

## Zwei mährische Maler: Franz Richter und Ferdinand Krumholz.

Von Albert Rille.

Die Werke beider Maler sind in Brünn durch Ausstellungen bekannt worden, die Gemälde von Krumholz im Jahre 1886, die Bilder Richters im Jahre 1914. Die erste wurde durch das Franzensmuseum veranstaltet, die andere durch die Landesbibliothek. Erweckten beide Ausstellungen ein lebhaftes Interesse für diese Persönlichkeiten, die umfangreiche Richtersche Sammlung tat noch etwas mehr; sie lenkte den Blick auf ein noch weniger bekanntes und wenig gewürdigtes Kunstgebiet in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Sie und die Ausstellung der „Bilder aus Altösterreich“ im Jahre 1915 haben zur Erschließung und gerechteren Beurteilung desselben nicht unwesentlich beigetragen. Der zahlreiche Besuch und eine tief gehende Teilnahme des Publikums boten dem kaiserlichen Rat Landesbibliotheksdirektor Dr. Wilhelm Schram einen vollen Erfolg für seinen glücklichen Gedanken, diese Schätze in die Öffentlichkeit gebracht zu haben. Ein so entgegenkommendes Verständnis, wie es der Maler und die österreichische Kunsttrichtung dieser Art bei uns gefunden, zeigt, wie gut der Zeitpunkt dafür gewählt worden war.

Um zu einer richtigen Wertung der Tätigkeit des Malers Richter zu gelangen, bedarf es eines genaueren Einblickes in jene Zeit der Kunst, der er angehört. Es ist dies die Zeit der „Franzsischen Kunst“. Ein Vortrag des Hofrates Dr. Eduard Leisching im Österreichischen Museum in Wien im Jahre 1913, der dieses Thema zum Gegenstand hat, bezeichnet mit diesem Ausdruck einen völligen Umschwung der bisherigen Anschauungsweise. Denn nach

der langen Folge der Napoleonischen Kriege war man der Meinung, daß die Kunst in Österreich verfallen müßte, da ihr die nötige Förderung auch von höchster Stelle aus ökonomischen und anderen Gründen nicht in dem notwendigen Maße zuteil wurde. Und doch war es jene Zeit, in der in der Musik Beethoven (1770—1827) und Schubert (1797—1828) ihre unvergleichlichen Werke schufen, Lanner (1801—1843) und Strauß (1804—1849) ihre lockenden Tanzweisen erklingen ließen, in der die dramatische Dichtung durch Grillparzer (1791—1872), Bauernfeld (1802—1890) und Raimund (1790—1836) auf dem Gebiete der Tragödie, des Lustspieles und des Volksstückes einen so überraschenden Aufschwung erfuhr und in den bildenden Künsten Zauner (1746—1822), Füger (1751—1818), Waldmüller (1793—1866), Danhauser (1805—1845), Führich (1800—1876) und Schwind (1804—1871) ihre errungene Autorität weiterhin bewährten — wie Füger — oder die Proben ihrer Talente abzulegen begannen. Aber dieses ungünstige Urteil war wie festgerammt und war erst in den letzten Dezennien ins Wanken geraten.

Entgegen jener landläufigen Ansicht gab es jedoch gediegene Kunstverständige, die längst anderer Meinung waren. Auch bei uns in Brünn. Die Heinrich-Gomperz-Gemäldesammlung ist der beste Beweis dafür; sie enthält eine ganz ansehnliche Zahl von Bildern aus jener Periode und ihr ehemaliger Besitzer, der für unser Gesamtkunstleben in Brünn viel zu früh verstorbene Gomperz — im Jahre 1894 — hat, fernab von allem Künstlerparteitreiben und kunstkritischen Doktrinarismus diese Gruppe seiner Galerie gesammelt und stets mit einem freudigen Gefühl von Genugtuung von ihr gesprochen. Und tapfer wurde ihm von seinem Freunde Eduard Sykora, einem exakten Zeichner, Landschaftsmaler und vorzüglichen Restaurateur leidender Bilder, bei diesem Lob der Altwiener Kunst sekundiert.

Der scharfe Ruf Philipp Hackerts (1737—1807) „An die Natur heran!“ war aus Deutschland in jener Zeit auch zu uns gedrungen. Es ist dies ein Ruf, der immer wieder zu gewissen Zeiten erklingt, wenn Ausartungen der Kunst und Einseitigkeiten auf bedenkliche Abwege geführt hatten. Auch jetzt gab es allerlei Verstiegenheiten im landschaftlichen Gebiet der Malerei, und darum sollte der Maler, der jenem Rufe Folge leistete, zeigen, daß er die Natur, wie sie wirklich ist, zu sehen und zu begreifen imstande sei. Es ist in der Natur der Landschaft so viel des Schönen und

Wahren vereinigt, daß der Maler seiner eigenen Phantasiezugaben gar nicht bedürfe, um die richtigen Wirkungen zu erzielen. Das Gesehene allein, ohne individuelle Zutat, die „Veduta“, war des Malers einzige Aufgabe.

Dazu kam, daß der Kupferstich und mehr noch die neue erfundene Lithographie, schwarz oder koloriert ausgeführt, weitaus billiger im Preise standen und darum die Nachfrage eine bedeutend größere wurde. Man wollte nicht nur die Gegenden, die man kannte, genau so im Bilde setzen, sondern man wollte ein wirkliches Abbild aller Welt und nichts als dieses haben. Damals entstanden in Österreich viele Sammelwerke von Ansichten unserer Kronländer. Mit Vorliebe wurden die Alpengebiete dazu auserwählt. Aber es gab auch Künstler, die ihre Malkunst auf Mähren ausdehnten. So der Kammerkupferstecher Professor Josef Fischer (1796—1822). Neben Ansichten aus England und der Schweiz schuf er solche aus Mähren und den Karpaten und Ferdinand Runk (1745—1835), Hofmaler des Fürsten Schwarzenberg, wählte sich neben Tirol und Steiermark auch Böhmen und Mähren für die Kraft seines Pinsels.

Hier war es, wo Richters Anlagen festen Fuß fassen konnten. Im Jahre 1774 am 29. August in Brünn geboren, erhielt er hier die Ausbildung zum Chirurgen. Von Wien, wo er mit 20 Jahren zum Abschluß seines Berufsstudiums in die Josefsakademie eintrat, mußte er nach einem Monat bereits hinweg zur Hauptarmee zum Dienst ins Feldspital. Über seinen Aufenthalt, seine Lebensführung in den folgenden, für einen jungen Mann so bedeutungsvollen Jahren erfahren wir bis zum Jahre 1802 nichts. Seine berufliche Approbation am Olmützer Lyzeum, seine Heirat und seine Anstellung als herrschaftlicher Arzt in Naměst fallen in dieses Jahr. Im Jahre 1807 ging er als Wundarzt nach Brünn. Das Jahr 1809 rief ihn ins Feld. Im Boskowitz Feldspital, wohin er im Jahre 1815 zugeteilt war, beschloß er seine Tätigkeit als Arzt, nachdem er sich vergeblich um eine solche Stelle in Brünn beworben hatte. Aber er ging doch nach Brünn, wo er durch Zeichenunterricht seinen Lebensunterhalt suchte. Er war bereits 41 Jahre. So weiß man wohl, welche Ausbildung Richter in seinem ärztlichen Beruf erfahren, von seiner Heranbildung zum Zeichner und Maler haben wir keine Nachrichten. Es wiesen ihm seine Anlagen und sein Betätigungsdrang den Weg zur Kunst und die damals so blühende Landschaftsmalerei, Panoramamalerei nennt man sie, bot ihm Muster

in Hülle und Fülle und unser schönes Brünn mit seiner reizvollen Umgebung war verlockend genug, ihn zu selbständigen Versuchen zu führen. Was andere Maler in Mähren gefunden, davon gab es hinreichend Beweise, und mußte ihm zum lebhaften Ansporn dienen.

Aus der reichen, der Matice moravská und der mährischen Landesbibliothek gehörenden Sammlung der Richterschen Bilder— es sind dies über 200 Stück, zumeist Aquarelle — an die einzelne wertvolle im Privatbesitz befindliche Landschaften angeschlossen waren, gewann man ein klares Bild von der Tätigkeit des Malers in einer Zeit von 30 Jahren. Die Ansichten sind in verschiedenen Zuständen der Ausführung, vielfach sind es Skizzen, jedoch mit voller Betonung alles Wesentlichen, Charakteristischen und farbig Wirksamen. Es liegt unter ihnen auch manches vollendete Blatt. Neben den Aquarellen erscheinen auch auf blaugrauem Grund nur mit einigen Farbentönen ausgeführte Gouachen, wie sie in Wien Martin v. Molitor (1759—1812) eingeführt und zu großer Beliebtheit gebracht hatte, daneben gibt es eine Anzahl getuschter Federzeichnungen.

Für Richters Tätigkeit bildet die Stadt Brünn und ihre Umgebung mit ihrer schönen Natur und dem reichen Schatz von Bauwerken an Kirchen, Palästen und Schlössern die Hauptsammelstelle. Es ist selten ein Jahr, daß er nicht auf einige Zeit hinauszog, um seine Aufnahmen zu machen. Der Fleiß, den er dabei entfaltete, bezeugt die Freude an seiner Arbeit. Er ging auch auf andere Gebiete. Neben Brünn ist es Znaim mit seiner Umgebung, denen er seine Tage widmete. Nennt man Vöttau, Teltsch, Naměst, Frain, Pernstein, Sloup, Austerlitz, Napagedl, Ungarisch-Hradisch, Buehlau, Feldsberg, Nikolsburg, so sind damit die Grenzstätten seines Kunstreviers gezogen; Fulnek, Altitschein, Olmütz und Sternberg bilden dann eine Reihe für sich.

Was an Richters Arbeiten vor allem für ihn einnimmt, ist sein sicherer Blick, mit dem er seinen Standpunkt gewählt: es ist ein malerisch dankbares und wirksames Motiv, das er gefunden. Er begreift den Aufbau der Landschaft und weiß aus seiner Bodendarstellung, die auch der Terrainwellen bei fernen Horizonten nicht vergißt, für seine Bilder Klarheit und Leben zu gewinnen. Daß er Brünn von verschiedenen Weltgegenden aus mit seinen Maleraugen mustert und der prächtigen Stadtlage um den sie beherrschenden Spielberg mit den seine Höhe ausdrucksvoll gestaltenden Bauwerken

in jeder Weise gerecht zu werden sucht, ist selbstverständlich, denn Brünn ist im ganzen wie im einzelnen für jeden Maler eine Fundgrube an Schönheiten. Wiederholt hat Richter im Jahre 1826 die Parkanlagen des Franzesberges unter seine Arbeiten aufgenommen. Diese, erst seit dem Jahre 1815 bestehend, welche Anton Graf Mittrowsky auf der kahlen Höhe als würdige Umgebung des zu errichtenden Friedensdenkmales vorgeschaffen hatte, erfreute sich einer außerordentlichen Beliebtheit der Brüänner. Der Blick über die sich senkenden und wieder ansteigenden Alleen mit ihren wehenden Bäumen in lichtem Farbenschimmer gab dem Maler den Vorwurf für eine Reihe von Bildern. Das Plateau mit dem Obelisk im Mittelgrund, den Kollonaden dahinter, darüber die Domfassade, wurde der natürliche Mittelpunkt für die promenierenden oder in heiterem Gespräch der Ruhe pflegenden Besucher. Sie waren dem Maler eine willkommene Erscheinung, er vergaß sie nicht in seinem Bilde, ja er stattete die weiblichen Gestalten in den leichten Gewändern mit anmutigem Haarschmuck und Hutputz ganz anmutig aus.

Richter liebte überhaupt die Staffage. Er drängte sie nirgends auf: Wenn er uns auf die Höhe von Wranau führt, dann treffen wir auf eine Prozession, die eben vor einem Kreuz ihre Andacht verrichtet und sich zum Weitergehen angeschiedt hat, nur noch einzelne Wallfahrerinnen knien vor dem Heiland, indes der Fahmenträger mit der roten Kirchenfahne an ihrer Seite hält. Auf den Plätzen der Städte läßt er gerne Reiter sprengen, Wagen fahren, auf den Wiesen der Dörfer die Hirten mit Schafen und Kühen wandern. Auf unserem Franzensberg schafft er auch der Jugend ihr unverbrüchliches Recht einer regelmäßigen Balgerei, wie man ihr auch heute noch an derselben Stelle begegnen kann. Im Vordergrund sieht man in einzelnen Landschaften an einsamer Stelle einen Mann im blauen Rock und mit schwarzem Hut an einem Wiesen- oder Straßenrand in zeichnerischer Tätigkeit. Wer sollte es auf dem Bild sein, wenn nicht der Maler selbst? Nur begnügt er sich, uns mit seiner Rückseite bekannt zu machen. Man begegnet seinen Gestalten, die uns nicht ihren Rücken zukehren, stets mit Interesse, denn sie zeugen für die gute Beobachtungsgabe des Malers, der das Typische der Personen erfaßt und mit einer formellen Sicherheit, zu der ihm sein Beruf mitverholfen, die Gestalten in ihrer Gliederung, ihrer Haltung und Bewegung zur Erscheinung bringt.



Von Stadttoren, von Kirchenportalen und vom Rathausportal hat Richter sowohl durch die Behandlung der architektonischen Bestandteile als des plastischen Schmuckes recht anschauliche, wirksame Abbildungen geschaffen. Bei der Altbrünner Kirche wurde er zum Romantiker. Dort stand vor 80 Jahren an der Südostecke der Kirche an Stelle des Missionskreuzes eine alte hundertundmehrjährige Linde; drei gewaltige Stämme stiegen von der gemeinsamen Grundfläche empor, sich in der Höhe von einander neigend und mit ihren ausladenden Ästen ein mächtiges Dach bildend, das im Blätterschmuck einen überwältigenden Eindruck machen mußte. Diesen Eindruck suchte der Maler mit dem gewaltigen Baum, den er schuf, anzudeuten. Die Größe der Erscheinung wirkte auf seine Darstellung. An seiner Linde ist nichts Kleinliches, Nebensächliches. Ihre Krone, welche den ganzen oberen Teil des Bildraumes füllt, hat aber zur Linken dem reichen Südportal nur eine verhältnismäßig kleine Fläche übrig gelassen.

Richter ward in der Umgebung Brünns auch Stimmungsmaler, allerdings nicht im heutigen, sondern im damaligen Sinne. Ein übergroßer Wettersturm hatte am 26. Mai 1830 die k. k. Magazine zerstört. Diese Reihe niedergeworfener Barackenbauten mit ihren massiven hohen Dächern hat der Maler dargestellt. Hinter ihnen steigt der Spielberg hoch auf. Ein verbleichendes Grau, das die Bildfläche überzieht, wirkt drückend auf den Beschauer, das zur Rechten hinter dem Spielberg wie aus einer unsichtbaren Loh aufqualmende roßfarbige Gewölk erhöht diesen Eindruck. Die Wetterkatastrophe hatte bei der Steinmühle das Wehr der Schwarzawa zerstört. Auch dieses bildete einen Gegenstand der Darstellung für den Maler, doch hier war ihm das anmutige Hügelbild an dem rauschenden Fluß, das ihm die Natur bot, das Wichtigere. Der Vereinigung von Land und Wasser begegnet man oft in seinen Bildern. Neben der ruhigen spiegelnden Wasserfläche anmutiges Wellenland mit Baumschmuck an den Ufern und auf den Wiesen, eine schlichte Felspartie oder ein Bauerngehöft, das Flachland herum von einzelnen Bäumen bestanden, mit viel Vergnügen findet er solche Motive. Wie er die Formen sieht, so sieht er auch die Farben, schlicht und wahr, er scheut sich nicht, die Bäume und die Wiesen grün zu malen — Holländerenthusiasten fanden damals noch ein Vergehen darin — und wenn es das einmal und ein anderesmal allzu grün wurde und die belichteten Stellen dabei noch mit einem

glänzenden Gelb bestrich, so waren das vereinzelte Momente, die nicht ins Gewicht fallen. Er wich der Farbe nicht aus, aber er mied sonst ihre Exzesse.

Von den drei Ansichten des Schlosses Pernstein überrascht die des Haupthofes durch die Reichhaltigkeit im Detail und die Geschlossenheit des Gesamteindrucks. Die darnach ausgeführten Aquarelle gewinnen noch durch den frischen, wahren Ton mit seinen sorgfältigen Abstufungen.

Die vier Blätter von den Punkwafeln benutzen das Schwarz-Weiß der Tuschzeichnung zu einer energischen, aber wohl abgestimmten Wirkung. Wenn uns der Maler aus dem Dämmerlicht einer Höhle des Kotauč durch eine gewaltig große kreisrunde Öffnung auf Stramberg mit seinem hohen Turm der Truba im vollen Sonnenschein blicken läßt, so hat er es auf den augenblicklichen Effekt abgesehen, das Land, der Ort, die Höhle kommen in der skizzenhaften Behandlung nicht weiter zur Geltung.

Die in den Stadtansichten und in den Landschaften zahlreich auftretenden und mit großer Gewandtheit und augenscheinlicher Lust behandelte Staffage verriet eine noch schlummernde Kraft des Malers. Richter fühlte sich auch größeren Aufgaben gewachsen. Er sollte Gelegenheit finden, dieses zu beweisen. Am 4. Oktober 1818 war auf dem Franzensberg durch den Kronprinzen Ferdinand die feierliche Grundsteinlegung des Obeliskens, als des Friedensdenkmals in Anwesenheit „aller damals fungierenden höchsten und hohen Personen“ und außerdem einer großen, das Plateau füllenden Menschenmenge erfolgt. Diesen Vorgang wollte er in einem großen Gemälde festhalten und schreckte nicht vor der abzubildenden ungeheuren Menschenmenge — sie zählt im Bild 1100 Köpfe — zurtück.

Seine Zeit hatte dem Maler gar herrliche Vorakte für sein Unternehmen geliefert und die Ausstellung der „Bilder aus Alt-österreich“, die eine Serie von farbigen Lithographien, von dem Schlachtenmaler I. N. Höchle dem Jüngeren (1790—1835) und von Jos. Kriehuber (1801—1876) enthielt — von Kriehuber stammte die Lithographie — hat uns zwei treffliche Künstler in höchst beachtenswerten Leistungen vorgeführt, hat uns mit einer damals, und zwar nicht bloß in Österreich bevorzugten Kunstrichtung vertraut gemacht und hat gezeigt, auf welchem sicherem Grunde Richters Plan sich aufbaute. Höchle hatte Hauptmomente aus

dem Leben des Kaisers Franz in einer Bilderfolge dargestellt, so den Zug des Kaisers mit den Verbündeten über die Vogesen nach Frankreich, den Einzug des Kaisers in Paris, in Wien, seine Anwesenheit auf dem Schlachtfeld von Leipzig, der Empfang der Alliierten in Wien durch den Kaiser im September 1814 und andere. Alle diese Gemälde sind durch eine Fülle von Gestalten belebt, die sich in natürlichen Gruppen oder in geschlossenen Reihen so verteilen, daß sie dem Auge klar und wohl geordnet erscheinen. Die Mannigfaltigkeit der Kostüme erhöht den farbigen Eindruck in vorteilhafter Weise, auch die Landschaft trägt bei Höchle ihr natürliches Kleid. Eine Sammlung solcher und stofflich verwandter Bilder erhielt das Franzensmuseum im Jahre 1837 von Kaiser Ferdinand zum Geschenk. Ähnliches schufen auch andere Künstler; es sei auf Balthasar Wiegands (1771—1846) „Großes Veteranenfestmahl im Prater am Völkerschlachttag“ hingewiesen mit dem Gewimmel von Hunderten von Figuren auf dem breiten, sanft ansteigenden Vordergrund, über dem sich zur Linken ein improvisierter Rundtempel für die Ehrengäste erhebt. Hinter der Menschenflut wird zur Rechten der Fluß und ein niedriger Höhenrücken sichtbar, der den Horizont abschließt. Ein Vergleich des Richterschen und des Wiegandschen Bildes hinsichtlich der Gruppierung der Menschenmassen und der Verwendung des Landschaftlichen hat manches Interesse.

Die erhöhte Mittelgruppe ist bei Richter durch den Vorgang der Grundsteinlegung geschaffen. Die Massen der Teilnehmer, die männlichen vielfach in farbenprächtigen Uniformen, die Frauen in dem reizenden Altwiener Kostüm füllen den Vordergrund, hinter ihnen in abgegrenzten Räumen zu beiden Seiten des Denkmalplatzes sind die Zuschauer dicht untergebracht. Den Hintergrund bildet der bewaldete Höhenzug am jenseitigen Ufer des Schwarzawafusses, den man jedoch nicht sehen kann. Wenn sich der Beschauer an den vielen Figuren müde gesehen, dann kann sich sein Blick an der ruhigen Klarheit und Genauigkeit des Landschaftsbildes erholen. Diese Klarheit ist sogar etwas überdeutlich. Richter, der in den Aquarellen sehr wohl den Forderungen der Lichtperspektive gerecht wird, hat in dem großen Ölgemälde — es ist das einzige dieser Art von ihm — davon Umgang genommen. Es ist kein Wunder, wenn sich in den Gesichtern der so zahlreich Versammelten eine gewisse Familienähnlichkeit bemerkbar macht, aber wirklich zum Wundern ist es, daß man unter all den



Männern, die alle barhaupt stehen, nicht einen einzigen Kahlkopf entdecken kann.

Das Werk Richters fand seine Anerkennung und der Künstler seinen Lohn. Die mährischen Stände waren nicht engherzig. Der Brüner Kupferstecher Ferdinand Axmann (1793—1873) hatte für seinen prächtigen Stich nach einem Bilde des Malers Fischer von der „Mazocha“ aus dessen mährischem Zyklus eine Pension von 600 Gulden für sechs Jahre erhalten. Richter, der nahezu zwei Jahre Arbeit auf das Gemälde der Grundsteinlegung verwendet hatte und der infolgedessen „seinen täglichen Broterwerb beiseite setzen mußte“, erbat sich als entsprechenden Ersatz eine Entlohnung von 400 Gulden Konventionsmünze, welche Summe ihm die Stände auf 450 fl. erhöhten. Dieses Bild, das auch in der Ausstellung zu sehen war, gehört sonst zum Bureauschmuck des Ladeshauptmannes.

In der Richterschen Sammlung der Matice moravská ist auch eine farbige Skizze dieses Gemäldes vorhanden. Dieses Aquarell stammt aus dem Jahre 1826, im Jahre 1828 bot er das ausgeführte Ölgemälde den Ständen an. Aus weit späterer Zeit (1845) stammt eine sehr ungleich behandelte weitläufige Skizze eines Fahnenweihfestes auf dem Krautmarkt.

Auch eine große, getuschte, figurenreiche Gedichtillustration findet sich darunter. Graff hatte den Zwist des Königs Vratislav mit seinem Bruder Konrad in Brünn, den er durch Waffengewalt überwunden, zur Grundlage einer Dichtung gemacht. Dessen Schluß bot ihm das Motiv für seine Zeichnung. Diese ist in der Art eines effektvollen Opernfinals gehalten. Der Bruderzwist ist gelöscht, und zwar durch ein weibliches Wesen. Die streitenden Männer finden sich mit ihr vor dem Judentor, zu beiden Seiten stehen die Krieger mit ihren Lanzen und ihren von einzelnen in Bereitschaft gehaltenen Bogen (der Vorgang gehört dem XI. Jahrhundert an). Ihre Gesichter bekunden vielfach Kampfbegier. Auf den Mauern der Stadt stehen in lebhafter Bewegung Männer in Waffen. Die Verse, welche die Situation erklären, liegen in Vratislavs Worten:

„Du hast mich besiegt, du herrliches Weib,  
Hast mich erfüllt mit weicher Erbarmung,  
Drum geh, schaff den Bruder mir her  
Und sag' ihm, es sehne sich Vratislav sehr  
Nach lange entbehrter Umarmung.“

Daß der Maler das Judentor und den hinter den Stadtmauern aufsteigenden Dom so darstellte, wie er ihn in Wirklichkeit sah, ist wohl selbstverständlich.

Da der unermüdlche Mann außer seinen Landschaften auch noch Darstellungen aus der Geschichte und Sage sowie aus anderen Dichtungen produzierte, so wurde diese Arbeit als die bestgelungene auf diesem Gebiete etwas genauer besprochen.

Richter erreichte ein hohes Alter, er starb im Jahre 1860, 86 Jahre alt; mit der Verminderung seiner Arbeitskraft wuchs die Last seiner Sorgen und das letzte Dezennium seines Lebens hat ihn gar schlimme Herbheiten unseres Daseins auskosten lassen. Heute ist der Mann über ein halbes Jahrhundert tot und seine Aquarelle werden zu guten, zu sehr guten Preisen angeboten und verkauft. Das kennzeichnet den Wert des Mannes und die Bedeutung der Kunstperiode, aus der er hervorgegangen.

So haben wir an den beiden Ausstellungen die Leistungsfähigkeit des Malers, wie sie sich unter dem Einfluß der künstlerischen Strömungen entwickelte, dargetan. Hat Richter, ein gebürtiger Brünner, die größere Zeit seines Lebens in Brünn verbracht und sich das Land Mähren ganz ausschließlich zum Objekt seiner künstlerischen Tätigkeit erkoren, so ist der zweite mährische Maler das vollständige Gegenspiel von ihm gewesen. Nachdem er seine grundlegende Ausbildung an der Wiener Akademie empfangen, lebte und schuf er in drei Kontinenten. In Europa waren es die romanischen Gebiete, in denen seine Kunst ihn heimisch machte. Aber er vergaß nicht seine Heimat. Als gefeierter Künstler suchte er das frohe Haus seiner Eltern auf und trat auch an das Sterbelager seiner Mutter.

Nun verfolgen wir seine Künstlerlaufbahn.

Es kommt nicht gar so selten vor, daß ein Schüler seine Lehrer in ganz gelungenen Zeichnungen, und zwar, wie selbstverständlich, in karikierender Weise porträtiert. Eine solche hoffnungsvolle Knospe war Ferdinand Krumholz, der in Hof in Mähren im Jahre 1810 geboren wurde und als absolvierender Gymnasialschüler in Olmütz derartige Proben ablegte, worauf ihn der unbefangene Sinn seiner Professoren der Künstlerlaufbahn empfahl.

Es war dies eigentlich schon eine zweite Probe seines Talentcs, denn schon als ganz kleiner Ferdinand Krumholz hatte er auf

dem Fußboden seiner elterlichen Wohnung allerlei regelmäßige Figuren gezeichnet. Freilich, wie viele Kinder haben in ihren Jahren ähnlich Verheißungsvolles geleistet und sind später alles, nur keine Maler geworden oder sie sind an den Dornen ihrer Kunst hängen geblieben und häufig genug daran verblutet. Die Schranken des Talents, und zwar bei jeder Kunst, türmen sich oft ganz unerwartet oft merkwürdig früh auf und ein solches elementares Hemmnis gehört wohl zu dem Allerschlimmsten, was einem begegnen mag.

Aber Krumholz wurde ein Künstler und darum darf der Biograph auch jener ersten Regungen gedenken. Er bezog die Wiener Akademie, an welcher er vier Jahre verblieb. Als er im Jahre 1829 nach Venedig kam, da stürzte er sich mit wahrer Lern gier auf die großen Meister der Renaissance und eine Unmenge — ganze Folianten voll — von Federskizzen sowie zahlreiche Aquarelle nach den Werken Tizians, Veroneses u. a. zeugen für die Richtung sowie für die Uermüdlichkeit dieses Strebenden. In Venedig verbrachte er zwei Jahre. Sein Aufenthalt in Rom und Neapel war weitaus kürzer.

Neben den Studienarbeiten nach den Werken der alten Meister in diesen Städten bargen seine Mappen eine Reihe von Ansichten von Venedig, Rom, Neapel und Pompeji. Mit Vorliebe sind sie in Sepia ausgeführt. Er liebte kräftige Wirkungen. Auch in der Wahl der Motive zeigte er dies.

Als tüchtig Gelernter kehrte Krumholz in die Heimat zurück, aber noch als kein Fertiger. Die Kunststätte, an welcher man im Beginn der Dreißigerjahre mehr als überall in der Welt profitieren konnte, war Paris. Ein gewaltiges Ringen zwischen den Anhängern des Klassizismus, wie ihn David (1748—1825) geschaffen hatte und wie er durch einen Mann von der Bedeutung eines Ingres (1780—1867) in jener Epoche bewahrt wurde, und den Romantikern mit dem Stürmer und Feuerkopf Eugen Delacroix (1798—1875) an der Spitze erzeugte eine grandiose Entfaltung der Kräfte. Den Romantikern der Kunst gingen die der Literatur zur Seite. Das Verlangen nach Naturwahrheit, nach Farbe und Leben war der große Ruf, der in diesen Sphären des Geistes widerhallte. Dahin riß es unseren temperamentvollen mährischen Kunstjünger. Wenn die Seele Flügel hat, dann achtet sie nicht der Schwierigkeiten, die im Wege liegen. Im Jahre 1834 zog er nach der Hauptstadt Frankreichs, wo er Schüler der Akademie wurde. Hatte sich

Krumholz in Italien gesucht, in Paris hatte er sich gefunden. Zwar ging er den himmelstürmenden Richtungen der Romantiker aus dem Wege, aber sein scharf auf das Gegenständliche gerichteter Sinn, der sein Objekt bis in die verlorensten Winkel erfaßte und allen Zufälligkeiten selbst eine künstlerische Seite abzugewinnen suchte, sowie seine Lust an der Farbe waren in die richtigen Strömungen geraten. Aus dem Jahre 1835 stammt ein Aquarell, ein Krieger im Gespräch mit einem Mädchen, das er am Kinn faßt. Heroisch und süßlich sentimental war damals auch eine Note in dieser Kunst und sie schlug Krumholz in diesem Bilde an.

Ein anderes Werk brachte das Jahr 1836. Hier entfaltete er einen kräftigen gesunden Wirklichkeitssinn und damit brachte er sich bei den Parisern zur Geltung. Es ist sein Kaminfegerjunge, der im Salon 1836 zur Ausstellung gelangte. Der kecke Zug der Zeit in Kunst und Literatur schreckte nicht so leicht vor etwas als unkünstlerisch und unpoetisch zurück. Er entsprach dem Wesen des jungen Krumholz und er hatte ihn zu dem Sujet des kleinen Kaminfegers geführt. Wie der junge Savoyarde in dem zerrissenen, schmierigen Anzuge mit offener Brust auf dem ganz vorn klotzig aufsteigenden Schornsteine hoch oben sitzt, sein Mützchen mit der Hahnenfeder über seinem Kopfe unter dem klarblauen Morgenhimmel schwingt und einem unsichtbaren Kameraden seinen Gruß oder, was wahrscheinlicher ist, irgend ein Schmähwort zukräht — zu seinen Füßen wimmelt ein Wald von Rauchfängen und darüber schweben in duftiger Ferne die Silhouetten der Kuppeln des Pantheons und des Invalidendoms zur Rechten, zur Linken ragen die Pyramidenstutze von Notre-dame auf — das alles ist in natürlichster Weise hingestellt. Des Künstlers Liebe zur Wahrheit ist durch das reiche, künstlerisch verarbeitete Detail dargetan und in frischer, satter Farbe ausgeführt. Darum liegt noch heute in der Wirkung des Bildes etwas von seiner alten Ursprünglichkeit.

Aber der Maler stieg aus dieser luftigen Höhe bald herab, man kann in der frischen Luft wohl freier atmen, aber von ihr nicht allein leben. Er behielt das Bild, das ihn den Besuchern des Salons gezeigt, in seinem Besitz, aber er sagte den Kaminfegerjungen sowie überhaupt den Genredarstellungen vorläufig Lebewohl und wurde bald einer der gesuchtesten Porträtisten vieler Majestäten und hoher Herrschaften.

Die Götter des Porträtfaches, welche für eine Generation und

darüber tonangebend geworden, waren der Engländer Sir Thomas Lawrence (1769—1830) und der Franzose Claude-Marie Dubuffe der Jüngere (1790—1864), der die Traditionen seines Vaters mit der Richtung des großen Briten in sich vereint hatte. Mit diesen wetteiferte Krumholz in dem schlanken Pathos seiner Gestalten, in der heroischen oder schmachtenden Romantik in Stellung und Ausdruck und gab seinem Kolorit jenes Feuer und jenen bewunderten, flüssigen, weichen Glanz, den man damals als das Höchste pries.

Krumholz malte am Hoflager in Ischl, wo ihn Maria Louise, die einstige Gemahlin Napoleons I., für seine Leistungen mit reichen Ehren auszeichnete. Er erwarb sich in Paris durch seinen hohen Künstlerrang mächtige Gönner, durch deren Empfehlung er an den Hof von Portugal gelangte. Er wurde der Hofmaler der Königin Donna Maria da Gloria, wurde Mitglied der Königlichen Akademie in Lissabon und mit allen sonst üblichen Auszeichnungen überschüttet. Für das in voller Lebensgröße ausgeführte Gemälde der königlichen Familie hatte er eine Reihe von Studien, Entwürfen und ziemlich genaue Farbenskizzen angelegt. In den Studien zu den Köpfen, in denen der Künstler mit seinem Werke sozusagen unter vier Augen ist, da drückt sich das, was er gesehen, in unmittelbarer, rückhaltsloser Weise aus. Wenn er dann auch in dem ausgeführten Werke die Konzessionen macht, wie sie die Zeit und die Personen erfordern, trotz allen diesen Retouchen und allen Feinheiten einer vornehmen, subtilen und etwas glatten Technik, bewährt sich doch seine starke Wahrheitsliebe. Allerdings nicht in der verräterischen Weise eines Goya (1746—1828) in seinem erstaunlichen Bilde der spanischen Königsfamilie aus dem Jahre 1800. Die Verschmelzung von Natur und Kunst, wie sie Krumholz übte, erwarb ihm seine Ehre, seinen Ruhm und seinen Lohn.

Krumholz war im Jahre 1844 nach Portugal gegangen und verließ Lissabon im Jahre 1846 beim Ausbruch der Revolution. Als treuer Sohn seiner österreichischen Heimat suchte er sie, wie er auch früher öfter getan, jetzt wieder auf, bevor er sich zu einer Reise nach Brasilien entschloß. Landschaftliche Skizzen aus Italien, vom Cap Bon, von Gibraltar, von den Kanarischen Inseln, von Rio de Janeiro erinnern an den Weg, den der Künstler dahin genommen. Aus Portugal hatte er die besten Empfehlungen an den Kaiserhof und gewann auch bald eine überaus günstige Stellung daselbst. Auf einem Selbstporträt aus jenen Jahren erscheint ein freies, mehr



breites, offenes Antlitz mit blitzenden Augen, vollen, auffrisierten dunklen Haaren, einem schneidigen schwarzen, nach südlicher Art etwas herabhängenden Schnurbart und einem brennend roten Seidentuch, lose geschlungen um den weiten, weißen, den Hals freigebenden Hemdkragen.

Das gelbe Fieber trieb ihn aus dem neuen Lande seines Ruhmes zurück nach Europa, nach Paris.

Der so vielfach im Auslande gefeierte Künstler ward damals auch von unserem Kaiser durch die Verleihung des Franz-Josef-Ordens ausgezeichnet.

Krumholz fand nicht Rast noch Ruhe. Das gelbe Fieber hatte ihn verlassen, das Wanderfieber aber hatte ihn vom neuen ergriffen, es zog ihn nach Indien nach Kalkutta, es war dies im Jahre 1854. Das Klima zehrte auch hier an seinem Körper und er wandte sich im Jahre 1858 nach Europa zurück. Die im Osten verlebten Jahre waren voll reicher Arbeit, eine ganze Galerie von hervorragenden Persönlichkeiten ist es, die sein Pinsel auf der Leinwand festgehalten.

Als Krumholz in dem genannten Jahre zurückkehrte, konnte er sich sagen, daß seine Werke über drei Kontinente verbreitet seien, daß drei Weltteile Zeugen seiner Künstlerschaft und seiner Bedeutung geworden sind und es auch noch weiterhin bleiben werden. Er lebte fast ausschließlich in den nächsten 17 Jahren in Paris, nur in den letzten Jahren nahm er wechselnden Aufenthalt in der Schweiz. Einzelne landschaftliche Aufnahmen aus dem Jahre 1875 markieren auch künstlerisch seinen Aufenthalt in den Bergen. Still, gefissentlich aus dem Treiben der Öffentlichkeit zurückgezogen, verbrachte er seine Tage.

Aus den Jahren seines Pariser Aufenthaltes stammt eine sehr stattliche Reihe von Aktstudien nach männlichen und weiblichen Körpern, in Kreide ausgeführt. Sie stammen aus den Jahren 1861 bis 1874. Auf den Körper sowie auf den Kopf ist die gleiche Sorgfalt in der Durchbildung und Ausführung verwendet. Unter eines dieser Aktbilder hat er mit kräftigem Griffel geschrieben: „moi, manière individuelle, vous éclectique“. Bei seinen Gemälden ist Krumholz durchaus nicht freizusprechen von jedem Eklektizismus, wenn er dagegen bei seinen Aktstudien auf seine individuelle Manier hinweist, und zwar mit offensichtiger Genugtuung, so geschieht es, um den Gegensatz nachdrücklich zu betonen, in dem er sich durch den

unmittelbaren Anschluß an die Natur dem Klassizismus gegenüber befindet. Auch ein größeres Ölgemälde, eine nackte, liegende Frauengestalt darstellend, stammt aus jener Pariser Zeit (und zwar aus dem Ende der Fünfzigerjahre). Die Frauenbilder Tizians, wie sie in der Tribuna der Uffizien in Florenz zu finden sind, wurden bei der Ausarbeitung dieser Studie in seinem Geiste wieder lebendig. Besonders die von Tizian unter Giorgiones Einfluß geschaffene Herzogin von Urbino (Nr. 1117 des Kataloges). Die Lage der Füße ist, von einem kleinen Unterschied abgesehen, die gleiche. Den Oberkörper seiner ausgereiften tippigen Schönheit läßt er in der horizontalen Lage der Füße, nur der Kopf ist durch ein dunkles Samtkissen ein wenig gestützt. Aber nicht bloß die Lage des Oberkörpers, auch das Spiel der Arme und Hände ist ein anderes; während sich die rechte Wange auf den Handrücken des rechten Armes lehnt, biegt sich der erhobene linke Arm derart über das dunkle Haar hinüber, daß er mit der vollen La France Rose das rechte Ohr erreicht. Auf die weiße Unterlage und die Wirkung des Fleisches der Dame darauf, auf diesen Triumph Tizianischer Farbenkraft sowie auf die Belebung des Hintergrundes hat Krumholz verzichtet. Der Körper ruht auf einem bunten Teppich, der Hintergrund ist durch einen schweren Vorhang abgeschlossen. Ihr Spitzenhemd liegt vor ihr. Wie weit der Maler der Beschaffenheit seines Modells gerecht wird, zeigt sich dann, daß er es nicht unterließ, die durch das Mieder schnüren angegriffenen Formen zu veranschaulichen. Die farbige Wirkung dieses Bildes ist gegenüber früheren Arbeiten vermindert. Trocken, unvermittelt, grell oder verbleichend und stumpf sind des Künstlers Tinten geraten, aber nicht bloß hier, sondern auch in den anderen folgenden Bildern. Ein Hauch von Kälte weht von ihnen.

Im Jahre 1875, im Alter von 65 Jahren, kehrte Krumholz wieder einmal in sein Vaterland zurück. Er war schwer erkrankt und suchte Kräftigung seiner erschütterten Gesundheit in Schlesien. Dem Genesenden drückte das Gefühl der Gesundheit wieder den Pinsel in die Hand und eine Reihe von Porträts aus den Kreisen seiner Freunde entstand hier in kurzer Zeit. Von Schlesien übersiedelte er zu dauerndem Aufenthalt nach der Schweiz, nach Bern. Er ging nicht allein, er hatte in Schlesien eine Lebensgefährtin gefunden. Leider sollte das eheliche Glück, das er erst am Spätabend seines Lebens genoß, von ganz kurzer Dauer sein, seine Frau starb ein Jahr später, nachdem sie einen Knaben geboren. Der

greise Künstler folgte ihr nach wenigen Monaten zur ewigen Ruhe, im Jänner des Jahres 1878.

Liegt auch Krumholz' Hauptbedeutung in seinen Porträts, seine Begabung tat sich jedoch auch, wie schon erwähnt, in anderer Richtung Genügte. Vereinzelt schuf er noch ferner im Genrefach, doch ging er selten über das zweifigurige Bild hinaus. So hat er einen blinden Bettler und einen Jungen gemalt (Lissabon 1847), ein Aquarell in wenigen breit angelegten Tönen, der Alte mit der Gebärde und dem Ausdruck des Horehens, der Junge mit sentimentalem Aufblick. Wenn er jetzt die Jugend malte, war sie nicht mehr schmierig und rußig wie sein Schornsteinfeger, sondern er zog ihr ein sehr sauberes schottisches Gewand an und ließ sie eine pathetische Stellung bei einem schönen Hund nehmen, über dem der kleine Sieger triumphierend sein Mützechen schwenkt. Wie man sieht, konnte man es dem Rauchfangkehrer noch in anderer Weise gleich tun. Oder er kraust einem reizenden Knaben das Haar, kleidet ihn in eine dunkelblaue Samtbluse und ein weißes Höschen und gibt ihm einen wundervollen Bernardinerhund an die Seite. Letzteres Bild erfreute sich großer Beliebtheit, es wurde vielfach reproduziert und fand, namentlich als kolorierte Lithographie, — auch bei uns — große Verbreitung. Auf einem Ölbild, einen Postillon, ein Pferd und einen Hund darstellend, vergessen wir Mann und Roß über dem scharrenden Dackel, dessen Spürerei und geschäftige Energie mit lebensvoller Wahrheit wiedergegeben sind.

Seine Landschaftsbilder wurden im Vorübergehen erwähnt. Krumholz ist der sogenannten idealen Landschaft abgewandt, wie sie ein Poussin (1594—1665) geschaffen und die unter seinen Nachfolgern monoton wurde. Er kann auch nicht der Richtung der *paysage intime*, wie sie von Dupré (1812—1889) und Rousseau (1812—1867) ausgebildet worden, angeschlossen werden. Das Streben nach den bloßen Licht- und Farbenwirkungen, dem sich sein Zeitgenosse, der weltumsegelnde geniale Aquarellist Eduard Hildebrandt (1817 bis 1868) in seinen Aufsehen erregenden Landschaften hingab, wobei schließlich alle Form in der Farbe versank, blieb ihm fremd. In voller Treue und Klarheit stellt Krumholz seine Motive hin und neben dieser Betonung des Realen sucht er kräftige Licht- und Farbenwirkungen. Den feurigen braunen Ton mit den violetten Schatten im Tiefgrunde der Ebene, wie sie die Campagna oder Paestum vor Sonnenuntergang zeigen, liebt er oder die in kräftiges

Tageslicht getauchte Landschaft, wo Himmel und Land von Sonnen-  
glut durchtränkt erscheinen, oder den ersterbenden Abend, wenn  
über dem in Finsternis versinkenden Wasserspiegel die Bäume  
noch in mildem Goldglanz erglühen und so den wirksamsten Gegen-  
satz bilden. Nur bleibt er gern in einem schweren trockenen Grün  
stecken oder er produziert, wie in dem Aquarell von Wabern (1875)  
eine vollaftige Wiese unter einer etwas impertinenten Sonne. Hier  
versiegte ihm die richtige Farbenwirkung. Seiner Art des Kolorits  
in den letzten Lebensjahren entsprachen die damals geschaffenen  
Ansichten von Schlesien mit dem sanften silbergrauen Ton der Fluß-  
und Wiesenränden, wie er diesem Lande heimisch ist. In dem  
schon genannten Bilde von Laxenburg aus dem Jahre 1876 herrscht  
eine Manier, das Ganze in farbige, düster gebaltene, unvermittelt  
nebeneinander stehende Flecken aufzulösen, wie man sie aus den  
Aquarellen von Rudolf Alts letzter Periode her kennt.

Blumenbilder hat Krumholz in ziemlicher Menge geschaffen.  
Ein Strauß von Hollerblüten in einer Majolikavase steht da allen  
voran. Hier fesselt die erstaunliche Abstufung in den dichtgedrängten  
Blütenweiß, blauviolett, ganz breit offen oder sich öffnend oder mit  
geschlossenem Blütenkelch. Jede von den Blüten erfuhr von dem  
Künstler die zarteste Detailbehandlung. Diese höchste Sorgfalt bis  
zum letzten Strich zeigt sich in allen seinen Arbeiten; es hat eben  
für den Künstler in seiner Kunst nichts Unbedeutendes gegeben.  
Nur mit den Rosen scheint er auf dem Kriegsfuß gestanden zu sein.  
Man kann schließlich auf seine Rosen verzichten, nachdem die  
Blütenlese im Garten seiner Kunst sonst reich und schön genug  
ausgefallen ist.

---

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Zeitschrift des Mährischen Landesmuseums](#)

Jahr/Year: 1917

Band/Volume: [16](#)

Autor(en)/Author(s): Rille Albert

Artikel/Article: [Zwei mährische Maler: Franz Richter und Ferdinand Krumholz 15-31](#)