

KITTSEER SCHRIFTEN ZUR VOLKSKUNDE  
VERÖFFENTLICHUNGEN DES ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUMS SCHLOSS KITTSEE



***DIE MÄHRISCHEN KROATEN***  
BILDER VON OTHMAR RUZICKA





KITSEER SCHRIFTEN ZUR VOLKSKUNDE  
VERÖFFENTLICHUNGEN DES ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUMS  
SCHLOSS KITZSEE  
Herausgegeben von Klaus Beitzl

Heft 7  
DIE MÄHRISCHEN KROATEN  
BILDER VON OTHMAR RUZICKA

Bisher erschienen:

Heft 1: Klára K. Csilléry

Die Bauernmöbel von Harta. Erläuterungen zur Möbelstube der Ungarn-Deutschen in der Sammlung des Ethnographischen Museums Schloß Kitzsee. 1982

Heft 2: Klaus Beitzl (Hg.)

Vergleichende Keramikforschung in Mittel- und Osteuropa. Referate des 14. Internationalen Hafner-Symposiums vom 7.-11. September 1981 im Ethnographischen Museum Schloß Kitzsee. 1984

Heft 3: Klaus Beitzl (Hg.)

Albanien-Symposium 1984. Referate der Tagung: „Albanien. Mit besonderer Berücksichtigung der Volkskunde, Geschichte und Sozialgeschichte.“ am 22. und 23. November 1984 im Ethnographischen Museum Schloß Kitzsee. 1986

Heft 4: Klaus Beitzl (Hg.)

Kroaten-Tag 1985. Referate des „Kroaten-Tages“ / „Dan kulture gradišćanskih Hrvatov“ am 28. April 1985 im Ethnographischen Museum Schloß Kitzsee. 1986

Heft 5: Emil Schneeweis und Felix Schneeweis

Von dalmatinischen Bildstöcken und Waldviertler Glockentürmen. Zwei Beiträge zur Flurdenkmalforschung. Kitzsee 1988

Heft 6: Petar Namičev

Ländliche Architektur in Mazedonien. Mit 60 Zeichnungen des Verfassers. Kitzsee 1996

KITTSEER SCHRIFTEN ZUR VOLKSKUNDE

VERÖFFENTLICHUNGEN DES ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUMS SCHLOSS KITTSEE



***DIE MÄHRISCHEN KROATEN***  
BILDER VON OTHMAR RUZICKA

Mit Beiträgen von Prof. Dr. Dragutin Pavličević, Zagreb und

Dr. Anto Nadj, Wien

Bearbeitung: Barbara Tobler

Kittsee 1996

Im Selbstverlag

des Österreichischen Museums für Volkskunde

Ethnographisches Museum Schloß Kittsee

Eigentümer, Herausgeber und Verleger:  
Ethnographisches Museum Schloß Kittsee, A-2421 Kittsee (Burgenland)  
Direktion: Hofrat Hon.-Prof. Dr. Klaus Beißl  
Katalog zur Ausstellung „Die mährischen Kroaten. Bilder von Othmar Ruzicka“  
Bearbeitung: Barbara Tobler

Die Deutsche Bibliothek - CIP - Einheitsaufnahme

Die mährischen Kroaten: Bilder von Othmar Ruzicka;  
[Katalog zur Ausstellung „Die mährischen Kroaten. Bilder von  
Othmar Ruzicka“] / [Hrsg.: Ethnographisches Museum Schloss  
Kittsee]. - Kittsee : Ethnograph. Museum, 1996  
(Kittseer Schriften zur Volkskunde ; H. 7)  
ISBN 3-900359-71-7

NE: Ruzicka, Othmar [111.]; Tobler, Barbara; Ausstellung Die  
Mährischen Kroaten. Bilder von Othmar Ruzicka <1996, Kittsee>;  
Ethnographisches Museum <Kittsee>; GT

Gedruckt aus Mitteln des  
Bundesministeriums für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten und  
des Burgenländischkroatischen Zentrums in Wien  
Alle Rechte vorbehalten  
Druck: Horvath - Druck, Neusiedl am See  
Gestaltung: J. Kilian  
ISBN: 3-900359-71-7

# INHALT

Klaus Beitzl, Vorwort .....	7
Dragutin Pavličević, Die mährischen Kroaten .....	9
Dragutin Pavličević, Moravski Hrvati .....	11
Anto Nadj, Othmar Ruzicka (7. November 1877 - 4. November 1962) .....	13
Anto Nadj, Othmar Ruzička (7. studenoga 1877. - 4. studenoga 1962.) .....	28
Biographie .....	40
Index .....	43
Abbildungen .....	45



## VORWORT

Das Ethnographische Museum Schloß Kittsee hat sich mit seinen Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen wiederholt mit den Kroaten innerhalb und außerhalb Österreichs und ihrer Kultur beschäftigt. So wurde die vom Burgenländischen Landesarchiv gestaltete Ausstellung „450 Jahre Kroaten im Burgenland“ im Jahre 1985 auch im Schloß Kittsee gezeigt. 1985 fand der „Kroatentag“ mit Vorträgen und musikalischen Darbietungen statt, woraus in der Folge Band 4 der „Kittseer Schriften zur Volkskunde“ entstand.

Eine andere Facette der Volkskultur, diesmal aus dem Bereich der Volkskunst, hatte die Ausstellung „Das Herz in der Volkskultur“ aus dem Etnografski Muzej in Zagreb bereits im Jahre 1983 beleuchtet. 1986 machte die vom Etnografski Muzej in Zagreb gemeinsam mit dem Burgenländischen Landesmuseum in Eisenstadt gestaltete Ausstellung „Volkstrachten aus Kroatien und dem Burgenland“ auch in Kittsee Station.

Traditionelle Skulpturen aus Kroatien zeigte das Museum 1990 unter dem Titel „Križni put“ und gewährte damit Einblick in die naive Kunst autodidaktischer Bildhauer. Diese Ausstellung unseres Fachkollegen Mario Lenković wurde begleitet durch die Präsentation der Gemälde und Zeichnungen seiner Frau, der Malerin Dina B. Lenković.

Als im jüngsten Krieg auf dem Balkan wertvolle Kulturschätze von der Zerstörung bedroht waren, konnte das Ethnographische Museum die Sammlung von Musikinstrumenten des Musikethnologen Krešimir Galin über die Wintermonate des Jahres 1991 beherbergen und in der Ausstellung „Volksmusikinstrumente aus Kroatien“ dem Publikum zeigen.

Das nun vorliegende Begleitbuch zur Ausstellung „Die mährischen Kroaten. Bilder von Othmar Ruzicka“ und die Ausstellung selbst gehen in ihrer Entstehung und Realisierung auf Anstöße, Ideen und Unterstützung mehrerer Personen zurück: So hat Petar Tyrán, Chefredakteur der kroatischen Wochenzeitung „Hrvatske novine“ in seinen Artikeln und durch die Beiträge Josef Lawitschkas, eines nun schon lange in Wien lebenden mährischen Kroaten, maßgeblich zur Vermehrung des Wissens um diese kroatische Bevölkerungsgruppe beigetragen. Ein wertvolles künstlerisches Vermächtnis verdanken wir dem akad. Maler Othmar Ruzicka (1871-1966), der die Zwischenkriegszeit in Fröllersdorf, einem kroatischen Dorf in Südmähren verbrachte und die Landschaft und die Menschen, denen er begegnete, bei der Arbeit und bei ihren Festen photographisch festhielt, woraus Zeichnungen, Skizzen und Ölbilder entstanden, die

heute Zeugnis für eine Zeit ablegen, die - nicht zuletzt durch politische Entscheidungen der Nachkriegszeit - unwiederbringlich vergangen ist.

Dr. Bruno Schwarz, der das Erbe Ruzickas verwaltet, und Josef Lawitschka stellen für diese Ausstellung erstmals eine große Zahl von Werken des Malers zur Verfügung und haben durch ihr Engagement viel zu ihrer Verwirklichung beigetragen. Ihnen sowie den übrigen Leihgebern sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Hier sei auch die Gelegenheit ergriffen, unseren Fachkollegen für ihre stete und bereitwillige Zusammenarbeit mit dem Ethnographischen Museum zu danken: Herrn Univ.-Prof. Dr. Richard Jeřábek, der die Sammlungsbestände aus Böhmen und Mähren des Österreichischen Museums für Volkskunde bearbeitete und sich in seiner wissenschaftlichen Tätigkeit auch mit den mährischen Kroaten beschäftigt hat, Herrn Dr. Petr Šuleř, Direktor des Moravské Zemské Muzeum und Frau Dr. Hana Dvořáková, Leiterin der Ethnographischen Abteilung des MZM, die uns Objekte aus dem Museum als Leihgaben zur Verfügung stellten. Für ihre Mitarbeit danke ich auch Herrn Prof. Dr. Dragutin Pavličević, Zagreb und Herrn Dr. Anto Nadj, Wien, die sich mit dem Thema von historischer und kunsthistorischer Seite her beschäftigt haben.

Hofrat Hon.-Prof. Dr. Klaus Beitzl

## DIE MÄHRISCHEN KROATEN

Die mährischen Kroaten sind eine nationale Minderheit in Mähren, einem historischen Territorium der heutigen tschechischen Republik.

Die mährischen Kroaten ließen sich im Laufe des 16. Jahrhunderts an der unteren Thaya, an der March und im Marchfeld bis Wien nieder und bildeten so die vom Mutterland am weitesten entfernte Diaspora. Mit den anderen Burgenländischen Kroaten, deren nördlichster Zweig sie sind, bilden sie eine ununterbrochene Siedlungskette von der Drau und Mur bis zur Donau und March und den Weißen Karpaten in der Slowakei. Die neuesten Forschungen (J. Breu, A. Turek) belegen eine schrittweise Besiedlung, wobei die beiden stärksten Siedlungswellen in den Jahren 1538 und 1570 stattfanden, obwohl nach ihrer Tradition das Jahr 1584 als Zeitpunkt der Ansiedlung anzusetzen ist.

Wahrscheinlich kamen sie aus dem Gebiet zwischen Adria und Kupa, und der Familienname Slunjski, einer der häufigsten, deutet auf die weitere Umgebung von Slunj.

Zur Auswanderung kam es durch Flucht vor den osmanisch-wallachischen Vorstößen, aber auch auf Anregung des kroatischen Adels und unter der Führung der Adeligen und glagolitischen Geistlichen. Dank ihnen bewahrten sie die Erinnerung an die alte Heimat, ihre Sprache, ihr Nationalbewußtsein und den katholischen Glauben inmitten einer deutsch-tschechisch-slowakischen und protestantischen Umgebung.

Obwohl der Assimilationsdruck anhaltend und stark war, hielten sich die Kroaten in drei Dörfern des Bezirkes Mikulov (Nikolsburg), während sie im Marchfeld dem Germanisierungsdruck und um Valtice (Feldsberg), Lednice (Eisgrub) und Hlohovec (Bischofswarth) der Tschechisierung erlagen.

Bis zum Jahr 1918 lebten alle Kroaten, in der alten Heimat wie in der Diaspora, im selben Staat (Österreich-Ungarn), dann aber in vier Nachfolgestaaten, was - auch durch die systematische Tschechisierung in Schule und Kirche - die Assimilation vorantrieb. Im Jahr 1918, als der tschecho-slowakische Staat entstand, lebten in Frielistof (Fröllersdorf), das die Tschechen in der Folge in Jevišovka umbenannten, in Dobro Polje (Guttenfeld) und in Nova Prerava (Neuprerau) etwa 1700 Kroaten, 600 Deutsche und nur 236 Tschechen. 1961 lebten dort nur mehr 19 Kroaten, alle anderen waren Tschechen und Slowaken.

Obwohl die Kroaten damals weder eigene Priester, keine Lehrer, also keine sog. Intelligenz hatten, wideretzten sie sich der Tschechisierung und näherten sich den mährischen Deutschen an. Nach dem Zusammenbruch der Tschechoslowakei 1938/39 wurde das Gebiet von Südmähren direkt dem Deutschen

Reich einverleibt, und die Kroaten wurden zur Deutschen Wehrmacht eingezogen. Daher galten sie 1945 und danach im neuen tschechoslowakischen Staat als ungeeignet und unerwünscht, besonders durch ihre Grenzlage zu Österreich. Sie wurden, wie auch die Sudetendeutschen, ausgesiedelt; vor allem ab 1948, als in der Tschechoslowakei die Kommunisten an die Macht kamen. In ihre Häuser zogen Tschechen und Slowaken aus Kroatien (und Jugoslawien), Ungarn und Bulgaren. Die Kroaten wurden nach Nordmähren, in die Gegend von Olomouc (Olmütz), Šternberg (Sternberg) und Uničov umgesiedelt. Ein Teil von ihnen gelangte nach Österreich und in der Folge nach Deutschland und Amerika.

Nach der Erlangung der Unabhängigkeit der Kroatischen Republik gründeten die in Tschechien verbliebenen Kroaten eine Vereinigung der kroatischen Minderheit in der Tschechischen Republik mit dem Sitz in Brünn. Seit dem Jahr 1991 werden jährlich im September „Kroatische Tage“ in Frielštof (Fröllersdorf) abgehalten.

Prof. Dr. Dragutin Pavličević, Zagreb

## MORAVSKI HRVATI

Moravski Hrvati, hrvatska nacionalna manjina u Moravskoj, povijesnoj pokrajini Republike Češke.

Kao najudaljenija hrvatska dijaspora, naselili su tijekom XVI. st. porjeđe donje Tajje (Thaya, Dyje), Morave i Moravsko polje sve do Beča. S ostalim gradišćanskim Hrvatima, čiji su najsjeverniji dio, činili su nepriknuti niz naselja od Drave i Mure do Dunava, Morave i Bijelih Karpata u Slovačkoj. Novija istraživanja (J. Brev, A. Turek) pokazuju da su selili postupno, a dva najjača seobena vala bila su 1538. i 1570., iako je u njihovoj tradiciji zabilježena 1584. kao godina doseljenja.

Vjerojatno su došli s područja između jadranskog mora i Kupe, a prezime Slunjski, koje je jedno od najbrojnijih upućuje na širu okolicu Slunja.

U seobu su išli bježeći od tursko vlaških prodora, ali i na poticaje hrvatskog plemstva, predvođeni plemićima i glagoljaškim svećenicima. Zahvaljujući njima sačuvali su uspomene na stari zavičaj, narodnu svijest, jezik i katoličku vjeru koju su održali u njemačko češko-slovačkom i protestantskom okruženju.

Iako je asimilacijski pritisak bio stalan i jak, ipak su se Hrvati održali u tri sela u kotaru Mikulov (Nikolsburg), ali su u Moravskom polju podlegli germanizaciji, a oko Valtica, Ledenica i Hlohovca bohemizaciji.

Do 1918. živjeli su svi Hrvati, i oni u staroj domovini i oni u dijaspori, u istoj državi (Austro-Ugarskoj), a otada u četiri novonastale države, pa je to, uz sustavnu bohemizaciju putem škole i crkve, ubrzalo asimilaciju. God. 1918., kad je nastala čehoslovačka, živjelo je u Frielištofu (koga su poslije Česi preimenovali u Jevišovku), Dobrom Polju i Novoj Preravi preko 1700 Hrvata, oko 600 Nijemaca i samo 236 Čeha. Godine 1961. živjelo je tu još samo 19 Hrvata, a sve ostalo su bili Česi i Slovaci.

Iako Hrvati tada nisu imali ni svojih svećenika, ni učitelja i uopće inteligencije, odupirali su se bohemizaciji i približili se moravskim Nijemcima. Po slomu Čehoslovačke 1938/39 uključeno je područje južne Moravske izravno u njemački Reich, pa su Hrvati unovačeni u njemačku vojsku. Stoga su po obnovi Čehoslovačke 1945. i dalje smatrani nepodobnima i nepoželjnima, posebice zbog graničnog položaja prema Austriji. Iseljavani su, kao i sudetski Nijemci, osobito od 1948, kad su na vlast u čehoslovačkoj došli komunisti, a na njihova ognjišta naseljavani Česi i Slovaci iz Hrvatske (i Jugoslavije), Mađarske i Bugarske. Smješteni su u sjevernu Moravsku, oko Olomouca, Šternberga i Uničova. Dio ih je prebjegao u Austriju, zatim Njemačku i Ameriku.

Poslije osamostaljenja Republike Hrvatske, s preostalim Hrvatima u Češkoj osnivaju Udruženje hrvatske manjine u Češkoj Republici sa sjedištem u Brnu. Od 1991. svake se jeseni u septembru održavaju Hrvatski dani u Frielištofu.

Prof. Dr. Dragutin Pavličević

Lit.:

I. Milčetić, O moravskim Hrvatima, Vienac 1898. i posebni otišak.

Moravšti Charvátí - dejiny a lidová kultura (Antologie), ured. R. Jeřábek, Brno 1991.

D. Pavličević, Moravski Hrvati. Povijest-život-kultura, Zagreb 1994.

## OTHMAR RUZICKA

(7. NOVEMBER 1877 - 4. NOVEMBER 1962)

Ab der Mitte des vorigen Jahrhunderts und auch später, in einer Zeit der politischen Spannungen und Unruhen, kam es in der Entwicklung der Bildenden Kunst zu einer deutlichen Änderung der künstlerischen Auffassung. An fast allen europäischen Akademien der Bildenden Künste vertrat man eine starre<sup>1</sup>, traditionsverbundene Haltung gegenüber der Gesamtproblematik im Bereich der Bildenden Kunst. Dies hemmte und bremste den individuellen schöpferischen Schwung der nachfolgenden Generation. Die Reaktion auf diesen „Hemmschuh“ in der Entwicklung war, neben der Romantik, zweifellos auch der Impressionismus, welcher als Stilrichtung seinerzeit auch Ausdruck einer neuen, künstlerischen Weltanschauung war<sup>2</sup>. Es kam zu einer besonderen Beachtung des Lichtes und der Farbe, die man als die wichtigsten Stilmittel in der neuen Malerei betrachtete<sup>3</sup>. In diesem Bestreben gelangten die einen zu rein hedonistischen Manifestationen, die anderen bis an die Grenzen des Dekorativen, manche auch bis zur Dematerialisation des Gegenstandes. Auf diese Art und Weise bahnte sich der Weg bis zum Expressionismus und Futurismus.

Othmar Ruzicka wurde als Sohn des Wenzel und der Theresia Ruzicka, geb. Schöber, in Wien geboren. Nach der Volks- und Mittelschule begann er sein Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Seine Professoren waren Julius Berger, Kazimir Pochwalski (1855 - 1940; er unterrichtete von 1893 - 1918 an der Akademie) und August Eisenmenger (1830 - 1907; er unterrichtete von 1872 - 1907 an der Akademie)<sup>4</sup>. Gerade diese Generation der Professoren war im Sinne des oben erwähnten verschönernten akademischen Realismus erzogen. Dieser war im Vergleich zu den damaligen fortschrittlichen Richtungen weit zurück, sowohl in seinen Methoden, seinen Ausdrucksmitteln als auch in der (für ihn typischen) romantisch-patriotischen Auffassung<sup>5</sup>.

Dem jungen Ruzicka wurde von Prof. Eisenmenger geraten, in das Gebiet des Flusses Thaya, d.h. nach Südmähren zu gehen. In diesem Gebiet waren Kroaten bis zu ihrem zweiten Exodus (der erste war im 16. Jahrhundert, als sie aus ihrer alten Heimat vor den Türken fliehen mußten) ansässig. Dort lebte und wirkte O. Ruzicka von 1906 bis 1945. Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges mußte O. Ruzicka, nachdem sein Eigentum konfisziert worden war, seine neue Heimat verlassen und kehrte nach Wien zurück. Warum er gerade das südmährische Fröllersdorf und seine Umgebung gewählt hatte, ist aus seinen Briefen und Notizen bekannt und hing mit den günstigen Verkehrsverbindungen zusammen. Es muß betont werden, daß nach der Meinung von Experten seine bedeutendsten Werke dem breiten Publikum bisher relativ unbekannt geblieben sind.

In seiner Arbeit entschied sich O. Ruzicka für Themen, die er aus der geseheneen, konkret erlebten Realität übernahm: die liebliche südmährische Landschaft, die Bräuche und Szenen aus dem Leben der südmährischen Kroaten (und Slowaken). Seine Werke wurden zu einer unerschöpflichen und wertvollen Quelle für wissenschaftliche Forschungen auf dem Gebiet der Geschichte, Soziologie, Politologie, Ethnologie und Kunstgeschichte<sup>6</sup>.

O. Ruzicka wurde bereits 1906 Mitglied des Künstlerhauses<sup>7</sup>, und sein Talent wurde mit vielen Anerkennungen und Auszeichnungen gewürdigt<sup>8</sup>. In den Räumlichkeiten des Künstlerhauses wurden regelmäßig nicht nur jene Werke ausgestellt, die in Südmähren entstanden waren, sondern auch Werke aus Maria Schoßberg (1927) und aus Jablonica, wo er die Bilder und Studien über kirchliche Interieurs, Prozessionen usw. gemalt hatte. Heute werden die Werke von Ruzicka in vielen kleineren und größeren privaten, städtischen und staatlichen Sammlungen und Museen aufbewahrt<sup>9</sup>.

Der Ausschnitt aus dem Oeuvre von Othmar Ruzicka, der nun im Ethnographischen Museum Schloß Kittsee ausgestellt ist, präsentiert eine Auswahl von Bildern vor allem zweier Privatsammlungen: jene von Josef Lawitschka (ein südmährischer Kroat, heute in Wien wohnhaft) und jene von Dr. Bruno Schwarz, Krems (dessen verstorbene Gattin die Nichte von O. Ruzicka war). Das Thema dieser Ausstellung sind „Die mährischen Kroaten. Bilder von Othmar Ruzicka“. Die Werke sind zwischen 1906 und 1945 entstanden. Bei dieser Ausstellung stehen nicht die Maltechniken im Vordergrund, sondern der Versuch, O. Ruzicka als Maler kennenzulernen und durch ihn die mährischen Kroaten.

Während in früheren Ausstellungen hauptsächlich Ruzickas Aquarelle und Ölbilder gezeigt wurden, blieben die Zeichnungen, Studien und Skizzen aus seiner Studienzeit, die also noch an der Akademie der Bildenden Künste entstanden sind, unveröffentlicht und unbekannt<sup>10</sup>. Interessant in der Art und Malweise ist sein frühes Selbstbildnis (sign. und dat. 1899), aber auch das zweite Selbstbildnis (Abb.1), das wahrscheinlich im Jahre 1905 entstanden ist, sowie die „Prozession“ (Abb.2), signiert und datiert im Jahre 1903.

Anhand dieser Werke kann man etwas über die Bemühungen und das Bestreben des Meisters herausfinden, bei dem er alles mied, was oberflächlich, zufällig oder (zu) gestellt schien. Mit großem Geschick zeichnete er auf, was für das Thema am grundlegendsten, wichtigsten und typischsten schien<sup>11</sup>. Da man vor der Staffelei für Interpretationen oder zusätzliche Erinnerungen keine Zeit hatte, begann er mit unterschiedenen, breiten, kräftigen, saftigen und energischen Pinselstrichen zu malen. Der Großteil der Arbeit wurde daher schon im Unterbewußtsein, vor dem technischen Schritt vorbereitet. Bei der Analyse der Werke von O. Ruzicka ist die Tatsache unübersehbar, daß er schon bei Arbeitsbeginn besonders auf die Art und den Ursprung sowie auf die Stelle des Lichteinfalls achtete. In diesem Zusammenhang war die Schattengebung von Bedeutung. Er arbeitete außerordentlich behutsam und diszipliniert bis zur

Fertigstellung des Bildes. Nach seinen Themen wurde O. Ruzicka bis heute als ein „Übermittler und Dokumentator“ von (ausschließlich) Volkstrachten und schönen Landschaften interpretiert und bewertet<sup>12</sup>. Seine Eindrücke sammelte er in verschiedenen Teilen der K.u.K. Monarchie<sup>13</sup>, und er konnte nur dem oberflächlichen Betrachter phantasielos und inhaltlich leer erscheinen, dessen gesamte Kritik auf der Feststellung beruhte: „begabt, aber falsch gelenkt“. Um diese Meinung zu widerlegen, muß man sogleich auf seine außergewöhnlichen Fähigkeiten aufmerksam machen, auf seine genaue Wahrnehmung und auf seine subtile Feinfühligkeit in seinen psychologischen Darstellungen (er war ein ausgezeichnete Porträtist!), sowie auf die großartige Fähigkeit, mit ausschließlich bildnerischen Mitteln eine haptische Struktur der gegenständlichen Oberfläche, etwa der reizvollen Stickereien auf einer Volkstracht oder auf dem Mantel aus Schafsfell zu schaffen, genauso wie er Stimmungen, z.B. die Nebelschleier über dem Dorf oder die Dunkelheit des kirchlichen Interieurs wiederzugeben vermochte. Bei einer attraktiven und erfreulichen Thematik gerät unser Maler im Grunde genommen selten in übertriebene Sentimentalität und Kitsch. Im charakteristischen Aufbau des Ölauftrags bleibt in dem Augenblick, in dem sich die polychromen Feuerwerke der Farbtöne bilden und akzentuieren, ein konstanter Eindruck von außergewöhnlicher Leichtigkeit und gleichzeitig dort, wo es nötig ist, der Eindruck von Kraft. In seiner Arbeit und Selbstschulung streifte er den analytischen Impressionismus, aber er verstand es auch, sich dort, wo er es als nötig erachtete, eines eigenen, expressiveren Ausdrucks zu bedienen. Die längste Zeit jedoch blieb er den bestimmten Intentionen des verschönerten Realismus treu. Die Wahl einer solchen Stilrichtung setzte neben einer scharfen Beobachtungsgabe auch die Fähigkeit eines tiefen Ausdrucks von Ehrlichkeit und ein spezifisches Interesse voraus. Hier liegt nun eine (bescheidene) Analyse der signierten und datierten Arbeiten vor, die ländliche Themen wie Obstgärten und ein „Krautfeld“ (Abb.3, sign. und dat. 1911) darstellen, genauso wie die „Gänsehüterin“ (Abb.4, um 1913 entstanden), „Im Kartoffelacker“ (Abb.5, sign. und dat.1918 ), „Spaziergang im Getreidefeld“ (Abb. 6, sign. und dat.), welche den Maler schon früh beschäftigten und in Anspruch nahmen. Die Pinselführung ist breit und freizügig, fließend; obwohl viele Details vorhanden sind, ist sie sehr ausgeglichen und kurz. Trotz der Fülle des verwendeten Registers in der Freiluftmalerei macht sich eine beispielhafte Schlichtheit und Zurückhaltung bemerkbar.

Auf dem Bild Abb.3 ist ein hoher Horizont zu sehen, und die thematische Betonung wird allein dadurch unterstrichen. Im Vordergrund befinden sich üppige Krautköpfe, die noch im Heranreifen sind, und unter diesen Blättern bilden sich, infolge des sommerlichen Sonneneinfalls, starke Schatten. Die Schwüle und die erwärmte Sommerluft flimmern in der Ferne, und das Blau des Himmels legt sich wie ein Schleier über das Dorf. Auf dem Bild Abb.4 wird zwar eine Abenddämmerung gezeigt, es scheint mit dem oben erklärten Beispiel gewissermaßen identisch, weil die Grellogkeit der Sonnenstrahlen etwas nachgelassen hat. Man sieht auch hier die dunklen Schatten der Gruben. Aus diesen entnahmen die Fröllersdorfer einst den Lehm, aus dem sie Ziegel herstellten, die sie dann an der Sonne trocknen ließen. Danach regnete es und die

Gänse bekamen ihr „Paradies“. In der Ferne sieht man das Dorf mit der Kirche der Hl. Kunigunde und den Obstgarten. Bei dem folgenden Bild Abb.6 begegnen wir dem Maler außerhalb des Dorfes, in den Getreidefeldern, wie er aufmerksam zwei Frauen bei ihrem Spaziergang am Sonntagnachmittag betrachtet. Die Jüngere streicht über die fast ausgereiften Ähren und wird von ihrer Mutter (wie es scheint) begleitet. Beide tragen die prachtvolle Volkstracht der südmährischen Kroaten.

Bei einer anderen Begebenheit, an einem Arbeitstag, sehen wir O. Ruzicka, wie er erneut zwei Frauen beobachtet, aber jetzt sind sie mit dem Ausnehmen der Erdäpfel beschäftigt (Abb.5). Die Ältere ist gebeugt dargestellt und reißt die halb verdorrten Erdäpfelstauden aus, während die Jüngere sich an die Haue lehnt, um zu verschnaufen. Bald wird sie mit der Haue tief in die Erde dringen und die reife Knolle in den Korb aus Weidengeflecht legen, der neben den Frauen auf der Erde steht. Die Frauen bemerken den Maler nicht, wie dieser mit sicheren Anflügen des Pinsels in grün-gelblich ineinanderfließenden Farbtönen die Felder in der Ferne malt. Am Himmel sammeln sich gerade weiße, flaumige Wolken. In Strichen, genauso lebendig wie die impressionistische Pinselführung, trägt er sprunghaft das Grün auf, welches nicht nur das Gras darstellt (Abb.7), sondern auch gleichzeitig den Kontrast zum Weiß der Gänse und der Kleidung der „Gänsehüterin“ schafft. Sie ist, einen Zweig in der Hand, einen Augenblick lang stehengeblieben. Ihr Blick ist auf die andere Seite des klaren Flusses gerichtet, als hätte sie dort die Stimme, den Ruf der Mutter vernommen oder eine Gefahr verspürt, die sich ihren Gänslin nähert, die unbekümmert in dem ruhigen Fluß plantschen. Manche von ihnen sind des Wassers bereits überdrüssig und klettern zufrieden den Damm hinauf. Es wäre gut, noch vor der Dämmerung im Dorf zu sein.

An einem anderen Tag schien erneut stark die Sonne und es war nicht leicht, den Gänsen hinterher zu laufen. Das Mädchen hat sich müde niedergelegt (Abb.8). Der Wasserkrug aus Ton ist umgefallen und liegt leer auf der Erde.

Im Jahre 1919 wurde das „Portrait eines Mädchens“ (Abb.9) signiert und datiert, welches unsere Aufmerksamkeit auf sich lenkt, weil sich bereits auf den ersten Blick eine außerordentliche Bündigkeit bemerkbar macht. Die Form ist stark modelliert und der Zugang zum Detail realistisch. Die Farbgebung ist fröhlich, aber nicht allzu verspielt. Am großflächig, fast monochrom aufgeworfenen Hintergrund ist dem Maler eine Charakterstudie des kindlichen Antlitzes gelungen. Nur an der traditionellen Kleidung *opleće* sieht man, in einem Anflug von polychromer Verspieltheit, ein richtiges Feuerwerk an intensiven Farbtönen. Das weiße Hemd ist aus feinem Stoff und hat kurze, nach oben hin gebundene Ärmel, die sich in steife Falten legen. An der reich bestickten Masche (eine Vorläuferin der Krawatte; *kroata, kravata*) tanzen übermütig winzige blaue Blümchen und ein goldener Faden. Das kleine Gilet gibt so dem gesamten Bild einen bedeutenden Akzent, genauso wie das Kopftuch der Ana *Jurtić*. Während die klaren Augen leuchten, zeigen die üppig geformten Lippen ein Lächeln.

Aus dieser stilistisch ähnlich gekennzeichneten Zeit stammt auch das Bild „Kirtag“ kiritof (Abb.10). Während das Antlitz des Mädchens im ersten Beispiel frontal im Vordergrund plaziert ist, ist das Dorffest in einer panoramaartigen Breite dargestellt. Der Tag des Volksfestes ist feierlich, und alle befinden sich auf den Straßen. Obwohl dieses Bild unfertig wirkt (es ist im Jahre 1919 signiert und datiert), sind seine wichtigsten Tonalitäten bereits definitiv festgelegt, und die räumliche Tiefe wird durch die perspektivische Verkürzung mit Hilfe der Linien- und Farbgebung erreicht. Es sind auch schon Schatten vorhanden. Wenn man das Werk vollenden wollte, müßte man vielleicht noch an wenigen Details arbeiten. (Dem anders geschulten Auge des heutigen Betrachters wäre allerdings jede Fortsetzung sogar überflüssig.) Es ist auch ein weiteres Bild erhalten (Abb.11), auf dem wir die zwei Mädchen aus dem früheren Beispiel wiedererkennen können. Wir wissen nicht, ob es sich hier eventuell um eine Studie für ein Bild mit mehreren Figuren handelte. Dieses Werk ist jedoch zur selben Zeit entstanden, weil der Zugang zur Arbeitsweise, neben der persönlichen Identifikation der Personen, der gleiche ist. Der Blick auf die Mädchen kommt von oben schräg herab und bestätigt den Gedanken, daß diese tanzenden Mädchen als Vordergrund für das Bild Abb.10 gedacht sind.

Die tragische Zeit des I. Weltkriegs brachte auch neue Themen mit sich: Die Menschen trauerten um ihre Gefallenen. Die Fröllersdorfer zählten ihre Toten und Vermißten. Ruzicka malte für sie die „Pieta“<sup>14</sup>. Um die leidende Gottesmutter herum knien, weinen und beten (Abb.12) die Nachbarn des Malers<sup>15</sup>.

Wenden wir uns nun dem Bild „Bei der Großmutter“ (Abb.13) zu, das ebenfalls von ernstem Charakter ist. Hier sieht man ein junges Mädchen in der Tracht der südmährischen Kroaten, das respektvoll der Ansprache der Alten zuhört<sup>16</sup>. Die auf dem Bauch ruhenden Hände deuten an, daß manche Warnung vielleicht zu spät kommt. Die Hände der Alten, die rau und voller Schwielen sind, stellen überzeugend und erfahren die traditionellen Haltungen zur Schau. Der Vorhang des Fensters ist an einem Ende (absichtlich) heruntergelassen worden, dadurch wird die Röte im Gesicht des Mädchens sichtbar.

Vor dem anderen Fenster, das auf die Straße geht, hängt ein noch nicht berührter Vorhang, der auf den privaten Charakter des Gesprächs aufmerksam macht. Über dem Kopf der alten Frau, die an einem Schrank lehnt, befindet sich, in der Ecke des Zimmers, ein Bild Christi mit der Dornenkrone. Den gleichen Inhalt hat auch das Bild „Beim Pfarrer“ (o. Abb.) nur befindet sich hier das Brautpaar im Gespräch mit dem Pfarrer<sup>17</sup> über die Vorbereitungen für das Sakrament der Eheschließung. Die junge Frau aus dem vorigen Beispiel steht in derselben Pose vor dem Fenster und widmet ihre ganze Aufmerksamkeit dem Pfarrer, der Weisungen erteilt. Der Bräutigam (in roter Junggesellenhose) sitzt in der Mitte des Zimmers, mit dem Rücken zum Betrachter. Das Bild der Gottesmutter, der Hüterin aller in Not Geratenen, hängt an der Wand, und die alte Uhr kündigt beharrlich die Zeit an. Jedes auch noch so kleine Detail ist wichtig.

Das Bild wirkt jedoch ganz anders, wenn der Maler die Figur vor einen „neutralen“ Hintergrund plaziert (Abb.14): Die Alte hat sich im Vorbeigehen kurz umgedreht, weil sie möglicherweise den Maler mit der Palette bemerkt hat oder weil er sie vielleicht beim Namen gerufen hat, und sie lächelt neugierig. Die starke und dickflüssige Pinselführung läßt auf dem Gesicht der alten Frau Falten entstehen, während die dunkleren Falten auf dem blauen Rock und der roten Schürze in starken Linien verlaufen. Die Palette ist auf ein Minimum reduziert und dient ergeben der Definition aller plastischen Werte. Im selben Jahr wurde auch der „Alte Mann im Schafpelzmantel“ gemalt (Abb.15), der bis zu den Knien zu sehen ist. Mit einer kleinen Axt unter dem Arm hält er in der rechten Hand eine angezündete Pfeife. Er hat einen Teil der Arbeit beendet und überlegt in einer Atempause, wieviele Wege er benötigen wird, um die Weidenäste wegzutragen. Denn wenn es zu schneien beginnt, wird er schon längst bis tief in die Nacht hinein seine Körbe flechten. Mit einer ungeheuren zeichnerischen Präzision gibt Ruzicka die abgehackten Weidenzweige wieder; in der Pinselführung gibt es keine flüchtigen Andeutungen mehr. Alles versinkt in Brauntönen, genauso wie der schlammige Landstrich neben dem Fluß. Nur der Fluß und der Himmel sind als silberne Linien hervorgehoben.

Wie könnte ein „Blumenstrauß in der Vase“ (Abb.16) auch anders sein als bunt? Er entstand vielleicht nur ein bis zwei Jahre später als das Bild „Die Flußweiden“! Mit seiner kraftvollen Pinselführung ordnet hier O. Ruzicka die Blumen in der Vase, in gelben, rötlichen und weißen Tönen, wie das Sonnwendfeuer der Johannismacht. Der malerische Schwung, die herbe Kraft und die Klarheit des Gemalten stimmen auch mit dem nächsten Beispiel überein: ein „anderer Blumenstrauß“, eine junge Südmährerin steht vor dem Fenster „Vor dem Spiegel“ (Abb.17). Dies ist gleichzeitig eines der repräsentativsten und wertvollsten Bilder dieser Ausstellung. Es ist ohne überflüssige Details gemalt und wirkt, trotz der ihm eigenen typischen Reichhaltigkeit der Tracht, harmonisch erzählt. Man sieht darauf die schöne junge Frau, wie sie sich zurechtmacht. Der Vorhang am Fenster ist auf die Seite gezogen, sodaß starkes Tageslicht einfällt. In einer typisch weiblichen Bewegung bindet sie sich das Kopftuch um, während sie auf den Zehenspitzen steht, und ihre schmale Taille ragt aus dem breiten, glockenförmigen Rock mit Schürze hervor, welcher stark verziert ist. Die Stickerei schimmert golden, genauso wie die Polimentvergoldungen auf dem Schrank. Das Medaillonsbild und der vergoldete Rahmen des Bildes hinter dem Mädchen mögen von einer wohlhabenden Familie in Fröllersdorf erzählen.

Gegenüber diesem Beispiel ist die Studie des kroatischen „Jünglings in Volkstracht“ (Abb.18) nur illustrativ erwähnenswert. Es ist, wie das „Mädchen, während es die Wäsche in der Truhe durchsieht“ (o. Abb.), ein Zeugnis von solider Vorbereitung für die Malerei auf größeren Formaten in Öl. Sie sind einfache Studienzeichnungen und Farbskizzen, aber gleichzeitig auch vollendete Dokumente von hoher künstlerischer Qualität. Auch der „Jüngling“ ist ein hervorragendes Beispiel für die Ausstellung und eine wertvolle

Studie für ethnographische Zwecke. Der Jüngling schreitet stolz in seiner roten (Jungesellen-) Hose, aus deren Tasche ein weißes besticktes Taschentuch *facol* ragt, und er trägt sommerliche Lederstiefel *zušne*, die mit Fransen und Eisenabsätzen verziert sind. Das weiße Hemd, an den Ärmeln mit rotem Faden bestickt und die Weste (Leibchen) mit den Lederriemen (Bändern) sind die wichtigsten Teile der südmährisch-kroatischen Tracht gemeinsam mit dem kleinen runden Hut *okruglak*. Auf ihn steckte man meistens eine Pfauen- oder Hahnenfeder, als Zeichen von Heldenmut und Tapferkeit. Auch hier stellte O. Ruzicka mit seiner flatterhaften und vortrefflichen Pinselführung sogar die kleinsten Teile der Volkstracht genau dar.

Wenn er Winterlandschaften zeichnete, änderte sich alles: hier gibt es keine verspielte Farbigkeit mehr, auch keine Buntheit der Details (Abb.19), nur grimmige Kälte und Nebel. Einige Menschen gehen paarweise auf die kleinen, tiefverschneiten Stufen der Kirche zu. Eisige Äste und ein frostiger, düsterer Himmel umgeben die Kirche zur Weihnachtszeit<sup>18</sup>.

Wenn der Schnee schon geschmolzen ist, macht sich die „Prozession“ (o. Abb.) auf den Weg zum Marienwallfahrtsort (vielleicht Maria Dreieichen). Der alte Ribarak führt die Pilger an und trägt ein Kreuzifix. Die junge Frau Slavičkova (geb. Lawitschka) trägt ein Bündel voll mit Erfrischungen für die Wallfahrer. In der Ebene erstreckt sich Niederösterreich, vom Gesang der Pilger erfüllt. Und so zieht der gottesfürchtige Menschenzug vorbei, die Männer mit den Hüten in der Hand, und in der Ferne ertönen Weihegesänge und Gebete. Hier findet man eine hagere, angestaubte (Courbetische) Pinselführung vor, und die Gesichter der Menschen haben einen vollkommen psychologisch bestimmten Ausdruck, als wären sie gerade von den Waldmüllerischen Leinwänden herabgestiegen.

Der „Mann im langen Mantel“ (Abb.20) ist eine Ölstudie auf Karton genauso wie die „Kühe auf dem Viehmarkt“ (o. Abb.). Die breiten Tonalitäten des Himmels sind beim ersten Bild mit weißer Farbe über-gossen worden. Beim anderen Bild sind sie noch breiter aufgetragen und dienen dem leichteren „Lesen“ des Kuhgespanns. Die dunklere (bunte) Kuh, welche sich zwischen der dunklen Bläue und der weißen Kuh befindet, erweckt einen überzeugend tiefen Eindruck. Dabei drängen auch dichte, dunkle Schatten herein, die ein Gefühl der Raumtiefe erwecken. Der weiße Mantel auf dem anderen Bild, der einer Decke ähnelt, liegt auf einer grünbraunen, angedeuteten Wiese auf der Erde und erlaubt dem Mann mit dem Hut, darauf zu liegen und in Ruhe die Kühe zu hüten.

Jener „Mann im Schafpelzmantel“ (Abb.21) könnte der alte Valenta sein. Wir begegneten ihm am Fluß, beim Schneiden der Weidenäste, und wir werden ihn auch auf dem Bild „Im Weinkeller“ (Abb.22) sehen, welches mit dem Jahr 1930 datiert ist. Im blauen Mantel (der von den erwachsenen Kroaten im Gebiet von Südmähren getragen wurde) stellt er mit größter Wahrscheinlichkeit den Hausherrn dar. Er trägt auch eine für Südmähren typische Kopfbedeckung und hat einen kragenlosen Mantel umgehängt. Die linke

Hand auf das leere Faß gestützt, erkundigt er sich bei dem bärtigen alten Mann nach der Qualität des Weines. Da die Kroaten aus Mähren weder Schnurrbart noch Vollbart trugen, handelt es sich hier bei dem alten Mann mit dem Schurz und den Schuhen, die er anstatt der Stiefel trägt, um einen Deutschen *nimac*. Aufgrund seines Alters und seiner Erfahrung hören ihm die beiden Kroaten aufmerksam zu. In dem dunklen Kellerraum sieht man Fässer und eine Weinpresse. Auf einem Faß steht ein Glas und eine nicht entzündete Kerze. Im Dorf gibt es noch keinen elektrischen Strom, aber es gibt genügend Licht im Keller, wenn man die Tür weit öffnet. Davor steht gerade der Maler mit seiner Farbpalette. Auf ihr werden die dunklen, braunen Farbtöne oder das Blau für den Mantel des Hausherrn gemischt. Die weiße Farbe, welche die Umbra streift, schimmert auf dem Schafpelzmantel und einem ausgefransten Fell. Einige Stufen führen zu einem Raum oberhalb des kleinen Kellers, in dem man die Nacht verbringen kann, wenn man sich von der Hitze erholen will, den Weingarten hütet oder zur Zeit der Weinlese übernachten will.

Beim „Selbstbildnis“ hat der Maler vielleicht anhand eines Spiegels sein Gesicht studiert (o. Abb). Die Zeichnung ist mit 1932 datiert und signiert. Ruzicka arbeitete mit schwarzer Kreide auf graublauem Karton und fing mit weißen Graphismen das Licht auf Stirn, Nase und Jackenkragen ein. Einst stand der Maler vor einem dunkelbraunen Hintergrund, den Hut auf dem Kopf, wie sich damals auch die Wiener und Münchner Bürger malen ließen. Da dieses „Selbstbildnis“ nicht nach einem Auftrag gemalt wurde, stellt es eine intime Studie des eigenen Antlitzes dar und ist somit ein wertvolles (Kunst-)Werk. Er vernachlässigte bewußt alles Sekundäre und richtete seine Aufmerksamkeit mit psychoanalytischem Blick auf das im Spiegel Sichtbare. Daher rührt auch jener wachsame, strenge Blick, der sich auf den Betrachter richtet.

Bald danach wird der Maler Othmar Ruzicka die Kroaten in den Weinkellern, auf den Feldern und am Kirtag vor der Kirche verlassen und macht sich auf den Weg zu den slowakischen Nachbarn. Auch sie hatten ihn eingeladen, um ihm ihre wunderbaren Trachten zu zeigen.

Aus dem Jahr 1933 datieren einige Zeichnungen und wertvolle Ölbilder. In der barocken Kirche beobachtete er junge Frauen in Samtkleidern bei Gebet und Gesang. Eine von ihnen kniet auf einem Bein neben der Kirchenbank, eine blühende Rose vor sich auf dem Boden. Sie hat sie der Gottesmutter zur Marienandacht mitgebracht und behält sie, bis der Maler mit dem Bild fertig ist, bei sich. Auch hier (Abb.23) ist nichts zufällig, nichts erfunden oder außer acht gelassen. Man muß den großen Eifer und die Begabung O. Ruzickas erneut erwähnen, die er in die Beschreibung der Szenen, in den Inhalt seiner Bilder einfließen läßt. Während die Jüngere die Kraft besitzt, die ganze Abendandacht auf einem Knie zu knien, kniet die Ältere auf beiden Beinen und stützt ihre Ellbogen auf die geschnitzte barocke Bank. Auf dem anderen Bild (Abb.24) sind der Seitenaltar und Prozessionsfahnen zu sehen. Auf der polymentvergoldeten Verzierung des Retabel-Altars befindet sich ein ovales Bild, und durch das Vitrail strömt Licht herein. Man sieht auch eine alte Frau auf der Bank neben dem Seitenaltar, durch deren Finger die Perlen des

Rosenkranzes gleiten und die sich nicht um die kümmert, die ein „dunkles Gewand“ tragen. Sie und ihre vor allem jüngeren Freundinnen, stets zum Gesang bereite slawische Seelen, strahlen vor Freude, sobald sie ihre Trachten angelegt haben und in denen sie den Vögeln aus dem Garten des Paradieses ähneln. Trotz dieser schillernden Palette ist es ein Bild kontrollierter Fröhlichkeit. Der Farbauftrag ist kräftig, der Strich sicher, kräftig und breit ausgeführt, und das Thema ist von impressiv-realistischem Ausdruck.

Nachdem Othmar Ruzicka 1930 ein Haus in Fröllersdorf erworben hatte, malte er erneut die Kroaten. Er skizzierte sie in verschiedenen Lebenssituationen (Abb.25), ebenso wie die beiden Frauen, die aus der Kirche kommen. Die ältere, vielleicht die Mutter, begleitet das (kroatische) in allen Farben schillernde Mädchen. Beide tragen reichbestickte breite Röcke und finden kaum Platz auf dem Zeichenblatt.

Als die Kinder in den warmen Sommertagen im Fluß badeten, war für den Maler wiederum auch die Landschaft von Interesse, wo auf dem anderen Flußufer die Weiden und Baumkronen rauschten (Abb.26). Die Pinselführung schmeichelt der glatten Haut des Mädchens. Es hat im Fluß gebadet, und seine ältere Schwester (vielleicht auch die junge Mutter) flicht sein Haar zu Zöpfen. Ein beachtliches Maß an Eigentümlichkeit und Diskretion strömen aus dieser meisterhaften Zeichnung. Der junge Körper ist achtsam mit einem Tuch bedeckt. Trotz des heißen Sommertages behält die Ältere das Kopftuch auf. Vielleicht möchte sie ihr Gesicht vor der Sonne schützen; es ziemt sich auch nicht, den Körper grundlos zu entblößen. Sie kniet, um leichter den Zopf flechten zu können oder auch wegen des Größenunterschiedes. Auf dem schönen Profil des Mädchens spiegelt sich Geduld. Es beobachtet die Freundinnen vor sich im Wasser, die vom Baden nicht genug bekommen können. Ein gleichaltriges Mädchen hockt vor ihm und wartet darauf, daß seine Haare trocknen, damit es auch an die Reihe kommen kann.

Auf einer anderen Zeichnung (Abb.27) erkennen wir das Mädchen von Abb.17 wieder und auch den Raum, nur mit dem Unterschied, daß es jetzt einen geflochtenen Korb auf dem Schoß hält und den Mais rebelt. Die Helligkeit auf den Ärmeln, dem Tuch und dem Wandspiegel ist dezent mit weißer Kreide aufgebracht. Um bei der Arbeit besser sehen zu können und dem Maler bei der Detailsuche behilflich zu sein, hat es den Vorhang zur Seite geschoben. Hier findet man erneut eine geschmackvolle und meisterhafte Analyse des gegenseitigen Spiels von Antlitz und Raum.

Bei der Zeichnung „Beratung“ (Abb.28) wiederholt sich das Thema aus Bild Abb.13. Es bestehen jedoch kleine Unterschiede bei der Anordnung der dargestellten Figuren. Wieder sitzt die alte Frau auf der Bank vor dem Fenster, doch diesmal mit dem Rücken zum Betrachter. Jetzt ist ihr besorgtes Gesicht nicht zur Gänze sichtbar. Den Akzent vermittelt nun ihre Hand, die gekonnt auf das Weiß gemalt worden ist, welches von der Sonne verursacht ist, die der jungen Frau auf die Hüfte scheint. Sie legt ihre Hände nicht auf den Bauch, sondern hält in der einen Hand ein Gebetbuch und stützt sich mit der anderen auf den Tisch.

Auf dem Tisch steht eine Vase mit einem frisch gepflückten Blumenstrauß. Der Maler folgte der Form mit schwarzer Kreide, ob es sich um Kleidung, Hand oder Gesicht handelte und radierte an den Schattierungen entlang, um die weißen Kraftlinien der Kreide zu erzeugen, die dem Ausdruck des Belichtens dienen.

In den frühen Vierzigerjahren veränderten sich Verlauf und Linien des Pinsels merklich. Ruzicka verdünnte zudem die Farbe, sodaß sie lebendiger schien. Er nahm die vorhandenen Entwürfe aus der Vorbereitungsphase und übertrug sie als Studie auf die Leinwand. Zu dieser „Verdünnung“ kommt die grelle Helligkeit hinzu, die von der Zimmerdecke ausgeht und sich überall im Raum verbreitet.

Im Gasthaus Rožnar hat man die Tische weggerückt, und die Feier hat begonnen (Abb.29). Franz Čehovsky spielt Flöte, der Kapellmeister Jure Čehovsky Violine. Im Vordergrund tanzt ein Paar in kroatischer Volkstracht. Der Großteil der Anwesenden ist ebenso gekleidet, aber es ist auch so mancher Gast in „städtischer“ Kleidung mit Hut anwesend.

Auf dem Bild, das den Ziehharmonikaspieler (Abb.30) zeigt, vergnügen sich heiter im Schatten der Weinlaube im Garten die jungen Leute, wieder in kroatischer Tracht. Obwohl eine ganz andere Lichtquelle zur Verfügung stand, wirken der Duktus des Pinsels und die Intensität des Strichs unverändert. Der Maler hat sich das im vorhergehenden Beispiel erworbene Wissen meisterhaft bewahrt. Das Weiß von Rock und Bluse, die feinen roten Stickereien und die erhitzten Gesichter erhielten auch hier, wie bei den Farbzeichnungen, eine Frische, welcher er mit einer unterbrochenen Linienführung nachgeholfen hat. Der junge Mann hat ein breites Lächeln im Gesicht. In der Mitte des Gartens stehend, versprüht er singend und spielend Sympathie. Manchmal schlägt er mit dem Absatz seines Stiefels auf die Erde, daß die Herzen der Mädchen höher schlagen. Ein Mädchen sitzt auf der Bank neben dem Ziehharmonikaspieler, die linke Hand auf der Banklehne, während es mit der anderen Hand verspielt den Saum der Schürze hält. Das andere Mädchen steht verzückt und aufgeregt daneben; es hat ihren Sessel lieber der Jacke ihres Liebsten überlassen, der es nicht aus den Augen läßt. Sie können das Zeichen der Mutter vom Fenster her kaum erwarten, weil sie wie ein Schwarm Schmetterlinge auf die Straße hinauslaufen wollen, wo die fröhliche Gesellschaft sie erwartet. Heute ist Kirtag *kiritof*.

Wie ein solches Bild entstehen konnte, können wir anhand eines Bildes nachvollziehen, welches offensichtlich unvollendet geblieben ist. Es erhielt den Namen „Getreideernte“ (o. Abb.). Die Fertigstellung des Bildes erfolgte nur auf der linken Seite. Auf der rechten Seite ist ein gebückter Mann zu sehen, der eine Garbe bindet. Der Maler ließ jene Bildpartien stehen, auf die das Licht fallen sollte, und die im Schatten versah er mit lebendigen Strichen.

Als Othmar Ruzicka das „Abendmahl“ (Abb.31) malte, änderte sich sogleich die Intensität seines Farbauftrages; Ursache dafür war sicherlich die künstliche Lichtquelle. Um den Tisch sitzen die Hausleute, der Herbst steht vor der Tür. In der Ecke des kleinen Zimmers sitzt eine alte Frau am Tisch und hält einen

kleinen Jungen am Schoß, der damit beschäftigt ist, an der Brotrinde zu kauen. Der etwas ältere Junge streckt, offensichtlich hungrig, die Hand zur Mutter, die gerade eine größere Scheibe Brot abschneidet. Ein 12 - 13jähriges Mädchen kniet mit dem linken Bein auf einem Sessel und stützt beide Ellbogen auf den Tisch. Der schwere Stoff des Tischtuches und der rote Rock fallen in tiefen Falten. In der Mitte des Tisches steht ein rundes Gefäß mit Käse und Rahm.

Auf einem anderen Bild gleichen Titels (Abb.32) schöpft die Mutter warme Suppe. Auf dem Platz der alten Frau sitzt jetzt ein Mann mit dem Hut auf dem Kopf und einer Pfeife zwischen den Zähnen. Seiner Haltung und Kleidung nach könnte es der alte Herr Hofmann sein. Sein Sohn war mit der Schwester der Ana Jurčić (Abb.9) verheiratet. Ihre Tochter hält ihr hier den Teller hin, und das andere Mädchen, das schon von der Suppe isßt, ist die Tochter von Herrn Sićan. Das dritte Mädchen, das mit dem Hund spielt, können wir leider nicht identifizieren<sup>19</sup>. Die hölzernen Querbalken sind auf dem Bild gut sichtbar. Zusammen mit der Bank unter dem Fenster verstärken sie die Tiefenwirkung des Raumes. Daher wirkt dieses Zimmer - vielleicht ist es das gleiche wie vorher - größer und geräumiger. Das Fensterglas ist beschlagen, und über das Dorf läßt sich der Abend nieder. In Kürze werden die Erwachsenen von den Feldern heimkehren und sich zum Tisch setzen. Dann liegen die Kinder schon in ihren Betten. In beiden Beispielen sind in den gleichen intensiven Schichten Umbra (gebrannt) und Ockertöne (ebenfalls gebrannt) aufgetragen worden. Es gibt keinen Lichtschimmer oder durchsichtig glänzende Kleider. Mit einer Zurückhaltung der Farbpalette werden, bis an die Grenze der Monochromie, die Aufträge schwächer und umschwärmen das Volumen. Es scheint, als hätte die Hand den Pinsel mit einer Schwere gehalten, die keine Verspieltheit kennt. Nichts „Verschmiertes“ scheint durch, und das Licht wird naturgetreu auf die Leinwand gemalt (vgl. „Portrait des alten Mannes“ sign. und dat. 1944) (Abb.33).

Im darauffolgenden Jahr malte Ruzicka „Zwei Mädchen mit Laterne“ (Abb.34). Auch hier ereignet sich die Handlung in einem dunklen Raum. Das künstliche Licht der Laterne wird hier zum Thema. Die Finsternis besteht aus blauviolett Strichen und Farbflecken. Hatte es je einen anderen „Impressionisten“ gegeben, der dazu imstande war, auf diese Weise die Dunkelheit zu schildern? Es handelt sich hier jedoch nicht um einen Impressionisten, sondern um Othmar Ruzicka, der die Gesichter seiner Mädchen mehr mit fließender Pinselführung ausgeführt hat. Nur die Dunkelheit ist strichliert gemalt, da sie mit dem Flämmchen kämpft, das das Mädchen mit dem roten Kopftuch zu entzünden versucht. Das jüngere Mädchen im dunkelroten Hemd hält einen Wasserkrug. Der Teller auf dem Tisch ist geleert, und es wird bald Zeit, durch den dunklen Gang in den Raum zu gehen, in dem sich die Betten befinden. Es ist gut, daß die Flamme noch brennt, solange die Jüngsten noch nicht eingeschlafen sind.

Wenden wir uns nun dem Bild mit den drei Frauen und den Kerzen (Abb.35) zu. Auf den ersten Blick erinnert es ein wenig an jenes Mädchen mit der Laterne, nur mit dem Unterschied, daß hier neuerdings eine

Kerze die Lichtquelle darstellt. Um die Flamme herum gibt es hier kein beschlagenes Laternenglas. Man sieht nur die Hände, die die Flamme vor dem Wind schützen und so Helligkeit auf die weißen Blusen werfen. Ganz, als hätten sich Glühwürmchen zum Tanz versammelt, und ist es doch nur eine große Hand voll Licht. Die Dunkelheit und Stille des Kirchenschiffes rauschen weiter. Es gibt hier keinen Tisch, keinen Teller, auf dem sich das Licht nur ein wenig ausweiten könnte. Es sickert nur in dünnen Strahlen zwischen den erleuchteten Fingern hindurch auf die Röcke oder steigt zum Kinn und den Nasenspitzen der Frauen oder den kleinen Perlen empor, mit denen die Tücher bestickt sind. Der Zauber dieser Beispiele resultiert aus einer achtsameren und längeren Betrachtung; nicht wegen dieser Dunkelheit, die im Auge des Betrachters gleichzeitig entsteht und schwindet, sondern eher wegen des Gefühls, daß das Bild „neben“ der Kerze von G. La Tour entstanden sein könnte. Vielleicht hat Ruzicka von dieser Kerze geträumt, oder aber die Glut immer wieder entfacht, während Rembrandt sein Selbstporträt malte? So etwa könnte es gewesen sein.

Nach Maria Lichtmeß werden die Nächte kürzer. Sobald die Sonne ihre ersten Strahlen zeigte, eilte der Maler in den Weingarten, auf den „alten Berg“. Nach einigen Monaten sieht er dort Mikos Minka, die nun die reifen Trauben liest (Abb.36). Keine Spur mehr von Dunkelheit und Kerzen. Hier springt der Pinsel fröhlich von den Blättern zu den Trauben und gleitet wieder auf die Rebe. Von der Ferne hallt der Gesang der Burschen.

Niemand ahnt das Unheil, das sich hinter den Hügeln verbirgt. Als ob Ruzicka etwas Furchtbares und Schmerzliches erahnt hätte, eilt er ein letztes Mal in den Weingarten. Er wußte, daß die Vögel dort immer Hochzeit hielten und daß Pan immer auf seiner Flöte spielte. Und tatsächlich, gerade ein Jahr später, war das Mädchen von seinem Spiegel weggestoßen, die Alte vom Abendmahl vertrieben, den Mädchen verboten, im Fluß zu baden, und auch der Maler war aus seinem geliebten Dorf verjagt. Das Lied der kleinen Gänsemagd war verklungen, und der Garten war einsam und verlassen, es gab keinen lachenden Ziehharmonikaspieler mehr.

Der alte Maler mußte sich nun nach nach neuen Motiven in Niederösterreich, vor allem in der Wachau, umsehen. Wenn die Donau rauschte, träumte er von der Thaya und den Händen des Mädchens im Weingarten. Die Erinnerungen an die südmährischen Kroaten verließen ihn nicht, und die Kroaten danken es ihm.

Dr. Anto Nadij, Wien

<sup>1</sup> Mit dem Terminus „Akademismus“ wurde gewöhnlich der bildnerische Ausdruck im Sinne der starren Tradition und konservativen Auffassung definiert. Die Motive suchte man im Bereich der phantastischen Legenden, in Visionen , in fernerer und näherer Exotik sowie der Bibel.

<sup>2</sup> Charakteristisch ist die sensible Beziehung zur Realität und die hedonistische Neigung, aus der Realität jene Motive des künstlerischen Schaffens zu wählen, in denen Individualität und Augenblick ausgelebt werden können. Schon Courbet und Manet inszenierten das Malen als Methode der unmittelbaren Beobachtung der Natur und der Fixierung der Gegenwart, welche vergänglich ist. Um das zu erreichen, mußte man das dunkle Atelier verlassen, um im Freien zu malen (Freilichtmalerei). Man schuf helle, großflächige Bilder ohne einen subtilen Übergang vom Licht zum Schatten. Die damalige Kunstkritik betrachtete diese Malweise anfangs als schlichte Buntheit und die lebendigen Töne als gewöhnliche Farbleckse. Dem Gegenstand selbst wurde nebensächliche Bedeutung eingeräumt, das präzise Zeichnen vernachlässigt ebenso wie die statische Struktur der Form. Vielmehr wurden vorübergehende Momente, Bewegungen und Regungen aufgefangen... Die Improvisation war von größerer Bedeutung als der systematische Aufbau.

<sup>3</sup> Ihre Vertreter in Deutschland waren Liebermann, Uhde, Slevogt, Corinth, in Kroatien Mašić, Kršnjavi, Bukovac, Crnčić, Sesija, Medović u.a. In diesem Zusammenhang muß man auch die bedeutende Erscheinung des „Münchener Kreises“, d.h. „Die kroatische Schule., ein Malerkreis in München 1904-1912“ erwähnen, dessen Mitglieder die Technik und Methode der frühen Impressionisten (Manet) anwandten und das realisierten, was W. Leibl und sein Kreis (Trübner, Schuch usw.) für Deutschland getan hatten.

<sup>4</sup> Eisenmenger war selbst an Prachtbauten und öffentlichen Gebäuden in Wien tätig, u.a. dem Musikverein, Heinrichshof, Rathaus, Parlament (Fries) und dem Kunsthistorischen Museum. Er schuf auch mehrere bekannte Porträts wie z.B. von Johann Strauß.

<sup>5</sup> Man begann sich von den Schablonen des Akademismus und der dekorativen historischen Romantik zu lösen und stellte sich eine neue große Aufgabe, die Glorifizierung der Schönheit der heimatlichen Landschaft und der Intimität des Genres. Dabei traten besonders Danhauser, Fendi, Schindler, Amerling und Waldmüller hervor. Unter den tschechischen Malern ist J. Úprka (1861-1940) erwähnenswert.

<sup>6</sup> Trotz der relativen Popularität des Künstlers zu seinen Lebzeiten gibt es nur wenige Literaturangaben über ihn (vgl. Tietze-Conrad; Fux; Thieme-Becker; F. Bornemann, E. Paar: Katalog ; Südmährischer Landschaft: Gedenkausstellung 1973).

<sup>7</sup> Eine Bewegung in der modernen Kunst machte sich 1897 in Wien bemerkbar, als eine Gruppe von fortschrittlichen Malern und Architekten das „Künstlerhaus“ verließ und einen neuen Verein, die „Wiener Sezession“ mit der Zeitschrift „Ver Sacrum“ gründete und J. M. Olbrich als Ausstellungsgebäude die „Sezession“ projektierte. Einige Künstler versuchten die im Künstlerhaus herrschende Mentalität zu ändern, nach der wohlhabende, erfolgreiche Einzelpersonen, Erfinder des Ringstraßenprojekts, ihre Popularität wahrten, Vereinbarungen für Aufträge trafen und danach trachteten, den Kreis dieser gut Verdienenden nicht zu vergrößern. Eben diese Zeit zwischen 1897 und 1918 wurde die Zeit der „großen Malerei“ genannt, und man strebte nach Erfolg in der internationalen Kunstszene. Diese Bestrebungen kamen in Ausstellungen wie „Die Entwicklung des Impressionismus in der Malerei und der Skulptur“ 1903 zum Ausdruck, während bis dahin in Wien nur vereinzelt Werke dieser Richtung zu sehen gewesen waren. Präsentiert wurden auch „Art Nouveau“ und „Stilkunst“.

<sup>8</sup> Er erhielt 1897 den Lampi-Preis sowie den Naturkopf-Preis, 1898 den Gundel-Preis, den Silbernen Füger-Preis und den Königswärterpreis, 1899 den Silbernen und 1900 den Goldenen Fügerpreis; 1903 gewann er eine Studienreise nach Italien (Rom, Florenz, Padua, Venedig). 1904 erwarb Franz Joseph I. das im Künstlerhaus ausgestellte Bild „Weinlese in Pöllau“. 1906 erhielt er den Dessauer-Preis, 1912, 1913 und 1914 den Prasche-Preis und 1913 den kleinen goldenen Staatspreis für seine Verdienste. Als Artillerieunteroffizier weilte er ab 1915 in Sopron (Ödenburg) und danach in Italien (Südtirol) und Albanien, von wo aus er Zeichnungen und Bildberichte von der Front lieferte. Aus dieser Zeit stammen bedeutende Werke wie das Porträt des Ödenburger Bürgermeisters Tögler und des Generals Kolozsvary. 1936 kaufte der Konstrukteur des „Porsche“ in Stuttgart das Bild „Ländliche Mahlzeit“. 1937 bekam Ruzicka den Duschmann-Preis und 1947 den goldenen Lorbeerkrantz. 1949 wurde ihm vom österreichischen Bundespräsidenten der Professorentitel verliehen. 1956 erhielt er die Goldmedaille und den goldenen Kranz des Künstlerhauses, wo im selben Jahr eine Retrospektive seiner Werke stattfand.

<sup>9</sup> Heute sind zahlreiche Werke von O. Ruzicka in Deutschland, England und Österreich verstreut.

<sup>10</sup> Eine große Zahl von Zeichnungen und Photographien aus dieser Zeit befinden sich im Besitz von J. Lawitschka. Den Werken nach zu schließen hat Ruzicka offensichtlich jede überflüssige Interpretation vermieden.

<sup>11</sup> Diese Bilder sind im Besitz von Dr. B. Schwarz, Krems.

<sup>12</sup> Bei Ruzicka erkennt man keine Spuren eines „nationalen Epos“ wie etwa bei A. Mucha oder sentimental-romantischer Nachahmung wie bei Defregger.

<sup>13</sup> In diesem Zusammenhang kann man auch die kroatischen Maler sehen, die wie Ruzicka nach ihren Studien in Wien und München mit den gleichen „Aufgaben“ heimgekehrt und auch Schüler Eisenmengers waren: O. Ivetković, Rački, Krizman, Šenoa, Uvodić, sowie den Serben P. Jovanović und den Ungarn M. Munkácsy.

<sup>14</sup> Es handelt sich hier um ein Fragment (Slg. Lawitschka) des Bildes, das sich in der Kirche der Hl. Kunigunde in Fröllersdorf befindet. Nach der Erinnerung J. Lawitschkas, der aus diesem Dorf stammt, saßen Karl Scheidl für die Figur des Christus und Frau Jahre, Lawitschkas Großmutter, für die Maria Modell.

<sup>15</sup> Man kann zwei Personen in der Mitte des Plans erkennen: Joža Slunski-Mihan und Herr Sićan.

<sup>16</sup> Das Bild befindet sich in Privatbesitz.

<sup>17</sup> Der Pfarrer ist der Nachfolger von P. Jirku, P. Benda.

<sup>18</sup> Die Zeichnung kann erst nach 1924 entstanden sein, da in diesem Jahr das mittlere Kirchenschiff umgebaut wurde. Hier wurde die ältere Ansicht der Kirche festgehalten. Der Turm ist bis heute erhalten geblieben, da er sich schon damals unter Denkmalschutz befand.

<sup>19</sup> Das Bild „Abendmahl“ („Alter Mann mit Pfeife“) ist erhalten und mit 1944 datiert. Da der dargestellte Mann nicht in Tracht gekleidet ist, ist er wahrscheinlich deutscher Herkunft oder eben der Schwiegervater von Frau Hofmann (der Schwester von Ana Jurčić („Mädchen“) (Abb.9). Das andere Mädchen, das mit dem Hund spielt, könnte, der Frisur nach zu beurteilen, ein Stadtkind sein. So ist es auch gekleidet. Es könnte die Enkelin des alten Mannes sein.



## OTHMAR RUŽIČKA

(7. studenoga 1877. - 4. studenoga 1962.)

Sredinom prošloga stoljeća pa nadalje, u vrijeme političkih vrenja i nemira, na planu razvoja likovnih umjetnosti, dolazi do izvjesnog skretanja k novijim umjetničkim koncepcijama. Gotovo na svim europskim Akademijama likovne umjetnosti zastupao se jedan, krutoj tradiciji vjeran<sup>1</sup>, stav prema rješavanju cjelokupne likovne problematike. Sve je ovo kočilo i sputavalo, prije svega, individualni stvaralački elan nadolazeće generacije. Reakcija na ovu „kočnicu“ u razvoju, uz romantizam, svakako je i impresionizam koji je kao stilsko opredjeljenje svojevremeno značio i novi umjetnički nazor na svijet<sup>2</sup>. Vodila se posebna briga o tretmanu svijetlosti i boje kao (naj)glavnijim sredstvima kojima bi se trebalo (po)služiti novo slikarstvo<sup>3</sup>. Jedni će, u tom svom nastojanju, prispjeti do čisto hedonističkih manifestacija, drugi do granica dekorativnog a treći pak, sve do polja dematerijalizacije predmeta. Ovako se ujedno pripremao put do ekspresionizma i futurizma dok su se neki zagledali u Cezannea.

Othmar Ružička se rodio u Beču kao sin Vaclava (Wenzela) i majke Theresie, rođ. Schöber. Nakon osnovne i srednje škole polazi (1895.) Akademiju likovne umjetnosti u Beču. Profesori su mu: Julius Berger, Kazimir Pochwalski (1855. - 1940., na Akademiji predaje od 1893. do 1918.) i August Eisenmenger (1830. - 1907., na Akademiji predaje od 1872. do 1907. g.<sup>4</sup>).

Upravo je ova generacija (profesora) bila odgojena u duhu, gore spomenutoga, uljepšanog akademskog realizma što je, u relacijama, prema tadašnjim naprednijim likovnim centarima, bilo u znatnom zakašnjenju - kako po metodama i sredstvima likovnog izražavanja tako i (svome tipičnome) romantičarsko-patriotskom shvaćanju<sup>5</sup>. I upravo će prof. Eisenmenger savjetovati a poslije i poslati mladoga O. Ružičku u područje rijeke Thaye (Taje, Dinje, Duje) tj. u južnu Moravsku. Ovdje su prije svoga drugoga egzodusa (prvi je bio u 16 st. kada su Hrvati iz svoje stare domovine morali bježati pred Turcima), stigli. Tu će O. Ružička, s manjim prekidima, ostati od 1906. do 1945. živjeti i raditi će dok nije i sam morao, nakon što su mu konfiscirali svu imovinu, napustiti svoj dom i vratiti se u Beč. Zbog čega je izabrao baš Fröllersdorf i njegovu okolinu, ostaje nepoznato. Valja naglasiti, po stručnom mišljenju, upravo će ovdje nastati značajna umjetnička djela, nažalost, ona su do danas ostala, bar široj publici, relativno nepoznata.

U svome će se radu O. Ružička opredijeliti za teme koje će preuzeti iz viđene, konkretno doživljene stvarnosti: pitomi južnomoravski krajolik, običaji i scene iz života južnomoravskih Hrvata (i Slovaka). U međuvremenu su ova djela postala neizcrpno i neprocjenjivo polje i izvor pri svekolikom istraživanju kako za historičare, sociologe, politologe, etnologe, tako i za povjesničare umjetnosti<sup>6</sup>.

O. Ružička je još 1906 g. postao članom Künstlerhaus-a<sup>7</sup> a svojim će talentom osvojiti i mnogo priznanja i nagrada<sup>8</sup>. U prostorijama Künstlerhaus-a će redovito izlagati ne samo radove nastale u južnoj Moravskoj nego i u Maria Schoßberg-u ( 1927.), u Jablonicama gdje su nastale slike i studije crkvenih interijera, procesija itd.

Danas se O. Ružičkina djela čuvaju u mnogim manjim ili većim privatnim ili (gradskim) državnim zbirka-ma i muzejima<sup>9</sup>.

Ovaj pak segment iz O. Ružičkinog oevra, predstavljen ovdje u Etnografskom muzeju Dvorac Gijeca (Kittsee), prezentira (samo neka) djela iz dvije privatne zbirke: g. Josepha Lawitschke (južnomoravski Hrvat koji danas živi u Beču) i g. dr. Bruna Schwarz, Krems (čija je pokojna supruga nećakinja O. Ružičke).

Obzirom na temu „Južnomoravski Hrvati u slikarstvu O. Ružičke“, ovdje, razumije se, nisu izložena sva djela koja je O. Ružička nacrtao ili naslikao između 1906. i 1945. g. ni ti ćemo (nabrojavati) sve tehnike u kojima je ova djela ostvario. Ovo će ostati samo jedan pokušaj upoznatih ovoga slikara, uglavnom kroz gore spomenutu temu. Prije svega, osim akvarela i ulja, do sada su najvećim dijelom neobjavljeni i nepoznati crteži tako studije i skice po modelu iz vremena studija na umjetničkoj akademiji<sup>10</sup>. Interesantni su, po načinu izrade i vrijeme nastanka, primjera radi, autportret (sign. i datiran 1899) i onaj drugi (sl. 1), vjerojatno nastao 1908 g., te „Procesija“ (sl. 2), sign. i datirana 1903 g. Na osnovu ovih djela moglo bi se ipak nešto saznati o brizi i nastojanju majstora izbjegavati sve što je površno, slučajno ili (pre)namiješeno. Bilježi se velikom spretnošću upravo ono najglavnije za temu, najbitnije i najtipičnije<sup>11</sup>. Budući da se pred štafelajom nije imalo vremena interpretirati ili (dodatno) prisjećati započinjalo se odlučnim i širokim, sočnim potezima kista. Veliki je dakako dio posla, već u psihi, bio i prije ovoga (tehničkog) koraka, pripremljen. Ono što je nepredvidivo pri ovoj analizi O. Ružičkinog djela jest to da on od samoga početka vodi veliku brigu i pažnju o vrsti (i izvoru), mjestu upada svijetlosti. U ovome kontekstu značajno je i sjenčanje. Do samoga okončanja slikanja radilo se vrlo pažljivo i disciplinirano. No, po tematici, tako su O. Ružičku bar do sada interpretirali (i prezentirali) bio je on na svoj način „osuđen“ kao „izvjestitelj i dokumentator“ (isključivo) o narodnim nošnjama ili dopadljivim krajolicima<sup>12</sup> koje je sabirao po dijelovima Austrougarske monarhije<sup>13</sup>, djelujući, naravno samo površnom promatraču, nemaštovito i sadržajno prazno pa bi se sva „kritika“ svela na konstataciju: darovit ali - pogrešno usmjeren.

Opovrgavajući ovo mišljenje upozorimo odmah na dokaze o izvanrednom daru O. Ružičkinog zapažanja kao i na suptilnu osjećajnost u vezi s plodonosnom psihologizacijom (izvrstan je portretist!) te veliku sposobnost, isključivo likovnim sredstvima, dočarati haptičku strukturu predmetne površine (na pr. čari veza na narodnoj nošnji ili ovičje runo na kožuhu itd.) kao i atmosferu konkretnog podneblja (na pr. izmaglicu iznad sela ili mračnost crkvenog interijera). Zapravo, u atraktivnoj i dopadljivoj tematici, slikar rijetko zapa-

da u pretjeranu sladunjavost ili izkičenost. U osebujnoj arhitektonici uljanih namaza, u trenutku dok se polikromatski vatrometi čvore i akcentuiraju, ostaje konstantan dojam vanredne lepršavosti ili, istovremeno, gdje je potrebno, čvrstine. U svom je radu i izgrađivanju okrnut analitičkim impresionizmom ali se umije poslužiti, tamo gdje misli da je potrebno, i ekspresivnijim rukopisnim znakom. U svom će radu, ipak najduže vrijeme, ostati vjeran izvjesnim intencijama uljepšanoga realizma. Pri ovakovom opredjeljenju važno je bilo imati, uz oštru opservaciju, i dubok izraz iskrenosti (O. Ružički specifične) zainteresiranosti.

Započnimo ovu (skromnu) analizu signiranih i datiranih radova koji predstavljaju seoske voćnjake i „Vrtove“ (sl. 3) (sign i dat. 1911.), „Guščarica“ (sl. 4) (nastala oko 1913. g.), „Radovi u polju“ (sl. 5) (sign. i dat. 1918. g.), „Šetnja žitnim poljem“ (sl. 6) (sign. i dat.) a koji su već zarana privukli i zaokupili slikara.

Potez kista je širok i slobodan, sliven, unatoč prisustvu mnogih detalja; vrlo je izjednačen i kratak. Usprkos punine izvučenog registra (plenarističke palete) uočljiva je primjerna trijeznost i umjerenost. Na slici (br. 3) horizont je visoko podignut pa je tematski naglasak već samim time podvučen. U prvom planu još zriju sočne zelene glavice kupusa a ispod lišća, usljed ljetne žege, polijegale su teške sjene. Zapara i ugrijani ljetni zrak trepere u daljini dok je selo naplavilo plavetnilo vrelog dana. Na slici (br. 4) identičan je donekle onaj smiraj iz gornjeg primjera iako je ovdje sunce nešto smanjilo žestinu. Vidimo osjenčane jarugice. Tu su nekada Frielištofci kopali zemlju i pravili opeku koju su onda sušili na suncu. Poslije su pak napadale kiše i guske su dobile svoj raj. U daljini se vidi selo kako se ščućurilo s crkvicom sv. Kunigunde i - voćnjacima. Na sljedećem primjeru (br. 6) susrećemo slikara izvan sela, u itom preplavljenom polju kako pažljivo promatra dvije žene dok šetaju u nedjeljno poslijepodne. Mlađa miluje gotovo zrele klasove a prati je (čini se) majka.

Drugom jednom prilikom, bio je radni dan, vidimo O. Ružičku kako opet promatra dvije žene ali, sada one kopaju krompir (br. 5). Starija se sagnula i čupa polusuhe stabljike krompira a mlađa, naslonjena na motiku, skuplja snagu. Ubrzo će ova zaroviti duboko u zemlju i pojavit će se zreli plod koji će one staviti u košaru od vrbinog pruča što leži ondje na zemlji. Žene i ne primjećuju slikara dok ovaj sigurnim naletima kista u zeleno-žučkastim prelivima traži boje ravnih polja u daljini. Po nebu se eno nabiru bijeli, pahuljasti oblaci. Črličavo, poput razdraganog impresionističkog kista, skakuće kist u ruci a zelenilo, i u drugom primjeru (sl. 7), nije samo trava nego je to ujedno i kontrast bijelini gusaka i odjeće „guščarice“. Ona je, sa grančicom u ruci, nakratko zastala. Zagledala se preko bistre rijeke kao da s druge strane čuje majčin (glas) zov ili se možda približava opasnost njenim guskicama što se, eno, bezazleno praćakaju u mirnoj rijeci. Neke su se već iskupale pa se site i zadovoljne penju uz nasip. Valjalo bi još prije sumraka stići u selo. Drugi jedan dan opet je prilo sunce i nije bilo lako trčkarati za guskama. Djevojčica se umorila i prilegla (sl. 8). Zemljani se čup za vodu prevrnuo i leži na zemlji.

Godine 1919. signiran je i datiran jedan „Portret djevojčice“ (sl. 9) koji privlači našu pažnju, jer se već na prvi pogled primjećuje izvanredna sažetost. Forma je, dakle, čvrsto modelirana a pristup detalju realističan. Kolorit je svjež i nije previše razigran. Na plošnoj, skoro monokromatski nabačenoj pozadini, uspjela je psihološka karakterizacija dječjeg lika. Samo na opleću narodna nošnja, u naletu polikromatske raspjevanosti, zaigra pravi vatromet (intenzivnijih) boja. Bijela se košulja, od finog sukna, kratkih, pri vrhu vezanih, rukava, kruto sliježe u naborima. Po bogato vezenom okovratniku (ovo je preteča kravati; Kroata-kravata) poigravaju se nestašni, sitni plavi cvijetići i zlatni konac. Prslučić zobunčić jednako je značajan akcent cijeljoj slici kao i marama facul na glavi Ane Jurčić. Dok se bistre očice svijetle, usne su sočno nabubrile pa donose osmijeh na pomolu.

Iz ovoga vremena po stilskim oznakama je i slika „Kirito“ (sl. 10). Dok je djevojčin lik frontalno postavljen, u prvi plan, dotle je seosko veselje zamišljeno „panoramski“ široko. Svečani je dan narodnog veselja i sve je izašlo na ulicu. Iako slika izgleda ne završena (ona je sign. i datirana 1919. g.) njeni su najvažniji tonaliteti već definitivno postavljeni a osjećaj prostorne dubine postignut je perspektivnim skraćanjem uz pomoć i linija i boje. Nabačene su i sjene. Ako bi se ipak htjelo nastaviti s radom, ostalo bi samo još pozabaviti se detaljima. (Oku današnjeg promatrača, koje je drugačije školovano, čak bi svaki nastavak bio suvišan).

Sačuvana je i jedna druga slika (sl. 11) na kojoj prepoznajemo dvije djevojčice iz predhodnog primjera. Da li je ovo neka priprema za sliku s više figura, ne znamo. Svakako su nastale u isto vrijeme jer je pristup načinu rada, uz onu osobnu identifikaciju, isti. Pogled na djevojčice je odozgor-koso i potvrđuju misao da su ipak zamišljene kao „prvi plan“ za sliku br.10.

Tragično vrijeme I. svjet. rata donijelo je i nove teme: ljudi su oplakivali svoje poginule (uglavnom na tuđim ratištima i za tuđi interes). Frielištofci su nabrojili svoje mrtve a O. Ružička im je naslikao „Pietu“<sup>14</sup>. Oko Žalosne Gospe kleče, plaču i mole (sl. 12) ožalošćeni slikarovi susjedi<sup>15</sup>.

Predimo na jednu drugu sliku (sl. 13) također ozbiljnog karaktera: „Savjetovanje“. Ovdje vidimo mladu djevojku u nošnji južnomoravskih Hrvata kako s respektom sluša i prati nagovor starice<sup>16</sup>. Spuštenim rukama na stomak nagovještava da su možda neka upozorenja stigla prekasno. Hrapave od žuljeva ruke uvjerljivo i sa iskustvom izlažu tradicionalne stavove. Prozorska zavjesa je jednim svojim krajem (namjerno) spuštena kako bi se primjetilo rumenilo na djevojčinom licu.

Na drugom prozoru, uz ulicu, zavjesa još netaknuta visi „upozoravajući“ na privatni karakter ovoga razgovora. Iznad glave starice, naslonjena je na ormarić, u uglu sobice, slika je Krista trnovom krunom okrunjenog.

Istog sadržaja je i slika „Kod župnika“ (b. sl.), samo što su sada mladenci kod župnika<sup>17</sup> na razgovoru u okviru priprema za sakrament ženidbe. Ona mlada žena, iz gornjega primjera, stoji u istoj pozi ispred prozora i pažljivo sluša svećenikove upute. Mladoženja (u crvenim momačkim hlačama) sjedi na sredini sobe okrenut promatraču leđima. Slika Bogarodice, zaštitnice u potrebama nevoljnim, visi na zidu, a i sat stari ustrajno odkucava vrijeme. Svaki i najmanji detalj opravdava razlog svog postojanja na slici.

Uistinu je sasvim drugačije kada slikar postavi figuru na „neutralnoj“ pozadini (sl. 14): starica se u prolazu nakratko okrenula jer je možda opazila slikara s paletom u ruci ili ju je možda ovaj pozvao imenom pa se znatizeljno smiješka. Čvrsti i pastozni potezi kista sada prebrojavaju staričine bore na licu dok se tamniji nabori na plavoj suknji i crvenoj pregači sliježu u teškim prugama. Paleta je svedena na minimum i vjerno služi definiranju svih plastičnih vrednota. Iste godine naslikan je i „Starac u kožuhu“ (sl. 15) kako stoji do ispod koljena prikazan, sa sjekiricom ispod mišike. U desnoj ruci drži zapaljenu lulu. Okončao je dio posla i u predahu odmjerava u koliko će navrata moći prevući nakresane vrbine šibe. Jer, čim zahladni i padne snijeg, plesti će on duboko u noć svoje korpe. Crtačkom preciznošću, nema više onog sumarnog nagovještaja detalja, O. Ružička sada slika nasječeno šiblje. Sve je u smeđim tonovima okupano, baš kao što i jest onaj blatnjavi predjel uz rijeku. Samo rijeka i nebo nezaustavno plove u srebrenastim prugama.

A kako može drugačije biti nego šaren „Buket cvijeća u vazni“? (sl. 16). Naslikan je možda samo godinu-dvije kasnije od onih vrba uz rijeku! Svojim sočnim kistom ovdje O. Ružička namješta cvijeće u vazi pa se ono žuti, rumeni i bijeli sve do vatrometa u Ivanjskoj noći. Slikarski zamah, opora čvrtoća i jasnoća, podudarne su i u slijedećem primjeru: Jedan „drugi buket“, mlada južnomoravka stoji ispred prozora „Pred zrcalom“ (sl. 17). Ujedno je ovo jedan od najreprezentativnijih i najdragocjenijih primjera za ovu izložbu. Prikazana je bez suvišnih detalja i djeluje, unatoč sebi tipičnom bogatstvu nošnje, harmonično ispričana. U svojoj krasoti zatekla se u dotjerivanju. Prozorska je zavjesa pomaknuta u stranu i dnevna svijetlost pada u pregrštima. U tipično ženskom pokretu, dok se propinje na prste, povezuje maramu na glavi a vitki joj se struk zanjihao iznad zvona široke, bogato ukašene suknje sa keceljom. Zlate se vezovi i bljeskaju kao i oni polimentno pozlaćeni ukrasi na ormaru. Skupa sa slikom u medaljonu i pozlaćenim okvirom slike iza djevojke oni pričaju o imućnoj hrvatskoj obitelji u Frielištofu. Samo ilustrativno ovome primjeru spomenimo studiju hrvatskog „Mladića u narodnoj nošnji“ (sl. 18). Kao i „Djevojka dok pregledava rubine u sanduku“ (b. sl.), prije svega, dokumenti su ovo solidnog pripremanja za slikanje većih formata u ulju. Ovo ostaju jednostavne studije-crteži iako su istovremeno završeni dokumenti visokih umjetničkih kvaliteta. I „Dječak“ je izvrstan primjer za izložbu jer se po njenu može složiti najbolja studija u etnografske svrhe. Momčić ponosno korača u crvenim (momačkim) hlačama a iz đepa mu visi bijeli vezeni rubac facol, na nogama kožne (lijetne) čizme zušne koje su često bile ukrašene svilenim resama i željeznim petnjacima.

Bijela, pri vrhu rukava crvenom vunicom vezena košulja, i prsluk lajbl sa kožnatim remenjem žnorice najvažniji uz dio južnomoravske hrvatske nošnje uz okruglak šeširić na glavi. Za ovim je često zataknuo paunovo ili pijetlovo pero, znak hrabrosti i junaštva. I ovdje O. Ružička vrlo lepršavim i znalackim potezima kista opjevava i najstinije dijelove na narodnoj nošnji.

Kada slika zimski krajolik, onda se sve promijenilo: nema tu više raspjevanog kolorita, nema tu ni šarenila detalja (sl. 19), samo čiča zima i magla. Nekoliko ljudi u parovima hodi k crkvenim stepenicama pokojima je a napadao duboki snijeg. Promrzlo granje, studeno i tmurno nebo su ovili crkvicu u božićno vrijeme<sup>18</sup>. Kada se snijeg okopnio krenula je „Procesija“ (b. sl.) k Marijanskom svetištu (možda) „Kod tri hrasta“. Stari Ribarak predvođeci, nosi raspelo. Mlada Slavičkova (rođ. Lawitschka) zaprtila smotuljak lužnjak sa okrepom za hodočasnike. U dolini se ispružila raspjevana Donja Austrija. I prolazi tako pobožna povorka sa šeširima u ruci, a u daljini odjekuju pripjevci zavjetnih pjesama i molitava. Ovdje je četkica suhnula, zaprašila se (Courtetovski) a likovi do kraja iz psihologizirani i tipizirani kao da su sišli sa Waldmüllero-vskih platana. „čovjek u dugom mantilu“ (sl. 20) studija je u ulju na kartonu kao i „Krave na sajmu“ (b. sl.). Rasbacani plavi tonaliteti po nebu su rastočeni bijelom bojom, u prvom primjeru. U drugom su šire nabačeni i služe lakšem „čitanju“ kraljeve zaprege. Dovođenjem tamnije (šarene) krave, koja stoji između tamnog plavetnila i bijele krave, poigrao se dubinski osjećaj vrlo uvjerljivo. Uz ovo su nahrupile i guste, tamne sjene. Otuda ovaj prostor uvjerljive širine. Bijeli mantil, na drugoj slici, poput stoljnjaka, u zeleno-smeđem nagovještaju trave i zemlje, pušta čovjeka sa šeširima na glavi paziti na krave i mirno ležati.

Onaj „čovjek u kožuhu od ovčijeg runa“ (sl. 21) mogao bi biti stari Valenta. Sreli smo ga kraj rijeke kako siječe vrbino granje a vidjet ćemo ga kako „Kuša vino“ (sl. 22) koja je datirana 1930. Onaj u plavom odijelu (kako su se nosili odrasli muškarci u južnomoravskom kraju) najvjerojatnije je gazda. Na glavi mu je okruglak i zaogrnut je mentušom ( mantilić bez okovratnika). Naslonio se lijevom rukom na praznu kucu i propitkiva brkatog starca o kvaliteti svog vina. Budući da Hrvati u Moravskoj nisu nosili ni brkove ni bradu, ovaj je starac s plavom pregačom i cipelama umjesto čizama Nijac, njemačkog porijekla. Obzirom na godine i iskustvo ona ga dvojica (Hrvata) pažljivo slušaju. U mračnoj prostoriji (ispod zemlje) naziremo bačve i prešu za grožđe. Ispred nje, na maloj bačvici, čaša stoji i ugašena svijetla. Još ne šaraju selom električni vodovi i svijetla je dovoljna kada su širom otvorena vrata! Ispred njih stoji slikar sa paletom u ruci. Na njoj su smiješani tamni, smeđi tonovi i plava boja za gazdinu nošnju. Bijela skakuće, okrnuta o pečenu umbru, po kožuhu i razčupanom runu. Neke stepenice vode prema prostoriji iznad podrumića u kojem se znalo zanočiti kada se odmaralo od žega ili čuvao vinograd ili prenoćivao u vrijeme berbe. Jedna druga slika je „Autoportret“, ovdje je možda na zrcalu slikar studirao svoje lice (b. sl.). Signirao je crtež i datirao sa 1932. g. Radio je crnom kredom na sivo-plavom kartonu, a bijelim refleksima hvatao grafiznimima svjetlost po čelu, nosu i kragini jakne. Nekada se je, kao mladić, gledao ispred tamno-smeđe-crne pozadi-

ne i sa šeširod na glavi. (Ovako su se u ono vrijeme rado vidjeli građani u Beču i Münchenu). Budući da ovaj „Autoportret“ nije narudžba, intimna je studija vlastitog lika, dragocjeno je djelo. Zapostavlja svjesno sve sekundarno i usredsredio se psihoanalitičarski na viđeno u zrcalu. Stoga i onaj budan, stroži pogled upren na promatrača.

Kratko će zatim ostaviti Hrvate u pivnicama, u polju i ispred crkve dok plešu. Pošao je k susjedima Slovacima. I ovi su ga pozvali da mu iznesu svoje prelijepje suknje. U godini smo 1933-oj kade datira nekoliko crteža, prije svega, dragocjenih ulja. U prozračnim baroknim crkvama gleda snaše u baršunastim odorama kako pjevaju i mole. Jedna je pokleknula na koljeno uz klupu i stavila na pod rascvalu ružu. Donjela ju je Gospi na svibanjsku pobožnost a zadržala je dok slikar ne završi sliku. I ovdje (sl. 23) ništa slučajnog, ništa izmišljenog i ništa izostavljenog. I koliko žara i sposobnosti, po stoti put, O. Ružička, unosi u analizu opisa scene (= sadržaja) na svojoj slici?! I eno, dok mlađa ima snage klečati cijelu večernjicu na jednom koljenu, ona druga, starica, oslanja se koljenima i sa soba lakta na izrezbarenu baroknu klupu. Na drugoj slici (sl. 24) vidi se i pomoćni oltar i procesijske zastave. Na polimentnoj pozlati retabl-oltara smjestio se oval slike a kroz vitraje se slijeva, poput šara paunovog repa svijetlost. Eno i jedne starice na klupi uz oltar kako prebire krunicu i nije je briga o ukusu onih što nose „tamna odijela“. Ona i njene, pogotovo mađe prijateljice, raspjevane slavenske duše, cvatu od sreće čim obuku svoje nošnje pa izgledaju ko ptice u rajskom perivoju. I usprkos ovom blještavilu paleta je kontrolirano razdragana. Namaz sočan, potez siguran i širok a tema impresivno-realistički podvučena.

Kada je O. Ružička 1930 g. kupio kuću u Frielištofu, opet je on nosio svoj stalak za Hrvatima. Skicirao ih je (sl. 25) u svakoj zgodi. Tako i one dvije žene kada su se vraćale iz crkve. Starija, možda majka, prati (hrvatsku) paunicu. Obje su u svojim bogatim i širokim suknjama (jedva stale!) u prvi plan crteža.

Kada su se pak mlađi kupali u toploj rijeci slikar se zanimao i za krajolik. Eno, na drugoj strani, preko rijeke, u sjenama šume vrbaci i krošnje (sl. 26). Svojim šrafurama ne ometaju glatku kožicu djevojčice. Ona se nakupala a sada joj starija sestra (možda mlada majka) plete pletenice. Značajna čudorednost i diskretnost struji iz ovog majstorskog crteža. Mlado tijelo pažljivo je sakrilo pregačicom. Iako je žarko ljeto, ova starija ne skida ni maramu. Možda ne želi opriziti svoje lice ali ne dolikuje se - ni razgoličiti tijelo bezpotrebno. Pokleknula je kao bi laškše plela kosu a i poradi nejednakog uzrasta. Po prelijepom profilu djevojčice prosula se strpljivost. Ispred sebe promatra kolegice u vodi kojima nikad dosta praćakanja! Jedna vršnjakinja čući ispred nje čekajući da joj se prisuše kosice. A onda će i ona doći na red.

Na trećem crtežu (sl. 27) prepoznajemo djevojku (sa sl. 17) a i prostoriju, s time da sada drži na krilu pletenu kašaru i kruni kukuruz. Svjetlost je decentno naznačena (bijelom kredom) po rukavima, marami i zrcalu na zidu. Kako bi što bolje vidjela raditi, a i slikaru pomogla kod pretaživanja detalja, pomaknula

je zavjesu na prozoru. I opet ono iskusno i znalacko analiziranje međusobne igre likova i prostora u koji su smješteni.

Kod crteža „Savjetovanje“ (sl. 28) ponovljena je tema sa sl. 13. Doduše, sa malim promjenama u rasporedu postavljenih figura. I opet sjedi starica na klupi ispred prozora ali ovaj puta je okrenuta leđima prema promatraču. Sada joj ne vidimo zabrinuto lice u potpunosti. Ulogu, pedagoškog akcenta, sada tumači njena ruka koja je znalacki postavljena na bijelinu koju je napravilo sunce kada je udarilo u bok mlade žene. Ova ne polaže više ruke na stomak nego u jednoj ruci pridržava molitvenik a drugom se oslonila na stol. Na ovome miriše svježe ubran buket cvijeća u vazni. Crnom kredom slikar slijedi formu (bilo da se radi o tekstilu, ruci ili licu) te šrafurama po kojima onda klizi gumicom praveći mjesto bijelim (kredinim) silnicama koje su u službi znaka svjetlosti.

U ranijim četrdesetim godinama vidno se mijenja hod i potez četkice. Slikar dodatno proređuje boju pa je živahnija, uz prisustvo grafizama iz pripreme faze, i takvu nanosi po platnu. Ovoj „rastanjenosti“ doprinosi jarka svjetlost koja zapljuskuje oko sebe sa stropa.

U krčmi Rožnarovoj razmaknuli su stolove i započelo je veselje (sl. 29). Flautu svira Franz Čehovsky a violinu (kapelnik) Jure Čehovsky. U prvom planu pleše zaljubljen par u hrvatskoj narodnoj nošnji. I većina prisutnih je tako odjevena. Prisutan je i poneki gost u „varoškom“ odijelu sa šeširom na glavi.

Na slici koja predstavlja „Harmonikaša“ (sl. 30) vesele se mladi ljudi, u hrvatskoj narodnoj nošnji, u sjeni vinove loze u dvorištu. Iako je došlo do primjene sasvim drugog izvora svjetlosti, sam duktus, hod četkice i intenzitet namaza (kao da) se nije promijenio. Kako je samo majstorski sačuvaao stečeno znanje iz predhodnog primjera? Bijelina suknje i košulje, crveni tanani vezovi i zažarena lica (i ovdje) zadobivaju prozračnost. Potpomognuti su svakako isprekidanim hodom četkice, poput crteža u boji. Mladić se nasmijao, kao mjesec, široko. Svira i pjeva na sred dvorišta svoje simpatije. Pokadkad udari svojom čizmom o zemlju te zaigra srce djevojačko. Jedna sjedi na klupi iz harmonikaša, jednom se rukom naslonila na naslonjač klupe a drugom se poigrava rubom šarene kecelje. Druga djevojka, uzbuđena do razdraganosti, stoji jer je svoju stolicu radije prepustila jakni dragoga koji ju ne pušta iz očiju. Jedva čekaju na majčin znak kroz prozorčić a onda će kao jato leptirova istrčati na ulicu gdje ih čeka veselo društvo. Danas je kiritof.

Kako je uopće mogla nastati ovakova slika, u stanju smo je dokumentirati s jednom drugom slikom, koja je, očito, ostala ne završena. Prozvali su je „Sakupljanje žita“ (b. sl.). Ovdje je okončavanje čina slikanja započeto je po lijevoj strani. Na desnoj vidimo pognutog muškaraca koji veže snopove. Slikar je izostavio mjesta na koja će pasti svjetlost a po sjenama, živahnim crtama, naznačio je njihovo mjesto.

Kada je O. Ružička otišao slikati „Večeru“ (sl. 31) odmah se dao na promjenu intenziteta namaza četke

a razlog je u svakom slučaju primjenjeni „umjetni“ izvor svijetlosti. Oko stola sjede ukućani i jesen već kuca na vrata. U uglu sobička, za stolom sjedi starica i drži dječaćića u krilu - ovaj se zabavio grickajući koricom kruha. Onaj, malo stariji, očito ogladnio, nestrpljivo pruža ruku materi koja upravo sijece oveću krišku kruha. Jedna 12-13 godišnjakinja stoji naslonjena laktovima na stol a lijevu svoju nogu oslanja na stolicu. Teška tkanina bijelog stolnjaka i crvene suknje padaju u krucim naborima. Na sredini stola stoji okrugla posuda sa sirom i vrhnjom.

Na ovoj drugoj slici istog imena (sl. 32) iz posude vadi sipačom žlicom majka toplu čorbu. Na staričinom mjestu sada sjedi šeširdija sa lulom među zubima. Sudeći po njegovom držanju i odjeći, mogao bi ovo biti stari Hofmann. Njegov sin je oženio sestru Ane Jurčić (vidi je kao djevojčicu na sl. 9). Kćer joj ovdje pridržava tanjur, a ona druga, nešto mlađa što već kusa, jest Sićova kći. Nažalost, ona treća, što se igra sa psom, ostaje neidentificirana<sup>19</sup>. Na slici se lijepo vide grede po stropu. Zajedno sa klupom pod prozorom pojačavaju utisak perspektivnog skraćivanja zato i izgleda ova soba, možda se radi o jednoj te istoj, djeluje prostranijom i većom. Prozorska su stakla već zamagljena i večer se spušta nad selom. Ubrzo će banuti stariji s polja i sjesti za stol. Dotle će djeca već polijegati u postelje.

U oba su primjera, istim intenzivnim slojevima položene umbre i pečeni okeri. Nema prozračnog sjetlucanja a ni prozirnih svilenkasnih haljina. Suzdržane palete, na granici suhlje monokromatike, skidaju se sada namazi i oblijeću volumene. Kao da se ruka teško naslonula na četkicu, nigdje poigravanja. Ne prosijeva više podmaz i svijetlo se sada doslovno slika Manetovksim hodom četkice po platnu. (Vidi: dat. 1944. g „Portret starca“ sl. 33).

Slijedeće godine naslikati će O. Ružička dvije „Djevojčice sa lanternicom“ (sl. 34). I ovdje se radnja događa u tamnoj prostoriji. Svjetlost, i to „umjetna“, lanternina, postala je upravo temom. Eno, zamračena soba odjenula je pomrčinu satkanu od plavičasto-ljubičastih crtica i krpica. Tko je još vidio i jednog „impresionistu“ da se ovako pozabavio mrakom? Doduše, nije to impresionist, to je O. Ružička, jer su lica njegovih djevojčica više slivenim potezom satkani. Crtičav je samo dakle naslikani mrak jer on se samo bori sa plamčićem kojeg zatiče djevojčica u crvenoj marami. Ona mlađa, u tamno-crvenoj košuljici, drži krčag za vodu. Tanjur je na stolu prazan i valja ubrzo tamnim hodnikom poći u prostoriju sa posteljama. Dobro je da još neko vrijeme titra plamen dok najmlađa ne pozaspu. Zbog čega je netko sliku koja predstavlja tri žene sa svijećama nazvao „Tri doba u ženinom životu“ (sl. 35) ne znam. Nekako doduše podsjeća, na prvi pogled, na one djevojčice s lanternom ali sada je, dakako, svijeća je izvor svijetlosti. Oko plamena nema ovdje zamagljenog staklenca. Stoje samo ruke koje zaklanjaju plameni žar od vjetera i proljeraju svijetlost po bijelim bluzama. Kao da su se uhvatili milijuni krijesnica u kolo, ovdje svijetlost ostaje i dalje u pregrštima. Tama i tišina crkvene lađe i dalje šumi. Nema ovdje ni stola sa tanjurom da se svijetlost bar malo opruži. Tek u tankim mlazovima, između zažarenih prstiju, klizi po suknjama ili se propinje po bradicama, vrhovima nosića ili po biserčićima navjenjenima u marami.

Čar u oba ova primjera rezultira pomnijim i dužim stajanjem pred originalom. Ne zbog ove tame koja u oku promatrača nastaje i gubi se istovremeno, više zbog onog osjećaja kako je mogla nastati uz svijeću G. La Toura. Možda je O. Ružička sanjao ovu svijeću u snu ili je možda potpirivao žeravicu dok je Rembrandt slikao svoj autoportret? Tako nešto.

Dugački obredi sviječnice skratili su noć. Čim je sunce provirilo slikar je već požurio u vinograd „Na staru goru“. Tamo je vidio Minku Mikinu kako bere zrelo grožđe (sl. 36). Ni traga svijeći ni mraku. Radosno skače ovdje četkica od lista do grozda, a onda za čas sklizne po lozi. U daljini se ori pjesma momačka. Nitko i ne sluti zlo sakriveno iza drugog brijega.

Kao da je O. Ružička naslutio nešto strašno i bolno. Požurio je po posljednji put u vinograd. Znao je da tamo uvijek piruju ptice i da Pan ondje svira svoju frulu. I stvarno, već će slijedeće godine u ovo vrijeme odgurnuti djevojku od njenog zrcala, stariću potjerati sa večere, zabraniti djevojčicama da se praćakaju u rijeci a potjeraće i slikara iz njegove doline. Utihnute će pjesma male gušcarice i pusto će biti po dvorištu bez nasmijanog harmonikaša.

(Stari) slikar će se sada tješiti tražeći motive u Wachau- u. Šumit će ovdje široki Dunav a slikar će sanjati svoju Thajvu i lijepe ruke djevojke iz vinograda. Milovat će ga sjećanja na južnomoravske Hrvate i oni će mu sigurno znati doviknuti - hvala!

Dr. Anto Nadj, Beč

<sup>1</sup> Terminom „akademizam“ obično se definira likovno izražavanje u duhu tradicije i konzervativnog shvaćanja. Ovo se očituje u tematici, kompoziciji i specifičnoj tehničkoj obradi. Motivi su se obično tražili u podneblju fantastičnih legendi, vizija te u daljnoj ili bližoj egzotici i Bibliji.

<sup>2</sup> Karakterističan je senzualni odnos prema realnosti kao i hedonistička težnja da se iz realnosti odabire kao motive umjetničkog stvaranja one komplekse u kojima se može uživjeti individualno i časovito. Već su Courbet i Manet inicirali slikanje kao metodu neposrednog promatranja prirode i fiksiranja sadašnjosti koja izmiče. Da bi se to postiglo trebalo je napustiti mračni atelje i slikati u pleinairu. Gradit će se velikim svijetlim plohami, bez (suptilnog) prelaza svjetla u sjenu. Kritika je to (u početku) smatrala prostim šarenilom a žive tonove običnim mrljama. Samom predmetu se daje sporedno značenje a precizan crtež se zapostavlja, kao i statična struktura oblika. Radije se hvataju prolazni momenti, pokreti i gibanja.. (Improvizirati je više za ove značilo nego sistematski graditi.)

<sup>3</sup> Predstavnici u Njemačkoj na pr. jesu: Liebermann, Uhde, Slevogt, Corinth a kod Hrvata: Mašić, Kršnjavi, Bukovac, Črnčić, Sesija, Medović i dr. U ovome kontekstu spomenimo i značajnu pojavu „Minhenskog kruga“ tj. „Die Kroatische Schule, ein Malerkreis in München 1904 -12“ koji će, primjenjujući tehniku i metodu ranijih impresionista (Manet) realizirati ono što su za Njemačku učinili W. Leibl i njegov krug (Trübner, Schuch itd.).

<sup>4</sup> Prof. Eisenmenger je osobno dekorirao palače i javne zgrade u Beču: Musikverein, Heinrichshof, Rathaus, Parlament (Fries), Kunsthistorisches Museum, a naslikao je i više poznatih portreta na pr. Johanna Straussa.

<sup>5</sup> Napuštali su se šabloni akademizma i dekorativne historijske romantike. No ovi su si zadali zadatak: glorificirati ljepote domaćega kraja i intimnost genrea. (Posebno su se istakli: Danhauser, Fendi, Schindler, Amerling, G.F. Waldmüller). Kod Čeha spomenimo J. Úprka (1881.-1940.).

<sup>6</sup> Unatoč relativnoj popularnosti za života, vrlo je malo stručne literature do sada objavljeno (usporedi: Tietze-Conrad, Fux, Thieme-Becker; Gedenkausstellung: Südmährischer Landschaftsrat, 1973 (in: Geislinger Stiege); Ausstellung (Text: Felix Bornemann, Stuttgart in Emmrich Paar, Esslingen/N.).

<sup>7</sup> Primjetan pokret modernijoj umjetnosti u Beču primjeren 1897. g. kada je grupa naprednijih slikara i arhitekata napustila „Künstlerhaus“ pa su osnovali novo udruženje: „Bečku Secesiju“ sa glasilom: „Ver Sacrum“ a J. M. Olbrich projektirao je izložbenu kuću „Secession“.

Neki su naime nastojali promijeniti vladajući mentalitet čiji je centar predstavljao Künstlerhaus. Ovdje su imućni, uspješni pojedinci, tvorci Ringstrasseprojekta, stvarali svoju popularnost i ugovarali narudžbe. Nastojali su da se krug onih koji dobro zaraduju ne proširi.

U pravo ovo vrijeme između 1897. do 1918., prozvano „Vrijeme velikog slikarstva“, u nastojalo se sustići ono na internacionalnoj umjetničkoj sceni. Nastojanja su se ispoljavala i u izložbama posebnoga značaja na pr. „Razvoj impresionizma u slikarstvu i skulpturi“ (1903.). Do tada su se u Beču mogla vidjeti samo pojedina djela. Prezentirala su se i djela „Art nouveau“, „Stilkunst“ itd.

<sup>8</sup> 1897. dobio je Lampi-nagradu, kao i Naturkopfprijs, 1898. Gundel-nagradu, srebrnu Füger-nagradu, Königswärternagradu, 1899. srebrnu a 1900. zlatnu Fügerovu-nagradu, 1903. osvaja nagradu studijskog putovanja u Italiju (Rim, Firenca, Padova, Venecija). 1904. g. izloženu sliku „Berba grožđa u Pöllau-u“ u Künstlerhaus-u kupuje Franjo Josip I. 1906. osvaja Dessauer-nagradu, 1912.-1914. Prasche-nagradu, 1913. malu zlatnu Državnu nagradu za postignute rezultate. Kao podoficir artilerije boravi (od 1915.) u Šopronu (Ödenburg) i Albaniji odakle šalje likovne priloge i izvešća s fronte. Iz ovoga vremena su značajna djela: portret šopronskog gradonačelnika Täglera i generala Kolozsvarya. 1936. „Ländliche Mahlzeit“ kupuje konstruktor „Porschea“ iz Stuttgarta, 1937. osvaja Duschmannovu-nagradu, 1947. Zlatni lovor a 1949. podjeljuje mu predsjednik Austrije titulu profesora. 1956. osvaja Zlatnu medalju Künstlerhaus-a koji mu iste godine organizira Retrospektivnu izložbu.

<sup>9</sup> Do danas je, nažalost, raspršeno mnogo Ružičkinih djela diljem Njemačke, Engleske i po cijeloj Austriji.

<sup>10</sup> Veliki broj crteža iz studijskog vremena ( a i fotografije) čuva se u privatnoj zbirci g. Lawitschke. Očito je, sudeći po ovim djelima, Ružička izjavljao svaku suvišnu interpretaciju.

<sup>11</sup> Sva tri su u vlasništvu g. Dr. Schwarz, Krems.

<sup>12</sup> Kod Ružičke ni traga stvoriti nekakav „nacionalni ep“ (usporediti A. Mucha) ili sentimentalno-romantično prepjevanje (usporedi: Defregger).

<sup>13</sup> Spomenimo u ovom kontekstu i Hrvate koji su poput Ružičke, nakon svojih studija u Beču (i Münchenu) poslali svojim kućama s istim „zadatcima“: (Eisenmengerov djak) O. Iveković, Rački, Krizman, Šenoa, Uvodić, te Srbin P. Jovanović, Madjar Munkácsy itd.

<sup>14</sup> Ovo je sačuvani fragment (u zbirci Lawitschka) slike koja visi u crkvi sv. Kunigunde u Frielštofu. Prema sjećanju g. Lawitschka, južnomoravskog Hrvata, model za Krista je sedio Karl Scheidl a za Mariju gdja. Jahre, baka g. Lawitschke.

<sup>15</sup> Prepoznamo dvije osobe u srednjem planu slike: to su Joža Slunski-Mihan i g. Sićan.

<sup>16</sup> Slika je u privatnoj zbirci.

<sup>17</sup> Župnik je nasljednik P. Jirka, odnosno P. Benda; sijeća se g. Lawitschka.

<sup>18</sup> Crtež bi mogao poslije 1924. G. jer se srednji brod crkve pregrađivao te godine. Na crtežu je začuvan prijašnji izgled. Toranj je do danas sačuvan cijeli ... (pod zaštitom spomenika).

<sup>19</sup> Sačuvana slika „Starca s lulom“ datirana je g. 1944. Budući sa prikazani nije u narodnoj nošnji, najvjerojatnije se radi o „Nimcu“ a mogao bi to biti svekar gdje Hofmann (ona bila sestra Ane Jurčić, vidi portret „Djevojčica“ sl. 9) I ona druga djevojčica koja je prikazana u igri s psom, sudeći po frizuri, mogla bi biti varoško dijete. Tako je i obučena. Možda je to unuka starca s lulom?

## BIOGRAPHIE

Othmar Ruzicka wurde am 7. 11. 1877 in Wien als Sohn des Bahnbeamten Wenzel (Vaclav) Ruzicka, gebürtig aus Chwalowice, Kreis Podebrad/Böhmen, und der Therese Ruzicka, geborene Schöber aus Ritzendorf, NÖ., geboren.

Bereits in der Realschule, die er in Wien absolvierte, fiel sein Zeichentalent auf. Sicher war er von seinem Vater angeeifert worden, der selbst ein nicht untalentierte Freizeitmaler war und von dem noch einige gute Aquarelle erhalten sind.

1896 - 1903 studierte Ruzicka an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei den Professoren Julius Berger, August Eisenmenger und Kasimir Pochwalski. Diese stellten ihm sehr lobende Zeugnisse aus.

Er erhielt schon an der Akademie mehrere Preise für seine Arbeiten, so 1899 die Silberne Fügemedaille, 1900 die Goldene Fügemedaille, 1903 den begehrten Rompreis, der mit einem längeren Italienaufenthalt verbunden war.

Nach Reisen in den Böhmerwald und nach Oberösterreich verbrachte er die Sommer auch in Pollau und Falkenstein. Am 25. Juni 1905 kam er erstmals von Pollau über Neusiedl nach Fröllersdorf, in einen Ort, „der inmitten der Au recht idyllisch und abgeschlossen liegt“ und wo er - nach seinen Aufzeichnungen - sich nicht satt sehen konnte an den bunten Trachten der dortigen Kroaten.

Ab 1906 finden wir ihn als Trachten- und Genremaler in Fröllersdorf. In diesem Jahr wurde er als ordentliches Mitglied in die Genossenschaft des Wiener Künstlerhauses aufgenommen. Seine Bilder fanden bei den Ausstellungen im Künstlerhaus immer wieder besondere Beachtung, so z.B. 1908 bei der Franz-Joseph-Gedächtnisausstellung. Damals wurde eines seiner Bilder vom Kaiser angekauft.

1913 wurde Ruzicka mit der Kleinen Goldenen Staatsmedaille ausgezeichnet.

1914 - 1918 war er als Artillerie-Offizier eingerückt, 1918 wirkte er als Kriegsmaler in Albanien. Nach Kriegsende malte er im Sommer wieder in Fröllersdorf.

1921 verehelichte er sich in Mähr. Kromau. In diesem Jahr wurde ihm die Große Goldene Staatsmedaille verliehen.

Es folgt eine fruchtbare Schaffensperiode in Fröllersdorf, wo er 1930 auch ein Haus erwarb. Von hier aus besuchte er auch die nahe Slowakei und malte in Jablonice und Maria Schoßberg.

1937 wurde Ruzicka mit dem Dussleman-Preis ausgezeichnet.

1944 erlitt er einen schweren Schicksalschlag; sein einziger Sohn fiel im Alter von 22 Jahren im Krieg. 1945 blieb auch ihm das Leid der Vertreibung nicht erspart; er verlor sein Haus, mußte Fröllersdorf verlassen und zog nach Wien.

1949 wurde er mit dem Titel Professor ausgezeichnet, weiters erhielt er den Goldenen Lorbeer des Wiener Künstlerhauses. In den Nachkriegsjahren malte er in der Mistelbacher Gegend und in der Wachau.

Othmar Ruzicka verstarb am 4. 11. 1962 in Wien.



## INDEX

1. Selbstportrait, sign., um 1905
2. Prozession, sign., dat. 1903
3. Krautfeld, sign., dat. 1911
4. Gänsehüterin, sign., um 1913
5. Im Kartoffelacker, sign., dat. 1918
6. Spaziergang im Getreidefeld, sign.
7. Gänsehüterin, sign., um 1920
8. Gänsehüterin, schlafend, um 1920
9. Portrait eines Mädchens, sign., dat. 1919
10. Kirtag, sign., dat. 1919
11. Zwei Mädchen, sign., um 1919
12. Pieta (Detail)
13. Bei der Großmutter, sign., dat. 1913
14. Alte Frau (Frau Perner), sign., dat. 1923
15. Alter Mann im Schafpelzmantel, sign., dat. 1923
16. Blumenstrauß in der Vase, um 1925
17. Vor dem Spiegel, sign., dat. 1924
18. Jüngling in Volkstracht, um 1922
19. Kirchgang, um 1925
20. Mann im langen Mantel, um 1929
21. Mann im Schafpelzmantel, um 1930
22. Beim Weinkosten, sign., dat. 1930
23. Slowakinnen in der Kirche, sign., dat. 1933
24. Slowakinnen in der Kirche, sign., um 1933
25. Beim Kirchgang, um 1934
26. Mädchen bei der Thaya, um 1935
27. Mädchen beim Maisrebeln
28. Beratung, um 1936
29. Kirtag in Fröllersdorf, sign., um 1936
30. Ziehharmonikaspieler, um 1936
31. Abendmahl, sign., dat. 1939
32. Abendmahl, um 1941
33. Portrait des alten Mannes, sign., dat. 1944
34. Zwei Mädchen mit Laterne, sign., dat. 1945
35. Drei Generationen, sign., um 1945
36. Im Weingarten, sign., dat. 1944

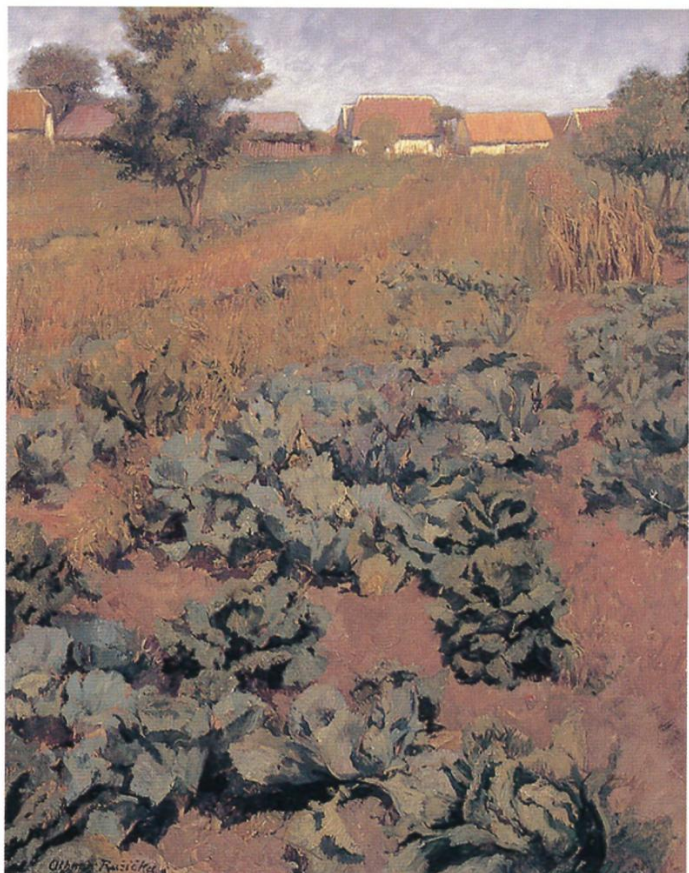




Selbstportrait  
sign., um 1905



Prozession  
sign., dat. 1903



Krautfeld  
sign., dat. 1911



Gänsehüterin  
sign., um 1913



Kartoffelacker  
sign., dat. 1918



Spaziergang im Getreidefeld  
sign.



Gänsehüterin  
sign., um 1920



Gänsehüterin, schlafend  
um 1920



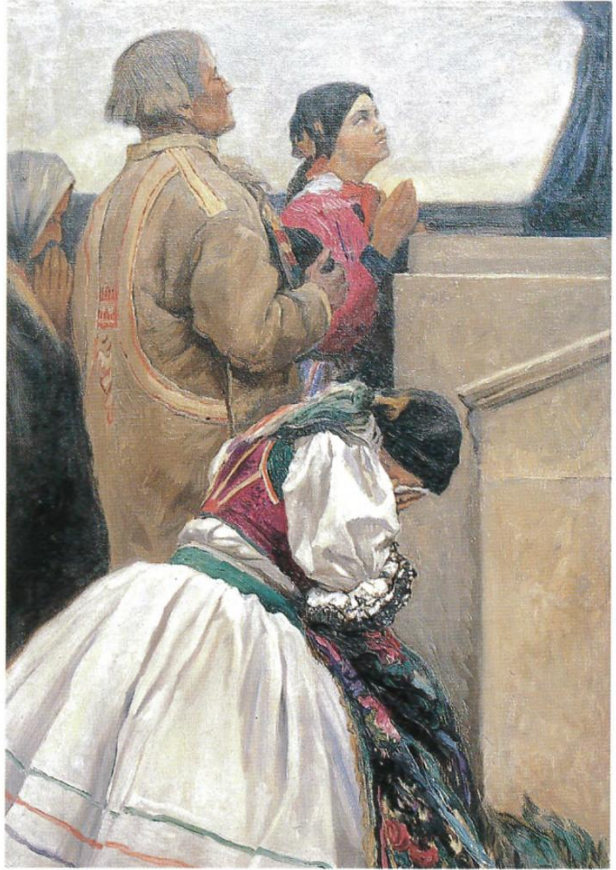
Portrait eines Mädchens  
sign., dat. 1919



Kirtag  
sign., dat. 1919



Zwei Mädchen  
sign., um 1919



Pieta (Detail)



Beratung  
sign., dat. 1913



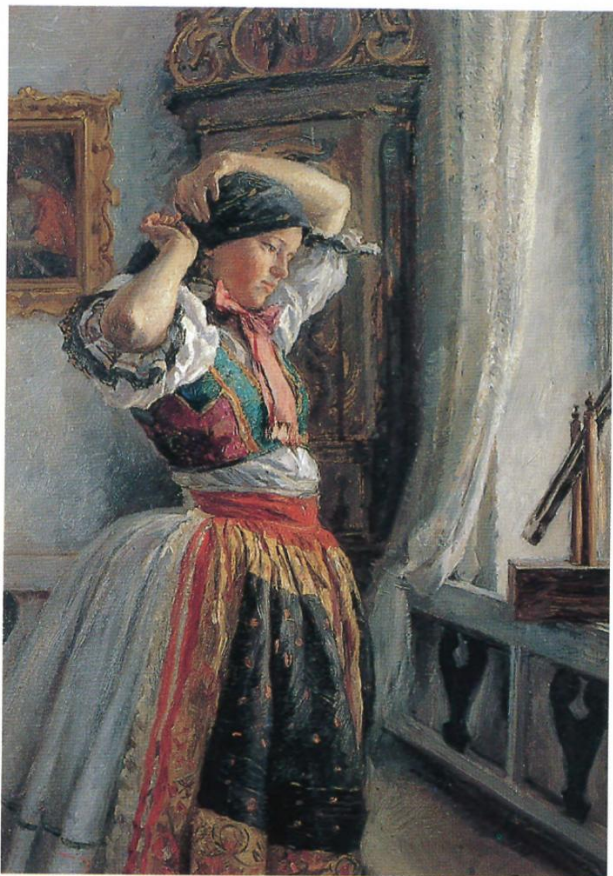
Alte Frau (Frau Perner)  
sign., dat. 1923



Alter Mann im Schafpelzmantel  
sign., dat. 1923



Blumenstrauß in der Vase  
um 1925



Vor dem Spiegel  
sign., dat. 1924



Jüngling in Volkstracht  
um 1922



Kirchgang  
um 1925



Mann im langen Mantel  
um 1929



Mann im Schafpelzmantel  
um 1930



Beim Weinkosten  
sign., dat. 1930



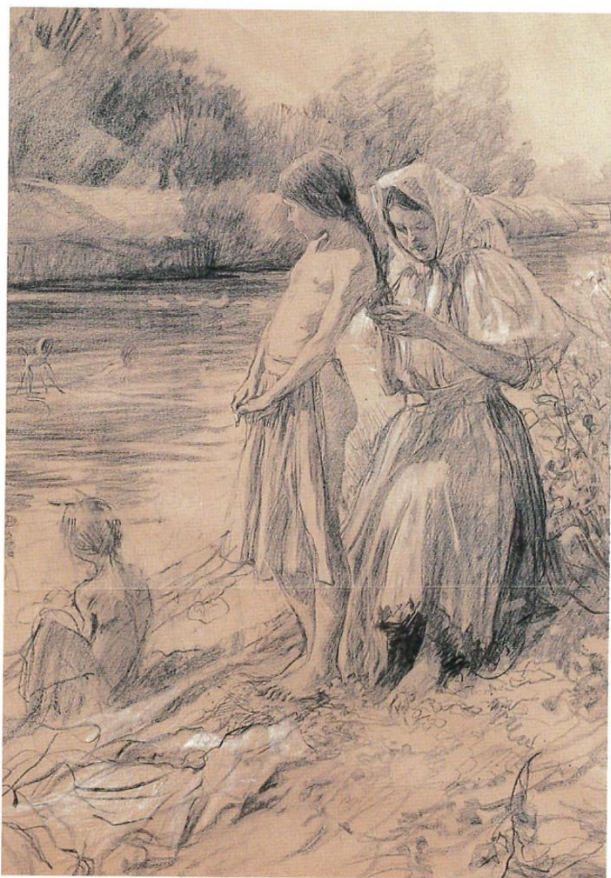
Slowakinnen in der Kirche  
sign., dat. 1933



Slowakinnen in der Kirche  
sign., um 1933



Beim Kirchgang  
um 1934



Mädchen bei der Thaya  
um 1935



Mädchen beim Maisrebeln



Beratung  
um 1936



Kirtag in Fröllersdorf  
sign., um 1936



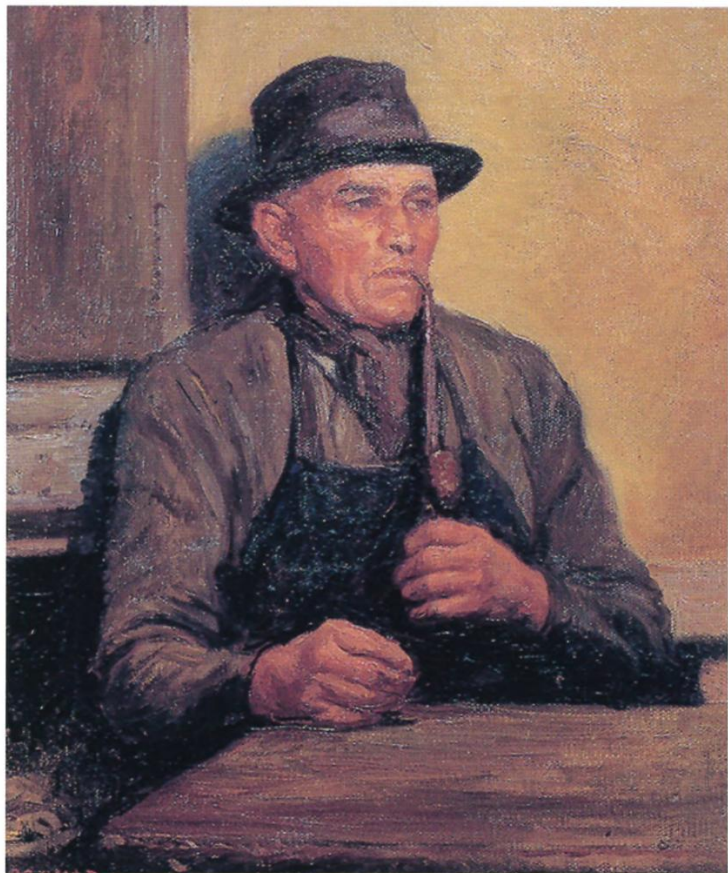
Ziehharmonikaspieler  
um 1936



Abendmahl  
sign., dat. 1939



Abendmahl  
um 1941



Portrait des alten Mannes  
sign., dat. 1944



Zwei Mädchen mit Laterne  
sig., dat. 1945



Drei Generationen  
sign., um 1945



Im Weingarten  
sign., dat. 1944



