Heiligthume der Kunst als Profanes und Unwürdiges."*<sup>63</sup> Zur Rechtfertigung seiner scharfen Vorwürfe gegen die Phantasmagorien des Künstlers fügte er hinzu:

*"Man wird es uns vielleicht verargen, daß wir so lange bey einem Bilde verweilten, um vielleicht aus leidiger Animosität, in der Zergliederung unsere grollende Tadelsucht tropfenweise dem beneideten Künstler vorzusetzen. In Wahrheit, nein; aber die Welt liegt so im Argen, daß das Gräßliche allmählig für das einzige Element der Schönen (!) Kunst gelten wird, und mehr dieser bizarren Mode wegen, haben wir das alles gesagt, weil der Künstler ihr so auffallend gehuldigt."*<sup>64</sup>

[43] Die drastischen Worte der Kritik sind hier wiederum ein Beleg für den Erfolg des Künstlers, was die Überzeugungskraft seiner künstlerischen Vision betraf. Es bleibt offen, ob die zeitgenössische Diskussion über die französische Romantik nur seitens der Kritik auf dieses Bild übertragen wurde, oder ob Führich – ähnlich wie František Tkadlík – durch die graphische Sammlung von Franz Graf Sternberg einige ihrer Werke gekannt hat.<sup>65</sup> Jedenfalls reiht Gestaltung und Thematik des Bildes den Künstler in die Riege jener

<sup>62</sup> David Teniers, *Versuchung des hl. Antonius*, um 1645, Öl auf Kupfer, 69 x 86 cm, Staatliche Kunstsammlung Dresden (Gemäldegalerie Alte Meister), Inv.-Nr. 1079.

<sup>63</sup> [Václav Alois Swoboda], "Die Prager Kunstaussstellung von 1824", 352 und 350.

<sup>64</sup> [Václav Alois Swoboda], "Die Prager Kunstaussstellung von 1824", 352.

Maler ein, die sich durch phantastische, oft märchenhafte Vorstellungen inspirieren ließen, und zeigen ihn damit als Vertreter einer Kunstauffassung, die seit der Aufklärung und der frühen Romantik ihren Platz in der europäischen Malerei eroberte, aber in Böhmen nicht viele Anhänger hatte. Die Spannung zwischen Rationalität und irrationaler Vision war eines der direkteren Bindeglieder zwischen den beiden Strömungen. Führich war einer der wenigen in Böhmen wirkenden Maler, denen es gelang, sich diese Formen der Imagination zueigen zu machen. Das Bild *Versuchung des hl. Antonius* ist das prägnanteste Beispiel. Unter seinen weiteren Bildern finden sich idyllischere Varianten, die sich beliebter Märchen, Legenden, Mythen und religiöser Dramen bedienen – Motive also, wie sie für die zweite Welle der deutschen Romantik mit ihrer Vorliebe für das volkstümliche Genre charakteristisch sind. 1826 entstanden zwei Bilder zu Themen von Ludwig Tiecks dramatischem Epos *Leben und Tod der hl. Genovefa*, das von einem Volksdrama inspiriert war.<sup>65</sup> Führich bearbeitete diese Legende in einem graphischen Zyklus sowie in den Gemälden *Die hl. Genovefa wird von einem Engel getröstet* [Abb. 14] und *Der Hirte Heinrich an der Leiche Golos* (beide 1826), wobei er sich direkt auf die Vorzeichnung zu den Graphiken stützte.



14 Josef Führich, *Die hl. Genovefa wird von einem Engel getröstet*, 1826, Öl auf Kupferblech (Moravská galerie v Brně)

[44] Es ist bezeichnend, dass Graf Hugo Karl Salm-Reifferscheidt, der sich auf die Erweiterung der Familiensammlung um einen Komplex von Bildern zeitgenössischer deutscher und österreichischer Maler konzentrierte, beide Werke für seine Sammlung in

<sup>65</sup> Zur Beziehung der Kritik zur französischen Romantik siehe Prahl, *Prag 1780–1830*, 86. – Zur Vermittlerrolle von Sternbergs Sammlung im Falle von František Tkadlík siehe zuletzt Pavla Machalíková, "Bratrovražda jako téma v raném 19. století. K obrazu *Abelova smrt* od Františka Tkadlíka," in: Lucie Peisertová, Václav Petrbock und Jan Randák (Hgg.), *Zločin a trest v české kultuře 19. století*, Praha 2010, 308–320.

<sup>66</sup> Einer ihrer führenden Vertreter war gerade Ludwig Tieck, dessen literarischen Vorlagen sich Führich in dieser Zeit am häufigsten zuwandte. Vgl. Höhle und Werner, *Geschichte der deutschen Literatur*, bes. 530–531.

Schloss Raitz (Rájec nad Svitavou) erwarb. Wichtiger Berater war ihm dabei sein Freund Joseph von Hormayr, ein Kunsthistoriker und vor allem Herausgeber eines berühmten Wiener Periodikums. Schon früher entstand auf Hormayrs Anregung für die Sammlung Salm ein Gemälde des führenden, in Österreich wirkenden Malers Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld zu einem Thema aus dem Epos über die hl. Genovefa (*Genovefa und Golo*, 1820). Zu den Themen von Tiecks Märchen zeichnete Führich für Salm zwei Zyklen, *Die Elfen* und *Runenberg*. Bei den Gemälden ist dagegen nicht klar, ob es sich um eine Bestellung durch Salm selbst handelt. Die Bilder wurden in einer Zeit erworben, als sich die Aufmerksamkeit des Grafen neben Wien vor allem auch auf den nazarenischen Umkreis in Prag richtete. Bei František Tkadlík wurden heute verschollene Porträts von Hugo Franz Salm und seiner Gemahlin bestellt, Josef Vojtěch Hellich porträtierte Hugo Karl mit Familie, und 1825 bestellte die Gräfin Salm-Reifferscheidt bei dem sich in Rom aufhaltenden Tkadlík ein Madonnenbild.<sup>67</sup> Das Bild *Die hl. Genovefa wird von einem Engel getröstet* bildet den Höhepunkt in Führichs Schaffen, bevor er sein Romstipendium antrat (das er angeblich dank der Resonanz auf den Graphikzyklus nach Tiecks *Legenden* in Wiener Kreisen erhalten hatte). Es fasst seine damaligen Bestrebungen in mehrfacher Hinsicht zusammen: Erstens verband er hier die Darstellung der "anmutig" stilisierten Natur mit der religiösen Thematik zu einer Szene mit einer unerwartet märchenhaften Wirkung; zweitens verlagerte er das Thema der Erscheinung und Vision auf die Ebene der künstlerisch vergegenwärtigten Phantasie: Das Kreuz wird hier Genovefa direkt von einem übernatürlichen Wesen – einem Engel – vor Augen gestellt, im Unterschied zu einem älteren Bild, wo sie es scheinbar völlig "natürlich" in einem Lichtstrahl auf einer Felsspitze erblickt [Abb. 15]; drittens erreichte er eine ausgeglichene Synthese von zeitgenössischer Figurenmalerei und altdeutschem Stil (in der Behandlung der Draperien in gebrochenen Falten, der zweidimensionalen Verflachung der Figuren, der Einsetzung eines Dürer'schen Engels, der Additivität der pyramidalen Komposition, der Platzierung auf ein untiefe "Bühne" und der kulissenartig ausgearbeiteten Hintergründe).

[45] Die märchenhaft romantische Stimmung der Szene – dargestellt in elegant abgestuften Schattierungen von Grün und Braun, mit denen das weiße Hemd des Engels und das blaue Gewand der Genovefa kontrastieren – verleiht dem Bild Überzeugungskraft und reiht es unter die besten Beispiele der mitteleuropäischen romantischen Malerei. Im Vergleich dazu wurden die Farben in Führichs kirchlichen Aufträgen aus der gleichen Zeit durch ein Helldunkel unterdrückt, mit aufgehellten Umrissen der Gesichter und einer abgestuften Raumentwicklung in die Tiefe, durchbrochen von raffinierten Ausblicken oder

<sup>67</sup> Zum Aufbau der Raitzer Sammlung und zu Schnorrs Bild siehe Jitka Sedlářová, "Joseph von Hormayr zu Hortenburg (1781–1848) a počátky romantismu na Moravě," in: Zdeněk Hojda, Roman Prah (Hg.), *Mezi časy... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800*, Praha 2000, 114–126 (besonders 119–120). – Zu Führichs Gemälden und Zeichnungen in der Raitzer Sammlung siehe Lubomír Slavíček, "Neue Quellen zur Österreichischen Malerei am Anfang des 19. Jahrhunderts," in: *Mitteilungen der Österreichischen Gallerie* 24–25 (1980–1981), 161–201 (bes. 163–164 und 200–201). Vgl. auch *Ottův slovník naučný* XIII, 735 (zu Tkadlík).

eingehüllt in eine dramatische Atmosphäre. Das Helldunkel erfüllte vielleicht besser die traditionellen Vorstellungen des Auftraggebers Kirche von einer adäquaten Ausführung eines Altarbildes. Das Gemälde der hl. Genovefa zeigt Führichs Fähigkeit, heterogene Stile zu absorbieren und zu einem eigenen, persönlichen Ausdruck zu synthetisieren.



15 Josef Führich, *Die hl. Genovefa*, wohl 1822, Öl auf Leinwand  
(Severočeské muzeum v Liberci)

[46] Führich gilt zwar als einer der führenden Protagonisten des altdeutschen Stils in Prag, doch hatte er diese Position nur in einem relativ kurzen Zeitabschnitt inne – während der Zeit der Herausgabe von Macheks *Geschichte der Böhmen* –, und dies zudem eher auf dem Gebiet der Graphik (wenn auch der Vorwurf "*altdeutscher Schwärmerei*" noch in den Kommentaren zu Führichs 1824 ausgestellten Gemälden laut wurde). Im malerischen Vortrag gelang es ihm jedoch, sich von den alten Meistern bestimmte Elemente anzueignen und sie mit der eher traditionellen Vorbildung zu verbinden, die einerseits mit seinem handwerklichen Hintergrund, andererseits mit der Schulung am vorherrschenden Typ großer Aufträge zusammenhing – den Altargemälden. Dennoch war er sich der Aktualität des Wandels des künstlerischen Stils bewusst, an dem er selbst sowie der nazarenisch orientierte Künstlerumkreis, in dem er verkehrte, aktiv beteiligt waren. Im Prag der zwanziger Jahre sorgte die "altdeutsche" Position von Führichs Kunst jedoch schließlich eher Verlegenheit. Das häufige Auftreten von Führichs Namen in den zeitgenössischen Kritiken brachte ihn in den Ruf eines *enfant terrible*. Die Wiedergeburt von Berglers verknöchertem Klassizismus mittels Motiven und Verfahren

der alten Kunst ist ohne Führich nicht denkbar; sein Engagement kommentierte er selbst witzig mit einer Karikatur des Direktors Bergler, hineinkomponiert in eine Paraphrase von Dürers *Apokalyptischen Reitern*.<sup>68</sup> Im Verlaufe der zwanziger Jahre prägten sich jedoch stärker national gefärbte Tendenzen aus. Der Aufstieg des Nationalbewusstseins ging in eine Phase über, in der es nicht mehr genügte, die Eigenart der künstlerischen Äußerung vor dem Hintergrund des übernationalen Klassizismus zu betonen; sie musste nun auch gegenüber benachbarten nationalen Elementen hervorgehoben werden, in diesem Falle also durch die Abgrenzung der tschechischen (beziehungsweise slawischen) gegenüber der deutschen (germanischen) Kunst.<sup>69</sup> Paradoxerweise scheint gerade Führichs Persönlichkeit nicht in das neue Konzept einer religiös-patriotischen Kunst hineingepasst zu haben, insofern er nicht zu einer national-patriotischen Gesinnung neigte. Seine bisherige Position lässt sich eher als kosmopolitisch charakterisieren. Auch war die böhmische Gesellschaft der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts einstweilen noch nicht im späteren Sinne des Wortes nationalistisch gestimmt. Der Unterschied zwischen den Begriffen "böhmisch" und "tschechisch" gewann an Bedeutung und führte erst später, besonders ab den vierziger Jahren, zur Erstarkung des "slawisch-germanischen" Antagonismus. Das Romstipendium führte Führich aus Prag in dem Moment weg, als er sich zu einem Konzept des Nazarenertums als übernationaler Variante formaler Experimente und bestimmter Rezeptionsweisen von mittelalterlicher Kunst hinwenden konnte. Die nazarenische Kunst wurde in ihrer späteren Ausrichtung ein Mittel zur Erneuerung der monumentalen (religiösen) Kunst. Ihr ursprüngliches, seinerzeit auch häufig kritisiertes, dezidiertes Streben um nationales Engagement wurde von dem Gedanken einer neuen künstlerischen Wahrhaftigkeit und der Suche nach einem überzeugenden, religiösen Gefühl verdeckt – was auch in Führichs späterer Ausrichtung zu erkennen ist.<sup>70</sup>

*Übersetzung: Stefan Bartilla*

[<top>](#)

---

<sup>68</sup> Die Karikatur reproduziert Prah, *Prag 1780–1830*, 85.

<sup>69</sup> Zur Rivalität zwischen slawischem und germanischem Stil im Prag der 1820er Jahre siehe Machalíková, *Objevování středověku*, 124–129.

<sup>70</sup> Zu den Bemühungen der Nazarener um eine religiös-patriotische Kunst und die entsprechenden Debatten und Kritiken siehe die ältere Studie von Frank Büttner, "Der Streit um die 'Neu-deutsch religiös-patriotische Kunst'", in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 43 (1983), 55–76; einen rezenten zusammenfassenden Kommentar bietet Michael Thimann, "Kunst im Krieg: der Konflikt um die 'neu-deutsche religiös-patriotische Kunst'", in: Andreas Beyer (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland VI: Klassik und Romantik*, München/Berlin/London/New York 2006, 366–371 (zur Situation in Deutschland) und Krapf, "Zur Situation der religiösen Historienmalerei", 265–269 (zur Situation in Österreich); bei beiden mit Anführung der älteren Literatur. – Mit der Situation in Böhmen beschäftigte sich zusammenfassend Roman Prah, "Von der Säkularisation zur Erneuerung der Religiosität", in: Prah, *Prag 1780–1830*, 327–356.

Ich danke Regina Wenninger und Lisa Kolb für die Überarbeitung der Übersetzung dieses Artikels.



