

**Michail Vrubel‘ und Stanislaw Wyspiański als
Wegbereiter der Moderne. Von „verweltlichten
Ikonen“ und „ikonisierten Bauern“ im
Zarenreich und Galizien (1880–1910)**

**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 04
der Justus-Liebig-Universität Gießen**

**vorgelegt von
Josephine Karg
aus Berlin, 2022**

Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung einer dem Fachbereich 04 der Justus-Liebig-Universität Gießen vorgelegten Doktorarbeit.

Erstgutachterin: Prof. Dr. Claudia Hattendorff

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Ada Raev

Tag der Disputation: 13.2.2019

Vorwort und Dank

Die Altarbilder und religiösen Wandmalereien, die Michail Vrubel‘ für Gotteshäuser in Kiev umsetzte, sind gerade in diesem Moment, in dem ich abschließend mein Manuskript bearbeite, besonders gefährdet. Am 24. Februar 2022 begann die kriegsrische Invasion russischer Truppen auf die Ukraine und gegenwärtig ist nicht abzusehen, wann sie beendet sein wird und welchen Schaden die hiesigen Kulturgüter nehmen werden. Neben den zivilen Opfern unter der ukrainischen Bevölkerung, sind es die Städte und Dörfer mit ihren Kulturstätten, Gotteshäusern und Denkmälern, die absichtlich zerstört werden, um die ukrainische Kultur auszulöschen. Als ich zu meinem Dissertationsthema in Polen, Russland und in der Ukraine forschte, hätte ich es nicht für möglich gehalten, dass es zu dieser historischen Wende und humanitären Katastrophe kommen könnte. Ich hatte die Vision und den Glauben daran, dass Russland und die Ukraine, und sogar Russland und Polen, noch in meiner Gegenwart aufeinander zu gehen und dass gerade auch eine kulturpolitische Zusammenarbeit stetig gefördert werden würde. Während ich an meinem Manuskript arbeitete, um nach Jahren des Forschens und wissenschaftlichen Austausches mit Museen, Archiven und Universitäten in Polen, Russland und der Ukraine, die Ergebnisse meiner Studien der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ist ein Krieg ausgebrochen. Dieser folgenreiche Konflikt wird die Versöhnung und das Zusammenwachsen, das nach dem Zerfall der Sowjetunion begonnen hatte, für die nächsten Generationen in den betroffenen Krisengebieten unwiederbringlich und unvorstellbar machen. Ich bin Teil einer Generation, die im Kalten Krieg aufgewachsen ist, die aber Misstrauen, Stereotype und Vorurteile mit Offenheit und Solidarität überwinden wollte. Es war immer mein Wunsch gewesen, mithilfe von Kultur- und Kunstprojekten sowie durch Forschungsarbeiten, die Wertschätzung gegenüber ostmittel- und osteuropäischen Kulturräumen und Traditionen zu stärken und gegenseitiges Verständnis zu stiften. Einen kleinen Beitrag dazu sollte meine Dissertation leisten, die im besten Sinne eine interkulturelle Studie darstellt und die sich aus der Unterstützung vieler polnischer, russischer und ukrainischer Expertinnen und Experten speist.

Mein aufrichtiger Dank gilt daher allen Menschen und Institutionen, die mich bei meiner Forschungsarbeit unterstützt haben! Zum jetzigen Zeitpunkt wäre mein Dissertationsprojekt nicht durchführbar, die Verbindungen zu Russland sind unterbrochen und die Ukraine ist bereits stark zerstört – das ist nicht auszuhalten und unbegreiflich.

Ich möchte mich bei meinen beiden Gutachterinnen bedanken, die mich in der intensiven Recherche- und Schreibphase mit ihrem fachlichen Rat und pragmatischen Hilfestellungen unterstützt haben. Meine Erstgutachterin und Doktormutter, Frau Prof. Dr. Claudia Hattendorff (Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstpädagogik), war immer für meine Fragen offen und hat mir bei strukturellen, inhaltlichen Aspekten in der Schreibphase geholfen. Meine Zweitgutachterin, Frau Prof. Dr. Ada Raev (emeritiert, ehemals Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Institut für Slavistik), hat mich zu Aspekten

in der osteuropäischen Kunst- und Kulturgeschichte fachlich beraten und viele Kontakte zu russischen Expertinnen und Experten hergestellt. Ich habe die einzelnen Arbeitsphasen und die Entwicklung meiner Forschungsfragen in den Doktorandenkolloquien des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität Gießen und des Lehrstuhls für Slavische Kunst- und Kulturwissenschaft der Otto-Friedrich-Universität Bamberg vorgestellt. Ich bin dankbar für den kollegialen Austausch und die konstruktive Kritik an meinem Dissertationsthema. Inspirierend und hilfreich war auch der Austausch mit den Doktorandinnen und Doktoranden des Lehrstuhls für osteuropäische Kunstgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, den bis 2018 Frau Prof. Dr. Michaela Marek (†) leitete.

Das International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC) der Justus-Liebig-Universität Gießen unterstützte mein Dissertationsvorhaben mit einem mehrjährigen Doktorandenstipendium, der Förderung von drei Forschungsaufenthalten (Polen, Russland, Ukraine 2013) sowie einer Konferenzreise. Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) finanzierte zwei Konferenzreisen in die USA. Ich bedanke mich für die exzellente Betreuung und Beratung, die ich durch die Lehrenden, wissenschaftlichen Mitarbeitenden sowie Ansprechpartnerinnen und Ansprechpartner des GCSC erfahren habe.

Mein komplexes, interkulturelles Forschungsvorhaben wäre ohne die kollegiale Unterstützung und den fachlichen Austausch mit vielen Mitarbeitenden in Bibliotheken, Museen, Instituten sowie an Universitäten nicht möglich gewesen. Ich habe diese Hilfe immer als unschätzbar wertvoll empfunden. In allen Fragen zu den Arbeiten von Michail Vrubel‘ in Kiev beriet mich Frau Dr. Natal‘ja Ageeva vom Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“. Sie unterstützte mich jahrelang überaus engagiert und ich möchte ihr meinen aufrichtigen Dank dafür aussprechen. Dankbar für die Unterstützung vor Ort und in Fragen zur Bild- und Literaturbeschaffung bin ich Frau Dr. Alla Iling (Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“) sowie Irina Kobal‘čuk (Nationalmuseum Kiev), Frau Ol‘ga Korol‘eva (Nationalmuseum Sophienkathedrale, Kyrill-Kirche Kiev) und den Mitarbeitenden der Gemäldegalerie Lemberg. Für tatkräftige Unterstützung und den fachlichen Austausch während meines Forschungsaufenthalts in Moskau bin ich den Mitarbeitenden der Staatlichen Tret‘jakov-Galerie Moskau dankbar, insbesondere Frau Dr. Eleonora Paston. Es war mir eine große Ehre mit Herrn Prof. Dr. Michail Allenov (†, ehemals Staatliche Universität M. I. Lomonosov Moskau) zu sprechen. Während meines Forschungsaufenthalts in St. Petersburg berieten mich Frau Dr. Marija Gurenovič (Russisches Museum St. Petersburg), Frau Prof. Dr. Elena Nesterova (Akademie der Künste St. Petersburg) und Prof. Dr. Sergej Daniël‘ (Europäische Universität St. Petersburg). Ohne die Vermittlung von Kontakten durch Herrn Sergej Fofanov (Staatliche Tret‘jakov-Galerie Moskau) hätte ich die Recherchen in St. Petersburg kaum umsetzen können, ich weiß seine Hilfe sehr zu schätzen. Ich bin dankbar für die Unterstützung, die ich im Nationalmuseum Warschau durch Frau Dr. Iwona Danielewicz erhielt. Im Nationalmuseum Krakau beriet mich Frau Dr. Urszula Kozakowska-Zaucha und im Józef Mehoffer-Museum Frau Dr. Anna Zeńczak. Für inhaltliche Anregungen danke ich Herrn Prof. Dr.

Wojciech Bałus und Frau Dr. Irena Buchenfeld-Kamińska (Jagellionen Universität Krakau) sowie Frau Dr. Agnieszka Jankowska-Marzec (Kunstakademie Krakau). Ich bin dankbar, mit Herrn Prof. Dr. Piotr Piotrowski (†, ehemals Adam-Mickiewicz-Universität Poznań) während seiner Gastprofessur an der Humboldt-Universität zu Berlin über mein Forschungsthema gesprochen zu haben. Ich danke Frau Dr. Irina Bužinska (Nationalmuseum Lettland, Riga) für Literaturempfehlungen. Frau Dr. Ulrike Schmiegelt-Rietig (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Provenienzforschung) danke ich für den Austausch zu dem Wirken von Viktor Vasnecov in der Vladimir-Kathedrale Kiev.

Ohne das Netzwerk der im anglo-amerikanischen Raum forschenden Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, die sich mit der Kunst- und Kulturgeschichte Ostmittel- und Osteuropas befassen, hätte ich viele Projekte und Arbeiten der 2000er Jahre nicht kennengelernt. Mein großer Dank für die Vermittlung von Kontakten zum Cambridge Courtauld Russian Art Centre (CCRAC) und der Russian Art and Culture Group gilt Frau Prof. Dr. Michelle Facos (Indiana University Bloomington, USA) und Frau Prof. Dr. Isabelle Wünsche (Jacobs University, Bremen). Ich danke insbesondere den sprach- und kulturwissenschaftlichen Lehrkräften des Instituts für Slavistik der Technischen Universität Dresden, sie haben meine interdisziplinäre und kulturvergleichende Forschungsperspektive während meines Studiums unterstützt. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Holger Kuße. Vermutlich hätte ich nicht so hartnäckig und zielstrebig mein Forschungsvorhaben verfolgt, wenn mich nicht mein Betreuer meiner Magisterarbeit dazu ermuntert und auf die Relevanz der Thematik verwiesen hätte – ich bedanke mich für diese wegweisende Motivation bei Herrn Prof. Dr. Gilbert Lupfer (Staatliche Kunstsammlungen Dresden), der mich in vielen Anliegen immer bereitwillig unterstützt hat.

Herzlich bedanken möchte ich mich bei meinen beiden Korrekturleserinnen, Frau Dr. Vera Fischer und Frau Pamela Rohde M.A., die von Anfang an dabei waren und mit großer Sorgfalt mein Manuskript geprüft haben. Ohne die Unterstützung meiner engsten Vertrauten hätte ich diesen Weg nicht bis zu Ende gehen können – ich danke Euch allen.

Josephine Karg, Berlin im Juni 2022

INHALT

ABBILDUNGSVERZEICHNIS	IX
EINLEITUNG.....	1
1 DER GESELLSCHAFTSHISTORISCHE UND KÜNSTLERISCHE KONTEXT IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS IM ZARENREICH UND IN GALIZIEN: AUFTRAGGEBER UND KÜNSTLERKREISE	13
1.1 Michail Vrubel‘ (1856-1910): Studien in St. Petersburg (1880-1884) und Kiev (1884-1889).....	21
1.2 Vrubel‘ als moderner Universalkünstler und seine Künstlernetzwerke	39
1.3 Stanisław Wyspiański (1869–1907): Studium in Krakau und Paris (1887–1894).....	52
1.4 Wyspiańskis Wirken im Krakauer Kunstleben und die <i>Gesellschaft polnischer Künstler – Sztuka</i>	76
1.5 Zusammenfassung	94
2 EINE NEUE RELIGIÖSE MALEREI UND DIE NATIONALE FRAGE	97
2.1 Bildanalyse von Vrubel’s Arbeiten für die Kiever Kyrill-Kirche	112
2.1.1 Einführung in die Ikonenmalerei: Die Ikone als Kultbild	112
2.1.2 Auftragssituation: Die Kiever Kyrill-Kirche in den 1880er-Jahren	117
2.1.3 Bildbeschreibung und Analyse von Vrubel’s Ikonen in der Kyrill-Kirche: Vom Einzug des Weltlichen in das orthodoxe Kultbild	126
2.1.4 Historischer Kontext und Interpretation	141
2.2 Vrubel’s initiative Entwürfe für monumentale Wandmalereien der Kiever Vladimir- Kathedrale im historischen Kontext	154
2.2.1 Bildbeschreibung der „Beweinung“ und „Auferstehung“	159
2.2.2 Interpretation von Vrubel’s Beweinungsmotiven. Betrachtungen zu Vrubel’s dämonischen Christus versus Vasnecovs menschlichen Christus für die Kiever Vladimir-Kathedrale	170
2.3 Bildanalyse von Wyspiańskis Fensterbildentwurf für die Lateinische Kathedrale in Lemberg.....	183
2.3.1 Auftragssituation: Die Lemberger Kathedrale in den 1890er-Jahren	184

2.3.2	Bildbeschreibung und Analyse des Fensterbildentwurfs „Gelöbnis von Johann Kasimir“ und „Polonia“ mit „Muttergottes mit Kind“	190
2.3.3	Ikonologische Beschreibung und ikonografische Analyse des Muttergottes- und Polonia-Motivs	201
2.3.4	Historischer Kontext und Interpretation der Motive „Polonia“ und „Muttergottes mit Kind“	209
2.4	Auftragssituation: Wyspiańskis Wandmalereien (1895) und Glasfenstermotive (1897) für die Krakauer Franziskanerkirche	221
2.4.1	Beschreibung und Analyse des Wandbildes „Maria mit Kind“	227
2.4.2	Interpretation	230
2.5	Zusammenfassung	238
3	VON DER ENTDECKUNG DES FREMDEN IM EIGENEN: DIE BÄUERLICHE LEBENSWELT UND IHRE ERZEUGNISSE	243
3.1	Der Beginn ethnografischer Sammlungen in Abramcevo und Talaškino	259
3.1.1	Vrubel‘ und das Kunsthandwerk	267
3.2	Die Rezeption der Volkskunst aus der Tatra- und Karpatengebirgsregion durch Künstler und Ethnografen in Galizien	279
3.2.1	Wyspiański und die <i>Gesellschaft für polnische angewandte Kunst (TPSS)</i>	292
	SCHLUSSBETRACHTUNG	299
	ABBILDUNGEN	307
	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	379

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Michail Vrubel‘, „Frauenkopf mit Kokoschnik“, 1882	307
Abb. 2:	Mariano Fortuny, „Kupferstichsammler“, 1867	307
Abb. 3:	Michail Vrubel‘, „Weiblicher Akt in einem Renaissance-Interieur“, 1883	308
Abb. 4:	Mariano Fortuny, „Die Kinder des Künstlers in einem japanischen Salon“, 1874	308
Abb. 5:	Michail Vrubel‘, „Kasatka“, 1899.....	309
Abb. 6:	Michail Vrubel‘, „Sitzender Dämon“, 1890.....	309
Abb. 7:	Michail Vrubel‘, „E. I. Prachova. Ukrainische Plachta“, 1884.....	310
Abb. 8:	Stanisław Wyspiański, „Sechster Engel“, 1889	310
Abb. 9:	Stanisław Wyspiański, „Interieur des Pariser Ateliers“, 1893	311
Abb. 10:	Paul Gauguin, „Vision nach der Predigt (Jakob ringt mit dem Engel)“, 1888.....	311
Abb. 11:	Stanisław Wyspiański, „Porträt zweier Mädchen“, 1895	312
Abb. 12:	Stanisław Wyspiański, „Gehöft in Konary“, 1900	312
Abb. 13:	Stanisław Wyspiański, „Aussicht auf den Kościuszko-Hügel im Winter“, 1905	313
Abb. 14:	Stanisław Wyspiański, „Kasimir der Große“, 1900	313
Abb. 15:	Stanisław Wyspiański, „Porträt Julian Pagaczewski“, 1904.....	314
Abb. 16:	„Nicht von Menschenhand gemalter Erlöser“, bezeichnet als „Acheiropoietenbild“, letztes Viertel 12. Jahrhundert.....	314
Abb. 17:	„Bogomater“ Vladimirskaia/ Gottesmutter von Vladimir“, 11.–12. Jahrhundert, byzantinisch, Konstantinopel	315
Abb. 18:	Michail Vrubel‘, „Erzengel in grüner Tunika“, „Erzengel in roter Tunika“ und „Erzengel in gelber Tunika“, 1884.....	315
Abb. 19:	Michail Vrubel‘, „Erzengel Gabriel“, 1884.....	316
Abb. 20:	Michail Vrubel‘, „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die zwölf Apostel“, 1884	316
Abb. 21:	„Ausgießung des Heiligen Geistes“, Mitte 11. Jahrhundert	317
Abb. 22:	Aleksandr Ivanov, „Christus erscheint dem Volke (Erscheinung des Messias)“, 1837–1857	318
Abb. 23:	„Ausgießung des Heiligen Geistes“, Mitte 15. Jahrhundert	318
Abb. 24:	„Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel“, 11. Jahrhundert im Byzantinischen Stil	319
Abb. 25:	Michail Vrubel‘, Ikonenbilder, 1885.....	319
Abb. 26:	Michail Vrubel‘, vier Ikonenbilder, 1885.....	320
Abb. 27:	Michail Vrubel‘, „Gottesmutter mit Kind“, 1885.....	321
Abb. 28:	Michail Vrubel‘, „Kopf der Gottesmutter mit Blumenornament“, 1884	322
Abb. 29:	Michail Vrubel‘, „Frauenkopf (Porträt Prachova)“, 1884/1885	322
Abb. 30:	„Pečerskaja (Svenskaja) Gottesmutter mit Antonij und Feodosij“, ca. 1288.....	323

Abb. 31:	Dionisij, „Bogomater“ Odigitrija/ Gottesmutter Hodigitria“, 1482, byzantinisch.....	323
Abb. 32:	Giovanni Bellini, „Madonna dell’ Orto“, 2. Hälfte 1470er-Jahre.....	324
Abb. 33:	„Evangelist Markus Oranter“, ca. 9.–11. Jahrhundert	324
Abb. 34:	Giovanni Bellini, „Madonna Morelli“, ca. 1485/1487	325
Abb. 35:	Michail Vrubel‘, „Christus“, 1885	325
Abb. 36:	Michail Vrubel‘, „Christuskopf“, 1884	326
Abb. 37:	Michail Vrubel‘, „Hl. Athanasius“, 1885	326
Abb. 38:	Michail Vrubel‘, „Hl. Kyrill“, 1885	327
Abb. 39:	Michail Vrubel‘, Ornament mit Fischen, 1889 (links), Ornament mit Wasserlilien, 1889 (rechts)	328
Abb. 40:	Michail Vrubel‘, „Beweinung“, 1887, erste Variante.....	329
Abb. 41:	Michail Vrubel‘, „Beweinung“, 1887, zweite Variante.....	330
Abb. 42:	Michail Vrubel‘, „Orchidee“, 1886–1888	330
Abb. 43:	„Beweinung“/ „Grablegung Christi“, ca. 1164.....	331
Abb. 44:	Michail Vrubel‘, „Beweinung“, 1887, dritte Variante.....	331
Abb. 45:	Michail Vrubel‘, „Beweinung“, 1887, vierte Variante	332
Abb. 46:	Michail Vrubel‘, „Beweinung“, 1884	332
Abb. 47:	Michail Vrubel‘, „Auferstehung“, 1887.....	333
Abb. 48:	Michail Vrubel‘, „Flieder“, 1900	334
Abb. 49:	Michail Vrubel‘, „Mädchen vor Perserteppich“, 1886	335
Abb. 50:	Michail Vrubel‘, „Orientalisches Märchen“, 1886.....	336
Abb. 51:	Michail Vrubel‘, „Christus am Ölberg“, 1887.....	337
Abb. 52:	Michail Vrubel‘, „Christuskopf“, 1888	338
Abb. 53:	Ivan Kramskoj, „Christus in der Wüste“, 1872	338
Abb. 54:	Nikolaj Ge, „Das letzte Abendmahl“, 1863.....	339
Abb. 55:	Viktor Vasnecov, „Christus Weltenherrscher“, 1885	339
Abb. 56:	Viktor Vasnecov, „Gottesmutter mit Jesuskind“, 1885–1896	340
Abb. 57a:	Stanisław Wyspiański, „Gelöbnis von Johann Kasimir“ und „Polonia“, 1892, Fensterbildentwurf Lemberger Kathedrale.....	341
Abb. 57b:	Stanisław Wyspiański, „Polonia“, 1892, Fensterbildentwurf Lemberger Kathedrale.....	342
Abb. 57c+d:	Stanisław Wyspiański, „Gelöbnis von Johann Kasimir“, 1892, Fensterbildentwurf Lemberger Kathedrale.....	343
Abb. 58:	Stanisław Wyspiański, „Gelöbnis von Johann Kasimir“, 1892–1894, Fensterbildentwurf	344
Abb. 59:	Jan Matejko, „Gelöbnis von Johann Kasimir“, 1889.....	345
Abb. 60:	Ignacy Edward Lepczy, „Gelöbnis von Johann Kasimir“, 1887.....	346
Abb. 61:	Stanisław Wyspiański, „Polonia“, 1892–1894, Fensterbildentwurf	347

Abb. 62:	Józef Szolc-Wolfowicz, „Gnädige Muttergottes, genannt Domagaliczowska“, 1598	348
Abb. 63:	Juliusz Makarewicz nach Józef Szolc-Wolfowicz, „Matka Boska Domagaliczowska“, 1890er-Jahre.....	348
Abb. 64:	Stanisław Wyspiański, „Krakauer Mädchen“, 1893.....	349
Abb. 65:	Stanisław Wyspiański, „Polonia“, 1893–1894.....	350
Abb. 66:	Stanisław Wyspiański, „Caritas“ („Madonna mit Kind“), 1904.....	351
Abb. 67:	„Schöne Madonna“ („Piękna Madonna“), ca. 1390	352
Abb. 68:	Jan Jerzy Plersch (?), Skulptur Polonia, um 1740/1744	352
Abb. 69:	Unbekannter Maler, „Muttergottes inmitten von Engeln“, ca. 1630.....	353
Abb. 70:	Augustyn Kołodzki, „Vaterlandsthron oder der Palast der Ewigkeit in der Versammlung der Herrscher (...)“, 1707	353
Abb. 71:	Stanisław Wyspiański, „Polonia“, 1894.....	354
Abb. 72:	Jan Matejko, „Polonia – das Jahr 1863“ („Das gefesselte Polen“), 1864	354
Abb. 73:	Jacek Malczewski, „Melancholia“, 1890–1894.....	355
Abb. 74:	Edvard Munch, „Madonna“, 1895–1902.....	355
Abb. 75:	Franz von Stuck, „Die Sünde“, um 1893.....	356
Abb. 76:	Stanisław Wyspiański, „Porträt der Fräulein Kijeński“, 1893	356
Abb. 77a:	Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Nordwand, Franziskanerkirche Krakau, „Fallende Engel mit Bogenschützen“, historische Aufnahme, 1896–1900.....	357
Abb. 77b:	Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Nordwand, Franziskanerkirche Krakau, „Fallende Engel mit Bogenschützen“ (unten), „Erzengel Michael“ (oben), Fotografie, 2007.....	358
Abb. 78a:	Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Südwand, Franziskanerkirche Krakau, „Caritas“ (oben), historische Fotografie, 1896–1900	359
Abb. 78b:	Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Südwand, Franziskanerkirche Krakau, „Maria mit Kind“ (unten), historische Fotografie, 1896–1900.....	360
Abb. 78c:	Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Südwand, Franziskanerkirche Krakau, „Caritas“ (oben), „Maria mit Kind“ (unten), Fotografie, 2007	361
Abb. 79:	Stanisław Wyspiański, Rosen mit Netzmuster, 1895	361
Abb. 80:	Stanisław Wyspiański, Fenstermotiv „Gottvater“, 1897–1904.....	362
Abb. 81:	Stanisław Wyspiański, „Maria mit Kind“, ca. 1896	363
Abb. 82:	Stanisław Wyspiański, „Maria mit Kind“, 1895-1896	364
Abb. 83:	Stanisław Wyspiański, „Caritas“, 1905	365
Abb. 84:	Stanisław Wyspiański, „Madonna mit Kind“, 1904 (?).....	365
Abb. 85:	Stanisław Wyspiański, „Bauernmadonna“, 1904	366
Abb. 86:	Stanisław Wyspiański, „Mutterschaft“, 1905.....	367
Abb. 87:	Fotografie Ethnografische Sammlung Abramcevo, 1880er-Jahre	367

Abb. 88:	Michail Vrubel‘, „Blumen“, Motiv für Porzellanmalerei, 1886–1887	368
Abb. 89:	Michail Vrubel‘, „Kopf einer Löwin“, 1891	368
Abb. 90:	Michail Vrubel‘, „Maske eines libyschen Löwen“, 1891–1892	369
Abb. 91:	Michail Vrubel‘, Majolika, Ofenverkleidung mit blauen Löwen und gemusterten Kacheln, 1890er-Jahre.....	369
Abb. 92:	Michail Vrubel‘, Kaminverkleidung „Mikula und Vol‘ga“, Ende 1890er-Jahre	370
Abb. 93:	Michail Vrubel‘, „Meeresprinzessin“, 1899–1900	370
Abb. 94:	Michail Vrubel‘, „Meeresprinzessin“, 1899–1900	371
Abb. 95:	Władysław Matlakowski, Zeichnungen zur Holzarchitektur und Haushaltsgegenständen im Podhale-Gebiet, 1892, 1901	371
Abb. 96:	Maria Dembowska, Wandbehang, ca. 1886	372
Abb. 97:	Stanisław Witkiewicz, „Villa Koliba“, 1892	372
Abb. 98:	<i>Sztuka</i> -Ausstellungssaal, Möbel entworfen von Stanisław Wyspiański, 1904	373
Abb. 99:	Stühle entworfen von Stanisław Wyspiański für das Theaterstück „Bolesław Śmiały“, 1904	374
Abb. 100:	Sitzmöbel entworfen von Stanisław Wyspiański in <i>Sztuka</i> -Ausstellung, 1904	374
Abb. 101:	Vortragssaal Haus der Krakauer Ärztesgesellschaft, gestaltet von Stanisław Wyspiański, 1905	375
Abb. 102:	Kilim, entworfen von Stanisław Wyspiański, 1904	376
Abb. 103:	Stuhl mit Armlehne, entworfen von Stanisław Wyspiański für Salon Zelenki, 1904-1905	376
Abb. 104:	Stuhl, entworfen von Stanisław Wyspiański für das Esszimmer von Zelenki, 1904.....	377
Abb. 105:	Stanisław Wyspiański, „Selbstporträt mit Ehefrau“, 1904	378
Abb. 106:	Michail Vrubel‘, „Galoppierender Reiter“, um 1890	378

Einleitung

Bei Betrachtung einschlägiger Forschungsliteratur zur Malerei des Fin de Siècle, und im Speziellen des Symbolismus, wird deutlich, dass es in der europäischen Rezeption bis heute allenfalls eine diffuse Vorstellung davon gibt, welche Künstlerinnen und Künstler Osteuropas Vertreter dieser Richtungen waren. Die Ausführungen zu deren Werken fallen wohl deshalb auch äußerst knapp aus und eine Einschätzung zu ihrer Bedeutung innerhalb der gesamteuropäischen Entwicklung der Malerei wird meistens unterlassen. Diese Tatsache führte mich zu der Frage, welche Künstlergruppen es in Polen, Russland oder der Ukraine vor 1900 gab, inwieweit sich Vergleiche zu westlichen Künstlerinnen und Künstler ziehen lassen und ob sie als Symbolisten eingestuft werden können. Schnell wurde dabei klar, dass ein Ost-West-Vergleich für ein interkulturelles Forschungsvorhaben wenig erhellend ist, da darin häufig kulturelle Stereotype verankert sind, die somit eine Analyse der osteuropäischen Bildsprache überlagern. Auch musste ich feststellen, dass es bislang kaum Ansätze dazu gibt, in kooperativen polnisch-russischen Ausstellungs- oder Forschungsprojekten zusammenzuarbeiten und dies wird es in absehbarer Zeit auch nicht mehr geben können aufgrund derzeitiger politischer Umstände, gemeint ist die Invasion russischer Streitkräfte in das Territorium der Ukraine seit Februar 2022.¹ Eine Zusammenarbeit zwischen polnischen und russischen Kunstmuseen und Archiven wäre überaus ertragreich, um die Kunstgeschichte Osteuropas in ihrer Komplexität darzustellen und die Beziehungen, die es dabei zwischen den einzelnen Ländern vor 1900 gab, herauszuarbeiten. Da die russische Avantgarde-Bewegung bereits in der alten Bundesrepublik in großen Ausstellungen und Publikationen aufgearbeitet wurde, und es vereinzelt auch Ansätze diesbezüglich zur polnischen Kunst des 20. Jahrhunderts gab, und sich im anglo-amerikanischen Raum in der gleichen Zeit und besonders wieder seit der Jahrtausendwende verstärkt der russischen Kunst nach 1900 gewidmet wird, war es für mich verwunderlich, dass kein wissenschaftliches Interesse an den Vorläufern dieser Kunstrichtung zu bestehen scheint.

Der Symbolismus wird ausgeblendet, besonders im europäischen Raum. Ausnahmen bilden ein 2012 begründetes internationales Forschungsprojekt in Schottland, wie auch eine zeitgleich entstandene russische Initiative in Moskau, die sich mit diesem Aspekt befassen. Beide Foren untersuchen in internationaler Zusammenarbeit mit Kunstwissenschaftlern aus ganz Europa Künstler des Symbolismus

¹ Im Jahr 2004 wurde in Warschau und 2005 in Moskau eine polnisch-russische Ausstellung gezeigt, auf der Wyspiański mit seinen Fensterbildentwurf der „Polonia“ (1892–1894) und Wrubel mit den Bildern „Pan“ (1899), „Zur Nacht“ (1900) sowie einigen seiner Majolika-Plastiken präsentiert wurde. Siehe, Warszawa – Moskwa. Moskva – Waśawa. 1900–2000. Hrsg.: Maria Poprzęcka, Lidija Iovleva, Ausstellung Zachęta Galerie Warschau November 2004–Januar 2005, Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau März–Juni 2005. Warschau, 2004. – Es war das erste Mal, dass polnische und russische Kunstinstitutionen an einem gemeinsamen Ausstellungsprojekt zusammenarbeiteten und die Werke in jedem der Länder gezeigt wurden.

und deren Einfluss auf die Avantgarde-Bewegung.² Die Motive und das Themenspektrum der Kunst des westeuropäischen Symbolismus sind Gegenstand einer Vielzahl wissenschaftlicher Publikationen und Ausstellungsprojekte. Hingegen gibt es trotz der Initiativen der letzten Jahre in der deutschsprachigen kunsthistorischen Forschung nur eine überschaubare Anzahl von Publikationen, die sich mit der Kunst des Symbolismus in Osteuropa und Ostmitteleuropa befassen, diese Strömung in einen globalen Zusammenhang mit den Kunstphänomenen des 19. Jahrhunderts stellen und einer kritischen Betrachtung unterziehen.³ Es fehlen vergleichende Studien oder Ausstellungsprojekte, die die Malerei der Länder Ostmitteleuropas, der Baltischen Staaten und des Balkans thematisieren.⁴

Angeregt durch erste entsprechende Ansätze im anglo-amerikanischen Raum, die europäische Symbolismus-Forschung mit dem Fokus Malerei anhand von nord-, ost- und südosteuropäischen Positionen zu erweitern, habe ich mich für einen Vergleich zwischen Vrubel' und Wyspiański entschieden.⁵ Diese Studie zu einem russischen und polnischen Künstler wird eine kontrastive, auf den Kulturraum Osteuropa fokussierte Perspektive veranschaulichen und in den gesamteuropäischen Kontext der Malerei einbetten. Anhand der Werke von Vrubel' und Wyspiański lassen sich die ost- und

² Siehe, Richard Thomson et al.: Traumlandschaften. Symbolistische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky. Ausstellung Van Gogh Museum Amsterdam 24.2.–17.6.2012, Scottish National Gallery Edinburgh 14.7.–14.10.2012, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery Helsinki 16.11.2012–17.2.2013. Stuttgart, 2012. Das Symbolismus-Forschungsprojekt, das von Prof. Richard Thomson (University of Edinburgh) initiiert wurde, begleitete dieses trinationale Ausstellungsvorhaben und diente der Erstellung einer Datenbank, die alle aktuellen Forschungsvorhaben zum Symbolismus dokumentieren soll. Siehe Projekthomepage <https://sites.eca.ed.ac.uk/symbolism/>. Thomson stellte seine Idee dazu auf der jährlichen Konferenz der Association of Art Historians (AAH) in Warwick, Großbritannien im März 2011 vor. Das russische Forschungsnetzwerk „Europäischer Symbolismus und die Moderne“ veröffentlichte 2012 und 2013 jeweils einen Textband mit Beiträgen zur Kunst des Symbolismus, siehe, Simvolizm kak chudožestvennoe napravlenie. Vzgljad iz XXI veka. Sbornik statej (Symbolismus als künstlerische Strömung. Der Blick aus dem 21. Jahrhundert. Aufsatzband). Hrsg.: Nikolaj A. Chrenov, Igor' E. Svetlov. Moskau, 2013; Duch simvolizma. Russkoe i zapadnoe iskusstvo v kontekste epochi konca XIX–nachala XX veka (Der Geist des Symbolismus. Russische und westliche Kunst im Kontext der Epoche Ende des 19.–Anfang des 20. Jahrhunderts). Hrsg.: Marija V. Naščokina. Moskau, 2012.

³ Die letzten größeren Überblickspublikationen zur Malerei des polnischen und russischen Symbolismus sind bisher weder auf Englisch noch auf Deutsch übersetzt: Simvolizm v Rossii (Symbolismus in Russland). Hrsg.: Vladimir Lenjašin. St. Petersburg, 1996; Rusakova, Alla A.: Simvolizm v russkoj živopisi (Symbolismus in der russischen Malerei). Moskau, 1995; Kossowska, Irena / Kossowski, Łukasz: Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska (Polnische Malerei. Symbolismus und Junges Polen). Warschau, 2012; Koniec Wieków. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914 (Das Ende des Jahrhunderts. Die Kunst des polnischen Modernismus 1890–1914). Hrsg.: Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski. Warschau, 1996.

⁴ Eine erste amerikanische Studie, die bisher folgenlos blieb, gibt einen komprimierten Überblick über die Kunst des baltischen Raums, den Staaten Ostmitteleuropas bis zum Balkan, an der Schnittstelle zwischen Symbolismus und den Avantgarde-Bewegungen: Mansbach, Steven A.: Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. Cambridge, 1999.

⁵ Siehe, Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe. Hrsg.: Michelle Facos, Sharon L. Hirsh. Cambridge, 2003. Michelle Facos (Indiana University, Bloomington) organisierte zusammen mit Thor Mednick (University of Toledo) eine Sektion zur Malerei des europäischen Symbolismus im Rahmen der Jahreskonferenz der Association of Art Historians, die im März 2011 in Warwick stattfand und in der internationale Forschungspositionen zusammengetragen wurden. Ich nahm daran mit einem Vortrag zu Vrubel's reduktiver Formensprache teil. Diese Sektion untersuchte die Malerei des Symbolismus und ihre Bedeutung für die modernen Kunststile nach 1900. Die Vorträge erschienen in einem Textband, siehe, The Symbolist Roots of Modern Art. Hrsg.: Michelle Facos, Thor J. Mednick. Farnham, 2015.

westslavische Bildkultur vergleichend gegenüberstellen, wobei kulturelle Spezifika deutlich hervortreten.

Die Grundannahme dieser Studie besteht darin, dass gesellschafts- und kulturpolitische Prozesse sowie die forcierte Setzung eines Nationalbewusstseins innerhalb Ost- und Ostmitteleuropas zu einer autonomen Kunstentwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führten. Mein Forschungsvorhaben wird von der Leitthese bestimmt, dass das Bildverständnis und der Symbolgebrauch in der osteuropäischen Kunst im 19. Jahrhundert kulturspezifisch geprägt waren und zugleich identitätsstiftend wirkten. Die Leitthese meiner Dissertation basiert auf dem Vergleich des Bildmaterials von Vrubel' und Wyspiański. Nach ersten Recherchen zu dem malerischen Œuvre beider Künstler zeichnete sich ab, dass meine Leitthese und weiterführende Forschungsfragen auf zwei Werkgruppen anwendbar sind: Dazu zählen Auftragswerke zur Ausmalung von Kirchen und Arbeiten im kunsthandwerklichen Bereich. Um das Analysekapitel meiner Studie nicht zu sehr auszuweiten, und eine Vergleichbarkeit der Qualität und Quantität der zu untersuchenden Bildwerke zu garantieren, habe ich ausschließlich religiöse Sujets dafür vorgesehen. Ausgehend davon ergeben sich für mich folgende Forschungsfragen, mit denen ich mich intensiv in der Bildanalyse im 2. Kapitel auseinandersetze:

- Wann begann sich die religiöse Malerei im Zarenreich und Galizien von der traditionellen Ikonografie zu entfernen und warum?
- Sind die religiösen Bildmotive Vrubel's und Wyspiańskis Ausdruck ihrer eigenen Weltanschauung oder durch einen Auftraggeber vorgegeben?
- Welche kulturellen Spezifika lassen sich aus ihrer Bildsprache ableiten und zu welcher gesellschaftshistorischen Debatte treten sie in Beziehung?
- Inwiefern lässt sich ihre künstlerische/ persönliche Position gegenüber der Nationalismus-Thematik oder der Religion aus ihren Arbeiten in Kircheninnenräumen ableiten?
- Waren Vrubel' und Wyspiański als Künstler im Sinne des Nationalismus-Diskurses des 19. Jahrhunderts tätig oder distanzieren sie sich in ihren religiösen Sujets und/ oder kunsthandwerklichen Arbeiten davon?
- Beteiligte sich Vrubel' und Wyspiański an der Debatte über eine neue religiöse Malerei oder eine Nationalkunst? Haben sie entsprechende Schriften darüber rezipiert?

Zur Beantwortung dieser Fragen setze ich mich ergänzend zur Bildanalyse mit dem publizierten und kommentierten Briefwechsel der beiden Künstler sowie mit zeithistorischen Quellen, beispielsweise mit Kunstzeitschriften oder Fachzeitschriften der Theologie, auseinander.⁶

Aus den anfänglichen Überlegungen zu den Unterschieden in der Bildsprache von Vrubel' und Wyspiański geht auch der Titel meiner Studie hervor, „Michail Vrubel' und Stanisław Wyspiański als

⁶ Um Wiederholungen zu vermeiden werden in der Einleitung dazu keine Literaturhinweise zitiert, da jene im späteren Textverlauf folgen.

Wegbereiter der Moderne. Von „verweltlichten Ikonen“ und „ikonisierten Bauern“ im Zarenreich und Galizien (1880–1910)“. Mit dieser formelhaften Verkürzung möchte ich andeuten, dass Vrubel‘ und Wyspiański formale und inhaltliche Veränderungen in der religiösen Malerei herbeiführten. Zugleich soll darin meine Leitthese anklingen, auf die ich durch den kontradiktorischen Umgang mit den Worten „Ikonen“ und „Bauern“ sowie „Zarenreich“ und „Galizien“ verweise. Ich spreche dabei von „verweltlichten Ikonen“ und „ikonisierten Bauern“, was eine bewusste Verabsolutierung bedeutet, die etwas provokant erscheinen mag, jedoch eher spielerisch gemeint ist. Der Ausdruck „verweltlichte Ikonen“ beschreibt das Phänomen, dass Vrubel‘ bewusst nicht einfach die orthodoxe Malweise nachahmte, sondern eine lebensnahe Gottesmutter in Renaissance-Manier malte. Zudem verlieh er ihr porträthafte Gesichtszüge, weshalb sie als „weltliche“ Frau erscheint. Vrubel’s Gottesmutter wurde nicht schablonenartig von anderen Künstlern kopiert, wie es in der Ikonenmalerei üblich ist – sie blieb ein Einzelfall. Es handelt sich also nicht um eine Ikone, die als schematische Darstellung beliebig oft wiederholt wurde.

Als Gegenpart beziehe ich die „ikonisierten Bauern“ in die Bildanalyse mit ein, wenn es um die religiösen Sujets von Wyspiański geht. Dabei handelt es sich nicht um einen generalisierenden Zugriff Wyspiańskis auf das Bauernporträt an sich, das er vielleicht zu einem Heiligenbild umformte. Zudem schließt es nicht die Darstellung männlicher Bauern mit ein, wie vermutet werden könnte. Jedoch lassen sich gleichermaßen Elemente der tradierten christlichen Ikonografie und Motive aus dem Landleben nachweisen, die, so wird in der Bildanalyse aufgezeigt, in die Figurendarstellung der Muttergottes miteingeflossen sind. Wyspiański bezog sich in seiner Interpretation des Muttergottesmotivs explizit auf Bäuerinnen, die er zum Vorbild wählte und die er mithilfe seiner Bildwerke im Kirchenraum idealisierte oder sakralisierte.

Um die formalen und inhaltlichen Innovationen, die Vrubel‘ und Wyspiański im religiösen Sujet erprobten, in ihren jeweiligen theoretischen oder historischen Kontext einzuordnen, konzentriere ich mich in der Bildanalyse auf kunst- sowie kulturwissenschaftliche Aspekte, da nur im Zusammenschluss eines interdisziplinären Ansatzes umfassend geklärt werden kann, welcher Bedeutungssinn ihren sakralen Arbeiten innewohnt. Denn wie ich annehme und nachweisen möchte, fungieren die sakralen Werke der beiden Künstler auch als historische Quelle, anhand derer sich erschließen lässt, in welchen geistesgeschichtlichen Kontext sie einzubetten sind.⁷ Die inhaltliche und historische Kontextualisierung der Kunstwerke erfordert kulturwissenschaftliche Fragestellungen, die aus der Kulturgeschichte

⁷ Dieser Ansatz ist der historischen Bildwissenschaft entlehnt, mithilfe derer sich Wandlungsprozesse in der religiösen Kunst rekonstruieren lassen. Vgl. Hartmann, Mareike: *Himmels-Blicke. Paradiesbilder, ihre Quellenfunktion und das Verhältnis von Kunst und Kirche im 19. Jahrhundert*. Freiburg i. Br., 2011, S. 14; Wohlfeil, Rainer: *Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde*, in: *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*. Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 12. Berlin, 1991, S. 18.

abgeleitet werden können und die einen interkulturellen Vergleich erlauben.⁸ Auf der Grundlage der konstruktiven Analyse von Selbst- und Fremdzeugnissen einzelner Personen oder gesellschaftlicher Eliten – wie dem schriftlichen Nachlass von Künstlern und den Rezensionen zu ihrer Kunst, die im Zusammenhang ihrer Sozial- sowie Kulturgeschichte betrachtet werden müssen – lässt sich deren Lebenswelt rekonstruieren.⁹ Erst dieser Schritt erlaubt es, die Bildsprache oder die Form des entstandenen Kunstwerkes in Beziehung zum Leben des Künstlers und seiner Weltanschauung zu setzen. Ich werde in der Bildanalyse Erwin Panofskys Hermeneutik folgen und die ikonografischen Motive analysieren, die in der Bildkultur Vrubel's und Wyspiański's verankert und die zu kontextualisieren sind.

In Deutschland ist Vrubel' vornehmlich Kennern der russischen Kunst ein Begriff und Wyspiański wird vor allem mit seinen Theaterstücken in Verbindung gebracht. Jedoch ist weitestgehend unbekannt, dass beide Künstler Kirchen ausmalten, mit verschiedenen Maltechniken und Materialien experimentierten und im kunsthandwerklichen Bereich tätig waren. Vrubel' wurde bisher nur einmal in einer monografischen Ausstellung dem deutschen Publikum vorgestellt, 1997 in Düsseldorf und München und auf einigen größeren Ausstellungen zur russischen Kunst; zuletzt war er 2008 in Deutschland vertreten.¹⁰ Wyspiański war lediglich auf Überblicksausstellungen zu sehen, wie 1978 in Kiel, 1980 in der Schweiz, 1984 in Ostberlin, 1991 in Mönchengladbach und im Jahr 2000 auf einer Ausstellung zur polnischen Landschaftsmalerei in Frankfurt und 2003 in Wien, und zuletzt 2022 in einer

⁸ Vgl. Vierhaus, Rudolf: Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung, in: Kulturgeschichte. Hrsg.: Silvia Serena Tschopp. Stuttgart, 2008, S. 118; Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse. Hrsg.: Ulrich Raulff. Berlin, 1987.

⁹ Vgl. Vierhaus (2008), S. 118.

¹⁰ Siehe, Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Hrsg.: Jürgen Harten, Christoph Vitali. Ausstellung Kunsthalle Düsseldorf 25.1.–13.4.1997, Haus der Kunst München 8.5.–20.7.1997. Köln, 1997. Vrubel' und andere russische Künstler in Ausstellungen in Deutschland: Bonjour Russland. Französische und russische Meisterwerke von 1870 bis 1925 aus Moskau und St. Petersburg. Hrsg.: Joseph Kiblicky. Ausstellung Museum Kunst Palast Düsseldorf 15.9.2007–6.1.2008, Royal Academy of Arts London 26.1.2008–18.4.2008. Düsseldorf, 2007; Russlands Seele: Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie. Hrsg.: Agnieszka M. Lulinska. Ausstellung Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 16.5.–26.8.2007. München, 2007; Sehnsucht und Aufbruch. Der russische Symbolismus als historische und aktuelle Dimension. Hrsg.: Joseph Kiblicky, Beate Reifenscheid. Ausstellung Ludwig-Museum im Deutschherrenhaus Koblenz 1.9.–11.10.2002. Bad Breisig, 2002.

umfassenden Ausstellung zur Kunst des Polnischen Symbolismus um 1900 in München.¹¹ Dissertationen zu Wrubel‘ in deutscher Sprache sind verschiedenen Aspekten seines Schaffens gewidmet, wie seinen Entwürfen für Inneneinrichtungen oder dem Bildmotiv des Dämons, darunter eine Studie (2005), die sich unter dem Aspekt der Symboltheorie nach Manfred Lurker mit dem Dämonmotiv auseinandersetzt.¹² Zu Wyspiańskis Malerei sind bisher keine Dissertationen auf Deutsch erschienen, genauso wenig wie es eine vergleichende Studie zu einem russischen und polnischen Maler des Fin de Siècle gibt.

Meine Forschungsliteratur basiert zu einem großen Teil auf Werkverzeichnissen, Ausstellungskatalogen, Künstlermonografien, dem publizierten und kommentierten Briefwechsel der Künstler und der Memorialliteratur. In der Literatúrauswahl konzentriere ich mich besonders auf Veröffentlichungen seit 2000 und den späten 1990er-Jahren.¹³ Die Kunsthistoriografie war bis zur Jahrtausendwende oftmals noch von einer politisch-gefärbten Rezeptionsweise geprägt, die sich auf die Forschermeinungen in Ost- und Westeuropa, aber auch auf die gegenseitige Wahrnehmung im Wissenschaftsbetrieb zwischen den ehemaligen Ostblockländern und Russland auswirkte. Diese Beobachtung bestätigte sich für mich in Gesprächen mit Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern in

¹¹ Siehe, *Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900*. Hrsg.: Roger Diederer, Albert Godetzky, Nerina Santorius. Ausstellung Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 25.3.–7.8.2022. München, 2022; *Der neue Staat. Polnische Kunst zwischen Experiment und Repräsentation 1918–1939*. Hrsg.: Goschka Gawlik, Romana Schuler. Ausstellung Leopold-Museum Wien 25.1.–31.3.2003. Ostfildern, 2003; *Die vier Jahreszeiten. Polnische Landschaftsmalerei von der Aufklärung bis heute*. Hrsg.: Bettina-Martine Wolter. Ausstellung Schirn Kunsthalle Frankfurt 6.10.–26.11.2000. Dresden, 2000; Teuber, Dirk: *Impressionismus und Symbolismus. Malerei der Jahrhundertwende aus Polen*. Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 6.12.1997–1.3.1998. Baden-Baden, 1997; *Junges Polen. Polnische Kunst um 1900*. Hrsg.: Carsten Sternberg. Ausstellung Museum Schloß Reydt, Mönchengladbach. Mönchengladbach, 1991; *Polnische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hrsg.: Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Neue Berliner Galerie. Bearbeitet von Piotr Łukaszewicz. Ausstellung Altes Museum Berlin 14.3.–22.4.1984. Berlin, 1984; Morawińska, Agnieszka: *Ein seltsamer Garten. Polnische Malerei des 19. Jahrhunderts: Romantik, Realismus und Symbolismus*. Ausstellung Kunstmuseum Luzern 13.7.–9.9.1980. Luzern, 1980; *Polnische Malerei um 1830 bis 1914*. Hrsg.: Jens Christian Jensen. Ausstellung Kunsthalle Kiel 24.6.–20.8.1978, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 7.9.–29.10.1978, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal 12.11.1978–8.1.1979. Köln, 1978.

¹² Siehe, Dolganowa, Nadeschda: *Der Faust-Zyklus von Michail Wrubel (1856–1910). Ein Beitrag zum Verständnis der Kunst der Jahrhundertwende*. Dissertation Freie Universität Berlin, 2008; Zacharias, Kyllikki: *Vom Symbol zum 'Diabol'. Über das Prinzip der Entzweiung in der Kunst des russischen Symbolisten Michail Wrubel*. Dissertation Universität Kassel 2005. Kassel, 2005.

¹³ Siehe zu Wrubel‘: Drug, Ol’ga / Margolina, Irina / Ladyženskaja, Ekaterina: *Wrubel‘ i Kiev (Wrubel‘ und Kiev)*. [Bestandskatalog Museum für russische Kunst Kiev.] Kiev, 2012; Lenjašin, Vladimir / Kruglov, Vladimir: *Michail Wrubel‘ iz sobranija Russkogo muzeja (Michail Wrubel‘ aus der Sammlung des Russischen Museums)*. [Bestandskatalog Staatliches Russisches Museum.] St. Petersburg, 2006; Gusarova, Alla / Žukova, Elena: *Michail Wrubel‘ v Tret’jakovskoj galeree, muzejach i častnych sobranijach Moskvy (Michail Wrubel‘ in der Tret’jakov-Galerie, Museen und Privatsammlungen Moskaus)*. [Bestandskatalog.] Moskau, 1997. – Siehe zu Wyspiański: *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*. Hrsg.: Danuta Godyń, Magdalena Laskowska. Ausstellung Nationalmuseum Krakau 28. 11.2017–5.5.2019. Krakau, 2019; *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyście w setną rocznicę śmierci. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (Wie ein Meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Anlässlich des hundertsten Todestags des Künstlers)*. Hrsg.: Elżbieta Charazińska. Ausstellung Nationalmuseum Warschau 10.8.–14.10.2007. Warschau, 2007; Gołubiew, Zofia et al.: *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum. Begleitpublikation zur Ausstellung aus dem Bestand des Nationalmuseums Krakau Mai–August 2000*. Krakau: Muzeum Narodowe, 2000; Blum, Helena: *Stanisław Wyspiański*. [Werkverzeichnis] Warschau, 1969.

Universitäten und Kunstmuseen in Deutschland, Großbritannien, Polen, Russland, der Ukraine und in den USA.¹⁴ Besonders hilfreich waren deshalb für mich Konferenzbände von Museen und universitären Tagungen, die seit den späten 1990er-Jahren erschienen sind, da sich in ihnen eine neutralere Forschungsmentalität manifestiert, die eine transnationale und globale Debatte präsentiert.

Meine Studie gliedert sich in drei Kapitel: Einführend zum ersten Kapitel wird der gesellschaftshistorische Kontext erläutert, in dem sich die Auftraggeber von Vrubel' und Wyspiański bewegt haben. Deshalb gehe ich im ersten Kapitel auf die Ausbildungsstätten, das Akademiewesen sowie die Mentoren und Mäzene von Vrubel' und Wyspiański ein.¹⁵ Es werden die Parallelen und Unterschiede im Schaffen beider Künstler vor dem Hintergrund der Kunstentwicklung im Zarenreich und Galizien zwischen 1880 und 1910 aufgezeigt.¹⁶ Die Gründe, warum es in der Generation Vrubel's und Wyspiańskis keinen direkten Kontakt zwischen russischen und polnischen Künstlern gegeben hat, fließen in diese Betrachtung ein. Dieser Umstand ist maßgeblich dafür, um die stilistischen und ideengeschichtlichen Parallelen im Schaffen beider Maler entsprechend einordnen und bewerten zu können.¹⁷ Um die Funktionsweise der „nationalen Identitätsbildung“ durch Kunst in dem jeweiligen kulturellen Kontext nachvollziehen zu können, spielt zudem Vrubel's und Wyspiańskis Mitarbeit in künstlerischen Netzwerken eine besondere Rolle. Dazu zählen die russische Künstlerkolonie in Abramcevo bei Moskau oder die Gruppe in Talaškino, die *Welt der Kunst* (russ.: *Mir iskusstva*), die *Gesellschaft polnischer Künstler – Sztuka* (poln.: *Towarzystwo artystów polskich – Sztuka*, Kurzform: *Sztuka*; dt.: Kunst) oder die *Gesellschaft für polnische angewandte Kunst* (poln.: *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana*, kurz: *TPSS*).

Im zweiten Kapitel betrachte ich Vrubel' und Wyspiański jeweils zu Beginn ihrer Karriere, als sie ihre ersten öffentlichen Aufträge erhielten und, ohne ihre Ausbildung beendet zu haben, bereits in der polychromen Wandmalerei tätig wurden. Einführend dazu gehe ich auf die Veränderungen in der religiösen Malerei im 19. Jahrhundert ein, um aufzuzeigen, dass Vrubel' und Wyspiański an diese Vorleistungen mit ihren sakralen Arbeiten anknüpften. Die in der religiösen Kunst tätigen Maler reagierten zunehmend auf das sich wandelnde Verhältnis von Gesellschaft und Kirche sowie auf die

¹⁴ Erschwerend wirkte sich auf meine Recherchen aus, dass mir noch während meiner Forschungsaufenthalte in Polen und Russland 2013 in besagten Gesprächsterminen von meinem interkulturellen Vergleich abgeraten wurde – anders als es in der Ukraine der Fall war. In Polen und Russland war auch zu dieser Zeit nur ein Dialog zum jeweiligen polnischen oder russischen Künstler möglich, jedoch wurde eine Gegenüberstellung von Vrubel's und Wyspiańskis Schaffen als nicht ertragreich erachtet.

¹⁵ Vrubel' und Wyspiański erhielten ihre Ausbildung bei angesehenen Malern: Vrubel' lernte von Il'ja Efimovič Repin (1844–1930) und Pavel Petrovič Čistjakov (1832–1919); Wyspiański arbeitete mit Jan Matejko (1838–1893) zusammen und studierte bei Władysław Łuszczkiewicz (1828–1900).

¹⁶ In der ideengeschichtlichen Entwicklung im Zarenreich und Galizien sind nach 1850 spiegelbildliche Kunstauffassungen festzustellen. Dies führte zur zeitlich fast synchronen Herausbildung des Symbolismus und Jugendstils, und zwar durch eine erneute Rezeption der Romantik und der Ablehnung des Akademismus sowie Klassizismus.

¹⁷ Es muss berücksichtigt werden, dass russische und polnische Kunst bis zum Ersten Weltkrieg durchgehend getrennt voneinander betrachtet wurde, sei es in Form der Kunstkritik oder auf internationalen Ausstellungen. Dieses Prinzip der Trennung war politisch begründet und übertrug sich auf die Kunstkritik.

strukturellen Veränderungen im Alltagsleben, die sich vor dem Hintergrund der beschleunigten Industrialisierung und des Schichtbetriebs der neugebildeten Arbeiterklasse entfalteten. Eine sich neu etablierende religiöse Malerei unternahm zu dieser Zeit den Versuch, individuelle Bewusstseinsinhalte abzubilden, um die gewaltigen gesellschaftlichen Veränderungen zu bewältigen und aufkommende Zweifel an den Glauben und die Religion zu regulieren. Es war zudem ein Experiment in formaler Hinsicht, denn die traditionelle sakrale Malerei sollte auf gegenwärtige Kunstströmungen reagieren, wodurch es zu gattungs- und genreübergreifenden Gestaltungsmöglichkeiten im Kirchenraum kam. Folglich hatte die religiöse Malerei neue Aufgaben zu erfüllen: Sie sollte „modern“ sowie offen gegenüber der weltlichen Kunst und ihren Stilen und nicht mehr nur auf das Bildnis und die Wiedergabe religiöser Szenen beschränkt sein, sondern den gesamten Innenraum miteinbeziehen. Durch die monumentale Ausmalung und umfassende Dekoration der Wände und Decken kam es allmählich zu einer kunstgewerblichen Synthese im Kirchenraum. In Hinblick auf diese formale Entwicklungstendenz ist zu fragen, wie sich die gegenwärtigen politischen Denkhaltungen auf die neuen Gestaltungskonzepte auswirkten? Insbesondere der im 19. Jahrhundert verhandelte Nationalismus-Diskurs ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, da er im russischen Zarenreich und in Galizien eine große Rolle in den verschiedenen politischen Positionen spielte, deshalb sind auch die sakralen Sujets von Vrubel‘ und Wyspiański in Bezug auf dieses Themenfeld kritisch zu reflektieren. Im zweiten Kapitel untersuche ich, ob sich in den religiösen Arbeiten von Vrubel‘ und Wyspiański politische Positionen widerspiegeln oder inwiefern sie sich womöglich einer politischen Aussage entzogen haben, etwa in Form eines subtilen Protests.

Neben den angedeuteten politischen und historischen Komponenten spielt die Bildkultur der beiden Künstler eine wichtige Rolle für das Verständnis und die Interpretation ihrer religiösen Arbeiten. Aus diesem Grund führe ich zu Beginn des Analysekapitels zu Vrubel‘ in die russische Ikonenmalerei ein und gehe für die Interpretation seiner Entwürfe von polychromen Wandmalereien für die Kiever Vladimir-Kathedrale auf eine wissenschaftliche Debatte ein, in der russische Theologen über die Zukunft der Ikonenmalerei diskutierten. Wyspiański hingegen identifizierte sich stärker mit der Bildtradition des christlichen Abendlandes, so befasste er sich seit seinem Studium insbesondere mit den sakralen Bildprogrammen der Gotik. Umso mehr mögen seine Entwürfe für die Lemberger Kathedrale und die Motive in der Krakauer Franziskanerkirche irritieren und zunächst unverständlich erscheinen, da in ihnen überwiegend eine profane Allegorik und Symbolik abgebildet ist. In der Bildanalyse zu Wyspiańskis „unorthodoxer“ Maria leite ich erstmals her, wodurch er zu seinem Motiv gekommen sein könnte, für das es in der polnischen Malerei keine Vorlagenmotive gab, und ich gehe darauf ein, welche Rolle der Katholizismus im damaligen Galizien in der Nationalismus-Bewegung spielte.

Im dritten Kapitel setze ich mich mit weiteren Dimensionen des Nationalismus-Diskurses auseinander, dies ist zum einen die Beziehung zwischen der sich etablierenden Wissenschaft der

Ethnografie und dem Entdecken der bäuerlichen Lebenswelt sowie zum anderen das Kunstgewerbe im urbanen und ländlichen Raum. Anhand der vielfältigen Kunstproduktion von Vrubel' und Wyspiański lassen sich diese Entwicklungsmomente, die im künstlerischen Kontext innerhalb des Bezugsrahmens des europäischen Arts and Crafts Movements zu betrachten sind, nachvollziehen. Ebenso wie ihre westlichen Kollegen zogen sich osteuropäische Künstler auf das Land zurück oder bildeten in den Städten secessionistische Vereinigungen, wodurch sie gegen das Akademiewesen und den offiziellen Kunstbetrieb Stellung bezogen oder um autonom arbeiten und freier experimentieren zu können. Ich gehe auf jene Künstlergruppen im Zarenreich und Galizien ein, die sich mit der ethnografischen Forschung und den Erzeugnissen des Heimgewerbes befassten. Einführend erläutere ich, dass das staatliche Interesse an dem Kunstgewerbe eng mit einem wirtschaftlichen Aspekt und binnenkolonialer Bestrebung, nämlich der „Entdeckung des Fremden im Eigenen“ verbunden war. Die Entdeckung der bäuerlichen Lebenswelt hing im Zarenreich und Galizien mit der Abschaffung der Leibeigenschaft zusammen, wodurch sich das gesellschaftliche Gefüge dermaßen verschob, dass jener zuvor nicht beachtete Bevölkerungsanteil seither unter dem Nationsbegriff subsumiert wurde. Polen als geteilte Nation stellte dabei einen anderen Anspruch an die Bauern, als es im Zarenreich der Fall war. Die polnischen Bauern sollten zu Hoffnungsträgern des zukünftigen, wiedervereinten Staates auserkoren werden.

Die ethnische Frage spielte vor 1900 eine untergeordnete Rolle. Es wird jedoch im Einleitungstext des dritten Kapitels darauf hingewiesen, dass die ethnografische Forschung ihren Beitrag dazu leistete, dass die ethnischen Minderheiten und die bäuerliche Bevölkerung für politisch-motivierte Ziele vereinnahmt wurden. Die bildenden Künstler, die sich meistens in einem urbanen Umfeld bewegten und nur gelegentlich mit der Dorfkultur in Kontakt kamen, studierten die bäuerliche Lebenswelt und ihre Erzeugnisse, um daraus Anregungen für eigene kunsthandwerkliche Entwürfe und Arbeiten zu gewinnen. Ich werde in diesem Zusammenhang erörtern, welche Rolle Vrubel' und Wyspiański in diesem Prozess spielten und inwieweit sie sich der Reform des Kunstgewerbes verschrieben oder ob sie lediglich die Interessen ihrer Künstlerorganisationen vertraten. Das dritte Kapitel soll dahingehend die Zusammenhänge zwischen dem Arts and Crafts Movement, des Nationalismus-Diskurses und der ethnografischen Forschung verdeutlichen wie sie am Beispiel der Künstlergruppen im Zarenreich, in Abramcevo, Talaškino (Vrubel'), oder in Galizien, in Krakau und Zakopane (Wyspiański), evident werden. Die kunsthandwerklichen Entwürfe und Arbeiten von Vrubel' und Wyspiański werden erstmals in diesem Kontext eingebettet. Jene sind teilweise als Auftragswerke entstanden, dokumentieren den damaligen Zeitgeschmack im Kunstgewerbe und die neue Wertschätzung, die dem Kunsthandwerk generell entgegengebracht wurde.

In meiner Studie möchte ich erstmals Vrubel's und Wyspiańskis Auftragswerke in Kirchen und ihre originäre Bildsprache vor dem Hintergrund des Nationalismus-Diskurses und der Debatte über eine Nationalkunst betrachten. Dabei geht es mir darum, vor allem zu verdeutlichen, inwiefern beide

Künstler Erwartungshaltungen ihrer Auftraggeber oder der Käuferschicht nicht erfüllten und mit ihren eigenständigen Bildideen provozierten. Die europäischen innergesellschaftlichen Demokratisierungsprozesse bestimmten den Nationalismus-Diskurs des 19. Jahrhunderts, in dem sich mit der sogenannten „nationalen Frage“ beschäftigt wurde. In der Politik wurde definiert, was eine Nation ist und wer unter diesen Begriff zu subsumieren sei. Die Frage nach der Nation setzte deren Existenz in ideeller und faktischer Form voraus. Der Nationsbegriff wurde im Zusammenhang mit der Nationalismustheorie des 19. Jahrhunderts geprägt. Es handelte sich dabei jedoch um ein Abstraktum, das sich von der Gegenwart und sozialen Wirklichkeit unterschied. Der Nationsbegriff ist kontextgebunden und in verschiedene Diskurse eingebettet, die gesellschaftlichen, historischen oder geografischen Aspekten gewidmet sind. Es gibt eine Vielzahl von Definitionsmöglichkeiten dieses „folgenreichen Konzepts“¹⁸ des Nationalen, das besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts unter Miteinbeziehung der Ethnizität brisant aufgeladen wurde. Es ist jedoch auf fundamentale Zusammenhänge hinzuweisen, dem zwischen Nationalstaat und seinem Territorium, und darin klingt zugleich die Bedeutung der Grenze an, sowie der Abhängigkeit der Nation von dem technischen Fortschritt und wirtschaftlichen Erfolg des eigenen Staates.¹⁹ Die Auffassung davon, was eine Nation ausmache, variierte danach, wie sehr die jeweilige Gemeinschaft sich als homogen oder heterogen betrachtete. In der Definition des Nationalen können Aspekte der religiösen Zugehörigkeit, der Sprache und der Ethnie von Belang sein. Hobsbawm (2005) hält diese Zuschreibungskategorien für wenig produktiv, um zu eruieren, wodurch sich nationale Zugehörigkeit konstituiere. Vielmehr fasst er den Nationsbegriff als politisches (und künstliches) Prinzip und als gesellschaftliche Einheit auf, für den der Zusammenhang von Nationalstaat und Nationalität elementar sei.²⁰ Der Nationalismus ist demnach eine politische Strategie, bereits vorhandene Kulturen oder kulturelle Gemeinschaften zu einer Nation zu erklären. Insofern erfindet der Nationalismus seine Nationen selbst. Er wird von den politischen Akteuren konstruiert und propagiert, die sich dabei etwa auch von den bildenden Künstlern unterstützen lassen, deren Anliegen oder Auftrag es ist, eine „Nationalkunst“ zu entwerfen. So sind für die Betrachtung der Verflechtung aus Nationalismuskonzept und Kunst die Gestaltung von Kircheninnenräumen und die Wiederentdeckung der Sachkultur der Landbevölkerung und ihrer Erzeugnisse aus der Hausindustrie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts aufschlussreich.²¹ Für die Stiftung eines Nationalbewusstseins durch Kunst im öffentlichen und privaten Raum spielte das sich formierende Kunstgewerbe ebenfalls eine wichtige Rolle.

¹⁸ Vgl. Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt, 1996.

¹⁹ Vgl. Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Bonn, 32005, S. 21.

²⁰ Vgl. ebd., S. 20 f.

²¹ Dass diese Tendenz auch in der polnischen Kunst des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielte, wird in einer deutschsprachigen Dissertation über die Zachęta-Galerie in Warschau untersucht: Scherf, Margareta Maja: Die Konstruktion des ‚Nationalen‘ in der ‚polnischen‘ Kunst am Beispiel der Zachęta in Warschau und der Biennale Venedig. Dissertation Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 2016. Berlin, 2016.

Anmerkung zu Übersetzungen und der Transliteration:

Die Übersetzungen aus dem Polnischen und Russischen stammen, sofern nicht anders vermerkt, von mir selbst. Die Schreibweisen der russischen Namen folgen der wissenschaftlichen Transliteration nach DIN 1460 (1982).

1 Der gesellschaftshistorische und künstlerische Kontext in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zarenreich und in Galizien: Auftraggeber und Künstlerkreise

Der einsetzende Autonomiestatus des Künstlers im Zarenreich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sowie in Galizien um 1900 wurde von der Debatte über eine „nationale“ Kunst begleitet. Um dies nachvollziehen und Vrubel's und Wyspiańskis künstlerisches Schaffen entsprechend einordnen zu können, werden im Folgenden das sich etablierende bürgerliche Mäzenatentum und die vorherrschenden Kunstströmungen in ihren Ländern vorgestellt. Im Zuge der vergleichsweise spät eingesetzten und daher raschen Entwicklung der Industrialisierung im russischen Zarenreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete sich eine aufstrebende Wirtschaftselite heraus, die überwiegend slavophil geprägt war und sich mäzenatisch betätigte. Das bürgerliche Mäzenatentum der Kaufmannschaft in Moskau wurde für Vrubel' besonders wichtig.

Die neu entstandene Moskauer Wirtschaftselite war an der zeitgenössischen Kunstentwicklung interessiert und förderte auch Kunstabsolventen, die ihr Studium noch nicht beendet hatten. Dieser Umstand sollte Vrubel' zu Gute kommen. Vrubel's Mäzen Savva Ivanovič Mamontov (1841–1918), der die Künstlerkolonie in Abramcevo initiierte, war ein für seine Zeit typischer Vertreter der neuen gesellschaftlichen Schicht bestehend aus Industriellen, Kaufleuten, Banker und Unternehmern in Moskau. Jene Elite war nicht durch eine adlige Herkunft oder andere Titel privilegiert, sondern stieg allein durch erarbeiteten Reichtum innerhalb der Gesellschaftsordnung auf.²² Gerade in Moskau war dieser Prozess offensichtlich, da das gesellschaftliche Leben dort weltoffener und unbürokratischer war als in der damaligen Hauptstadt St. Petersburg, wo der Zarenhof und die von ihm ausgehende schwerfällige Bürokratie den Ton angaben.²³

Vrubel' sollte hauptsächlich in Moskau seine Auftraggeber finden. Einige der bekanntesten und vermögendsten Unternehmerfamilien, die sich für die Kulturförderung engagierten seien im Folgenden

²² Siehe Kean, Beverly: *All the empty palaces: The merchant patrons of modern art in pre-revolutionary Russia*. London, 1983, S. 63.

²³ Moskau war bis zur Herrschaft (1689–1725) von Zar Peter I. die erste russische Hauptstadt und symbolisiert aufgrund der Vielzahl orthodoxer Kirchen und des traditionellen Regierungssitzes des Kremls Religiosität, Tradition und Souveränität. Vor diesem Hintergrund erscheint es auch naheliegend, dass Moskau als Aussendungsort eines slavophil-gefärbten Nationalismus im 19. Jahrhundert fungierte.

genannt: Alekseev, Botkin, Mamontov, Morozov, Rjabušinskij, Ščukin (Schtschukin) und Tret'jakov.²⁴ Das mäzenatische und bisweilen wohltätige Engagement der Moskauer Wirtschaftselite folgte dem Grundsatz „Reichtum verpflichtet“. Gemäß diesem Diktum vertrat sie die Auffassung, dass Reichtum soziale Verantwortung bedeute, was auf den ethischen Grundsätzen der orthodoxen, christlichen Lehre ihrer Vorväter, der Lehre der Altgläubigen (russ.: staroobradcy), basierte.²⁵ Das wohltätige Engagement wurde folglich als „Mission angesehen, als Erfüllung einer von höherer Instanz auferlegten Pflicht. Im Laufe der Zeit wurde sie zu einer freiwilligen Standespflicht, einer Besonderheit der Industriellen- und Kaufmannsschicht, und zu einem wichtigen Merkmal der Zeit.“²⁶

Die Moskauer Mäzene erhielten von ihren Zeitgenossen sogar einen kollektiven Beinamen, „Moskauer Medici“ (russ.: Moskovskie Mediči).²⁷ Die Kunst- und Kulturförderung durch die neue Wirtschaftselite ging aus einer Bewegung hervor, die durch die Niederlage des Zarenreichs im

²⁴ Eine der vermögendsten Familien war der Morozov-Clan, dessen Reichtum legendär war, mindestens sechs Angehörige dieser weitverzweigten Familie waren um 1900 als Mäzene und Kunstsammler tätig. Unter ihnen ist besonders Ivan Abramovič Morozov (1871–1921) hervorzuheben, dessen Sammlung westeuropäischer Kunst (Paul Gauguin (1848–1903), Vincent van Gogh (1853–1890), Werke französischer Impressionisten), neben der von Sergej Schtschukin, die erste russische Privatsammlung zeitgenössischer internationaler Kunst repräsentierte. Die Brüder Sergej Michajlovič (1834–1892) und Pavel Michajlovič Tret'jakov (1832–1898) stammten aus einer wohlhabenden Moskauer Kaufmannsfamilie und bauten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ihr Textilgewerbe zu einem der führenden innerhalb des russischen Reiches aus. Pavel war einer der ersten Sammler russischer Kunst, was zu dieser Zeit noch ungewöhnlich war, und verfolgte das ehrgeizige Ziel, ein nationales Kunstmuseum zu schaffen. Ab 1874 war dessen Privatsammlung seinem Bekanntenkreis zugänglich, ab 1881 war sie öffentlich und 1892 fungierte sie offiziell als städtische Kunstgalerie, heute bekannt als Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau. Siehe Judenkowa, Tatjana: Pavel Tretjakow, sein geistiges Umfeld und seine Sammelstrategie, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 25 f.

²⁵ Die Glaubensrichtung der sogenannten Altgläubigen entstand während der Zeit der Glaubensspaltung (russ.: raskol, Anhänger des raskol werden als raskol'niki bezeichnet) innerhalb der orthodoxen Christenheit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das Schisma der Ostkirche basiert auf einer Diskussion, in der es um die als notwendig erachtete Korrektur der im Laufe der Jahrhunderte durch Übertragungsfehler abgeänderten kirchlichen Schriften geht. Die eine Partei, angeführt von dem Patriarchen Nikon (1605–1681), beharrte auf einer Textrevision anhand der griechischen Originalschriften; die Gegenpartei, unter der Ägide des Protopopen Avvakum, zog es vor, die Korrektur mithilfe altslavischer Übersetzungen der byzantinischen Schriften durchzuführen. Diese Diskussion geriet zu einem Politikum auf höchster Ebene: Zar Aleksej Michailovič (Regierungszeit: 1645–1676) leitete daraus seinen Führungsanspruch innerhalb der orthodoxen Christenheit ab, weshalb er „die Angleichung an die zeitgenössischen griechischen Texte und Riten [vorzog], um sich besser als Erbe Konstantinopels legitimieren zu können“. Lang, Walther K.: Das heilige Rußland. Geschichte, Folklore, Religion in der russischen Malerei des späten 19. Jahrhunderts. Berlin, 2003, S. 101. Daraus wird ersichtlich, inwieweit die Frage des religiösen Ritus und die Auslegung der biblischen Texte für die Zwecke hegemonialer Machtausübung instrumentalisiert wurden. Diese Argumentation setzte sich in der Weltanschauung der Slavophilen fort. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewann die Altgläubigen-Thematik an Aktualität in der Öffentlichkeit und fand Eingang in die russische Historienmalerei.

²⁶ Judenkowa (2007), S. 25.

²⁷ Bayer, Waltraud: Die Moskauer Medici: Kunstförderung im alten Russland zwischen 1850 und 1917, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 35. Siehe zur Etablierung der Moskauer Kunstsammlungen und einer neuen Gesellschaftsschicht: Bayer, Waltraud: Die Moskauer Medici. Der russische Bürger als Mäzen 1850 bis 1917. Wien, 1996.

Krimkrieg (1853–1856) ausgelöst wurde.²⁸ Diese wurde als militärische Katastrophe sowie nationale Schande empfunden.²⁹ Um das derart empfindlich verletzte Selbstbild wiederherzustellen, galt es, die eigene Kultur zu glorifizieren, und sie in allen Bereichen, einschließlich der bis dahin als unbedeutend eingestuften einheimischen Kunst, zu fördern. Dies war die Geburtsstunde des bürgerlichen Engagements im russischen Kulturleben. Damit war das gestiegene Interesse an der bildenden Kunst, das mit dem Aufkommen der Malerschule des Russischen Realismus zeitlich zusammenfiel, und der regionalen, häuslichen Heimindustrie verbunden. Zuvor hatte sich bürgerliches Engagement auf den Bereich Wohltätigkeit und Mäzenatentum im Zusammenhang mit der Kirche beschränkt, wobei die russische Regierung beides durch Auszeichnungen und Nobilitierungen förderte. Dieses System veränderte sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, in dem die Moskauer Mäzene begannen, selbstbestimmt und finanziell unabhängig zu agieren sowie ihren eigenen ästhetischen Vorlieben entsprechend Kunst zu sammeln.

Ausgehend von der autoritären Sphäre der Kulturpolitik nach 1850 mussten Ereignisse wie der „Aufstand der Vierzehn“ (1863) sowie die daraus resultierende Formation einer ersten autonomen Künstlerkommune, benannt als „Künstlerartel“ (russ.: *artel' chudožnikov*), und die Gründung einer *Genossenschaft für Wanderausstellungen* (russ.: *Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennych vystavok*) als enorm rebellische Ereignisse gewertet werden.³⁰ Jene Ereignisse begünstigten die Herausbildung des bürgerlichen Mäzenatentums und einer neudefinierten gesellschaftlichen Aufgabe der Kunst. Die Malerei des Russischen Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die *Genossenschaft für Wanderausstellungen* standen in Opposition zu dem Lehrprogramm der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg (russ.: *Imperatorskaja Akademija Chudožestv*,

²⁸ Das Zarenreich stand im Krieg mit dem osmanischen Reich, England, Frankreich, Österreich und Sardinien-Piemont, da es seinen Protektoratsanspruch gegenüber der im osmanischen Reich lebenden orthodoxen Christen zu verlieren glaubte, aufgrund der osmanischen Reformen, die allen Bürgern Rechtsgleichheit einräumen sollten. Daraufhin erklärte die Türkei Russland den Krieg und wurde darin von den Westmächten unterstützt, so dass es zu einem Stellungskrieg auf See bei Sevastopol (Halbinsel Krim) kam. Diese Schlacht endete mit einer militärischen Niederlage Russlands und es kam 1856 zu dem Frieden von Paris unter Zar Aleksandr II. (Aleksandr Nikolaevič, 1818–1881; Regierungszeit: 1855–1881). Russland musste daraufhin alle besetzten Gebiete freigeben und verlor bedeutende Stützpunkte an der Schwarzmeerküste, wodurch der wirtschaftlich wichtige Meereszugang eingeschränkt wurde. Siehe Torke, Hans-Joachim: Einführung in die Geschichte Rußlands. München, 1997, S. 159.

²⁹ Zwei weitere Ereignisse, die zum Erstarken des gesellschaftlichen Engagements der neuen Wirtschaftselite führten, sind zu ergänzen: Der Tod von Zar Nikolaj I. (Februar 1855) und die unter dem neuen Zaren Aleksandr II. ausgelöste Diskussion über bevorstehende sozioökonomische Reformen. Siehe Bayer (1996), S. 74.

³⁰ Der „Aufstand der Vierzehn“ war ein Protest von vierzehn Studenten der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg, die das ihnen vorgegebene Prüfungsthema ablehnten und dadurch einen Skandal auslösten.

gegr. 1757).³¹ Im Zuge der Abschaffung der Leibeigenschaft der Bauern (1861), des verlorenen Krimkrieges sowie der Slavophilen-Westler-Debatte der sogenannten „1860er-Generation“ (russ.: Šestidesjatniki) führender Intellektueller kam es unter einigen Studenten der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg zunehmend zu einer kritischen Haltung gegenüber dem Lehrpersonal.³²

Der Großteil der St. Petersburger *Artel*-Mitglieder bildete schließlich zusammen mit einigen Moskauer Malern die *Genossenschaft für Wanderausstellungen*. Sie war eine neue Art der Ausstellungsorganisation, die unabhängig von anderen Institutionen, wie etwa der St. Petersburger *Gesellschaft zur Förderung der Künste* (russ.: *Obščestvo pooščrenija chudožestv*) oder der Moskauer *Gesellschaft der Kunstliebhaber* (russ.: *Obščestvo ljubitelej izjaščnych iskusstv*), agieren wollte. Dieser Schritt hatte weitreichende Folgen für die Entwicklung der russischen Kunst: Er stellte einerseits die Gründung eines unabhängigen Ausstellungswesens dar, das zudem für eine Verbreitung der zeitgenössischen Kunst außerhalb Moskaus und St. Petersburgs sorgen sollte, und somit zum Vorbild für die Bildung von Kunstzentren in anderen Städten des russischen Reiches avancieren konnte sowie den Verkauf der teilnehmenden Wandermaler ermöglichte. Andererseits kam es im Folgenden zu einer Verschiebung des künstlerischen Zentrums – weg vom Umfeld des Zarenhofes in St. Petersburg, das durch Peter I. vor allem von westeuropäischer Kultur und Kunst geprägt war – hin zu dem von

³¹ Die Strömung des Russischen Realismus ging zunächst von der Literatur der 1840er-Jahre aus, an der sich die Künstler der 1860er-Generation orientierten. So hob Repin hervor, dass er die Ideale von Gogol, Belinskij, Turgenev und Tolstoj vertrat, die er mit dem Begriff der „Wahrheit“ verband. Die Wandermaler leiteten aus den Werken der erwähnten Autoren ihre moralischen Prinzipien ab, die sie wie folgt benannten: „Aufrichtigkeit, Wahrheit, Realität, Modernität, Volksverbundenheit“. Siehe Nesterowa, Jelena: *Die Wanderer. Die Meister des russischen Realismus. Zweite Hälfte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts*. Bournemouth, 1996, S. 17; Repin ob iskusstve (Repin über die Kunst). Hrsg.: Ol'ga Antonovna Ljaskovskaja. Moskau, 1960, S. 26. Die *Genossenschaft für Wanderausstellungen* wurde 1870 von Künstlern aus Moskau und St. Petersburg gegründet, ihre Mitglieder wurden als „Wandermaler“ (russ.: *Peredvižniki*) bezeichnet. In der Kunstakademie St. Petersburg war ihre erste Ausstellung ab Ende November 1871 für einen Monat lang zu sehen. In ihrer Satzung, die von den fünfzehn Gründungsmitgliedern verfasst und vom Innenministerium im November 1870 bestätigt wurde, sind ihre Ziele aufgeführt, wobei das Konzept der Wanderausstellungen zuerst erläutert wird. Ihre primäre Intention ist es, Kunstausstellungen in den Provinzstädten des Zarenreiches zu zeigen, um russische Kunst bekannt zu machen, das Interesse dafür zu wecken und Werke zu verkaufen. Siehe zur Gründungsgeschichte der Genossenschaft: Nesterowa (1996), S. 14.

³² Die Šestidesjatniki (Männer der Sechziger), auch als „Raznočincy“ (das bedeutet: gebildete Personen von nicht-adliger Herkunft) mitunter bezeichnet, sind diejenigen Intellektuellen der 1860er-Generation, die zwischen 1857 und 1868 an der Universität oder Akademie studierten. Das war zugleich die Zeit der Reformen nach dem Tode von Zar Nikolaus I. (1855). Siehe Jackson, David: *The Wanderers and critical realism in nineteenth-century Russian painting*. Manchester, 2006, S. 22. Die Šestidesjatniki bildeten einen liberal-gesinnten und auf Reformen setzenden Gegenpart zu den mehrheitlichen Studenten, die, wie im Falle der Kunstakademie, überwiegend aus den zwei niedrigsten gesellschaftlichen Ständen Russlands kamen, als Bauern oder „Meščane“ (dt.: Kleinbürger). Dieses System der Stände der russischen Zivilbevölkerung basierte auf einer institutionalisierten Rangtabelle (1722), die „die russische Gesellschaft etikettiert und kodifiziert und das Leben effektiv bürokratisiert“. Jackson, David: *Aufbruch und Tradition: die Kunst der Peredvižniki*, in: *Die Peredvižniki. Maler des russischen Realismus*. Hrsg.: Ingrid Mössinger, Beate Ritter. Ausstellung Kunstsammlungen Chemnitz 26.2.–28.5.2012. Chemnitz, 2012, S. 19. In meinem Aufsatz zur Malerei des Russischen Realismus argumentiere ich, dass die Ereignisse von 1861 (Abschaffung der Leibeigenschaft) und 1863 (Aufstand der Vierzehn) im direkten Zusammenhang mit der Herausbildung der *Genossenschaft für Wanderausstellungen* stehen. Siehe dazu: Karg, Josephine: *The Wanderers and Realism in Tsarist Russia*, in: *A Companion to Nineteenth-Century Art*. Hrsg.: Michelle Facos. Hoboken, 2019, S. 193 ff.

mittelalterlicher Architektur und dem Klerus geprägten Moskau. Hier deutete sich bereits eine Entwicklung an, die in den 1880er-/ 1890er-Jahren einschließlich bis zur Jahrhundertwende entscheidend werden sollte. Dabei handelte es sich um den Verlust der Einflussnahme und kulturpolitischen Überlegenheit St. Petersburgs als Hauptstadt und Zarensitz, zugunsten des gestiegenen Prestiges Moskaus, als Ausgangspunkt neuer Kunstentwicklungen, bürgerlichen Mäzenatentums, Museumsgründungen, der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur (russ.: Moskovskoe učilišče živopisi, vajanija i zodčestva, 1843–1865) und als Geburtsstätte des Russischen Realismus und der Nationalismusbewegung.³³

In diesem sozial- und kulturpolitischen Spannungsfeld avancierte die Malerei der ersten *Peredvižniki*-Generation in Kürze zu einem Nährboden für die Vision einer „nationalen Schule“ russischer Malerei.³⁴ In ihr wurden mehrheitlich die ideengeschichtlichen und moralphilosophischen Auffassungen der Intellektuellen der 1860er-Jahre reflektiert, die die vorpetrinische Epoche (die Zeit vor der Herrschaft Peter I.) und die Landbevölkerung glorifizierten. Neben der Malerei der *Peredvižniki* ist vor allem die Künstlerkolonie Abramcevo bei Moskau an dieser Stelle hervorzuheben, deren Mäzen Mamontov und ihre Protagonisten eine nach dem Vorbild traditioneller, regionaler Vorlagenmotive der „Volkskunst“ generierte Formsprache innerhalb und außerhalb Moskaus verbreiteten.³⁵ Der damalige wissenschaftliche Kunstdiskurs von slavophil-geprägten Intellektuellen (Kunsthistoriker, Historiker, Literaten, Archäologen) bildete sich parallel zu den Werkstätten des Abramcevokreises heraus.³⁶ Jene Ausformungen slavophilen Gedankenguts haben in Zeiten von Identitätskrisen infolge gesellschaftlicher Umwälzungen heilsversprechend gewirkt.³⁷ Das ideologische Fundament der patriotisch-gearteten, bürgerlichen Kulturförderung Moskaus bereitete die Auffassungen der Slavophilen, die „in den meist konservativ-religiösen, finanziell erstarkenden Wirtschaftstreibenden

³³ Siehe zur Rolle slavophilen Gedankenguts in der akademischen Lehre an der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie zu Moskau als Aussendungsort des russischen Nationalismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Blakesley, Rosalind P.: Academic Foot Soldier or Nationalist Warehouse? The Moscow School of Painting and Sculpture, 1843–1861, in: From REALISM to the SILVER AGE. New Studies in Russian Artistic Culture. Hrsg.: Rosalind P. Blakesley, Margaret Samu. DeKalb, 2014, S. 13 ff.

³⁴ Zu den Mitgliedern der Wandermaler zählten: Nikolaj Nikolajevič Ge (1831–1894), Michail Petrovič Klodt (1835–1914), Ivan Nikolajevič Kramskoj (1837–1887), Konstantin Egorovič Makovskij (1839–1915), Vladimir Egorovič Makovskij (1846–1920), Aleksandr Ivanovič Morozov (1835–1904), Grigorij Grigorevič Mjasoedov (1835–1911), Nikolaj Vasilevič Nevrev (1830–1904), Vasilij Grigorevič Perov (1833–1892), Vasilij Dmitrievič Polenov (1844–1927), Illarion Michailovič Prjaničnikov (1840–1894), Repin, Aleksej Kondratevič Savrasov (1830–1897), Ivan Ivanovič Šiškin (1832–1898), Konstantin Apollonovič Savitskij (1844–1905), Nikolaj Aleksandrovič Jarošenko (1846–1898).

³⁵ Mamontov und sein Kreis waren maßgeblich von den romantischen Ideen des Philologen und Philosophen Mstislav Viktorovič Prachov (1840–1878) beeinflusst, der zu dem „geistigen Anführer“ dieser Gruppe avancierte. Siehe Paston, Éleonora: The Abramtsevo Circle. Founding Principles and Aesthetic Direction, in: Blakesley (2014), S. 63.

³⁶ Die Slavophilie stellte die erste russische nationale Ideologie mit eigener, monarchistischer Staatstheorie dar, deren religiöses Grundprinzip dem Rationalismus des Westens gegenübergestellt wurde. Siehe Torke (1997), S. 157 f.

³⁷ Siehe Lang (2003), S. 7.

einen idealen Bündnispartner zur Rettung Russlands vom dominanten westlichen Einfluss“³⁸ erkannten. Folglich ergänzten sich die ideologischen Komponenten der Weltanschauungen der Slavophilen und Moskauer Kaufmannschaft, was bei den Letztgenannten zu einer deutlichen Aversion gegen westliches Gedankengut führte. Strategisches Ziel war es nunmehr, das nationale russische Element in Wirtschaft, Politik und in der Kultur zu stärken.

Die Etablierung der mäzenatisch-tätigen Moskauer Elite vollzog sich über mehrere Generationen. Am Ende des 18. Jahrhunderts gelangte die erste Generation nach Moskau, um ein eigenes Handels- oder Industrieunternehmen zu gründen. Diese wurden Ende des 19. Jahrhunderts bereits in der dritten oder vierten Generation geführt, als Vrubel‘ seine Käufer und Sammler in eben jener Schicht fand. Jene Geschäftsleute waren teilweise in Westeuropa ausgebildet, beherrschten mehrere Sprachen, interessierten sich für Wissenschaft, Literatur, Theater, Musik und Kunst. Sie wollten ihren Reichtum sinnvoll investieren, aber auch ein luxuriöses Leben führen, sich mit kostbaren Dingen umgeben und ihre Villen entsprechend ausstatten. Infolgedessen entstand aus diesen Bestrebungen heraus, und mithilfe des Kapitals der Moskauer Kaufleute, das bürgerliche Mäzenaten- und Sammlertum in Russland ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Außerdem wurden die ersten öffentlichen Museen und privaten Kunstsammlungen gegründet, und es kam zu einer großen Eröffnungswelle von Opernhäusern, Theatern, Konservatorien und Bibliotheken.

Wie sahen die Kunstentwicklung und das Kulturleben in Galizien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus? Interessanterweise lässt sich hinsichtlich der soziokulturellen Entwicklung Krakaus ein ähnliches Gefüge der kulturellen, „heimlichen“ Hauptstadt feststellen, wie es bei Moskau im 19. Jahrhundert der Fall war. Krakau avancierte während der Zeit der Teilungen (1772–1918) zu dem Zentrum gelebter polnischer Kultur und zum Austragungsort moderner Kunstentwicklungen, wie sich etwa an dem Beispiel von Wyspiańskis Schaffen illustrieren lässt.³⁹ Die Künstler der drei polnischen Teilungsgebiete sahen sich in den letzten beiden Dezennien vor 1900 mit einem Dilemma konfrontiert: Viele von ihnen kamen während eines Aufenthalts in München oder Paris mit der zeitgenössischen Stilentwicklung und maltechnischen Experimenten in Berührung und wurden dadurch in ihrer eigenen Arbeitsweise beeinflusst. Jedoch führte dies oftmals zu einem Gewissenskonflikt, da sie sich als im Dienst einer unterdrückten Nation stehende Künstler verstanden. Diese beiden Pole bildeten konträre Kunstauffassungen ab, in denen entweder die Form (Realismus) oder der Inhalt (Historienmalerei) zum bestimmenden Prinzip in der Malerei erhoben wurde. Im Falle Galiziens wog dieser Konflikt besonders schwer, da in jenem unter der Verwaltung der Habsburgermonarchie stehenden Teilungsgebiet die größtmögliche kulturelle Autonomie garantiert wurde. So war der Reiz nur allzu groß, das Thema der

³⁸ Bayer (2007), S. 36. Die Slavophilen werden als eine sich in den 1830er-Jahren „formierende Gruppe aus Moskauer Adligen, Sympathisanten der Autokratie, Orthodoxie und der schwer zu übersetzenden *narodnost*‘ (Volksverbundenheit), die aus finanziellen Gründen den Kontakt zu den wohlhabenden kaufmännischen Kreisen suchten“ beschrieben. Siehe Bayer (1996), S. 79.

³⁹ Dadurch stand Krakau in Opposition sowohl zu Warschau, das von der russischen Regierung bis 1918 besetzt wurde, als auch zu Lemberg, der formellen Hauptstadt Galiziens.

„polnischen Nation“ zum Leitmotiv kreativen Schaffens zu erklären, dem sich alle anderen Aspekte unterordnen sollten, wozu auch die formästhetische Qualität eines Kunstwerkes zählte.

Die Zeit der Aufstände und die Abschaffung der Leibeigenschaft lösten innerhalb der Bevölkerung Galiziens während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts soziokulturelle Veränderungen aus. Wyspiański wuchs in diesem Zeitgeist auf. Besonders der Januaraufstand (1863) wirkte sich nachhaltig auf das kulturelle Bewusstsein der galizischen Bevölkerung aus, da er zu einer Verschärfung der politischen Lage und des Alltagslebens führte. Infolge der gescheiterten Erhebung gegen die russische Besatzermacht in Kongreßpolen (Warschauer Gebiet) wurden in diesem Teilungsgebiet Russifizierungsmaßnahmen eingeleitet, die beispielsweise die Verdrängung der polnischen Sprache aus dem öffentlichen Bereich zur Folge hatten, sowie Vergeltungsmaßnahmen getroffen, die sich auch in verheerender Form auf das Gebiet Galizien auswirkten, darunter kam es zu Hinrichtungen, polizeilichen Kontrollen und einer großen Verhaftungswelle. Dies weitete sich nach 1864 zu Enteignungen, Verurteilungen zur Zwangsarbeit und Deportationen nach Sibirien von ca. 23.000 im politischen Widerstand vermeintlich oder nachgewiesen aktiver Zivilisten aus.⁴⁰ Die Handlungsmacht des bis dahin das gesellschaftliche Leben bestimmenden polnischen Adels wurde durch diese Entwicklungen eingeschränkt. Dies führte zu einer Stärkung der sich formierenden Mittelschicht, die im russisch-besetzten Gebiet vor allem aus Großbürgertum und Industrieproletariat bestand.⁴¹ Jener gesellschaftsverändernde Prozess setzte einen deutlichen Akzent: Polen war vor seiner Aufteilung im 18. Jahrhundert lediglich in die breite Gesellschaftsschicht der rechtlosen Bauern und der zahlenmäßig deutlich geringeren Gruppe der privilegierten Adligen eingeteilt.⁴²

In der Geistesgeschichte der polnischen Kultur bildeten sich zwei divergierende Tendenzen heraus: Einerseits der polnische Messianismus, der sich seit den 1840er-Jahren in der Literatur als eine Form von Geschichtsphilosophie manifestierte und eine Folgeerscheinung der Repressalien war, die nach der Niederschlagung des Novemberaufstands 1830/ 1831 einsetzten.⁴³ Andererseits entwickelte sich der sogenannte Warschauer Positivismus, der im russisch-besetzten Teilungsgebiet vor allem Bildungsreformen anstoßen wollte.⁴⁴ Diese Weltanschauung war unter den Absolventen der Warschauer

⁴⁰ Siehe Rumiński, Krzysztof: Bildende Kunst, Politik und Geschichtsbewußtsein in Polen. Ein Beitrag zur Erforschung der nationalen Identität Polens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. Frankfurt am Main, 1998, S. 19.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 19.

⁴² Siehe Rataj, Andrzej / Zachorowska, Maria: Fascination with Folk Culture and the Origins of Polish Ethnographic Museology, in: Vernacular Art in Central Europe. Hrsg.: Jacek Purchla. [Konferenzband] International Conference 1.–5.10.1997, International Culture Centre Cracow. Krakau, 2001, S. 377.

⁴³ Siehe zum polnischen Messianismus im Zusammenhang mit Wyspiańskis Kirchenkunst Kap. 2.

⁴⁴ Siehe zu den Tendenzen des polnischen Positivismus: Kuderowicz, Zbigniew: Das philosophische Ideengut Polens. Bonn, 1988, S. 81 ff. Der Warschauer Positivismus wirkte von 1864 bis in die 1890er-Jahre hinein und etablierte die unter dem als „Reformprogramm“ ausgewiesene Theorie der Organischen Arbeit. Die Positivisten wandten sich gegen die Metaphysik, das Mythosdenken und die Ideen der Romantik. Im gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Bereich erhoben die Positivisten die Wissenschaft zur Grundlage allen Handelns. In Galizien war der Einfluss des Positivismus auf die Philosophie gering, stattdessen kam dem polnischen Messianismus eine hohe Bedeutung zu.

Szkoła Główna (dt.: Hauptschule) zwischen 1862 und 1869 verbreitet und war bis in die 1870er-Jahre hinein wirksam.⁴⁵ Der Warschauer Positivismus umfasste das Programm der *Organischen Arbeit* (poln.: *praca organiczna*), das zum Ziel hatte, die polnische Kultur im Sinne bildungspolitischer, sozialreformatoryischer und wissenschaftlicher Ambitionen praktisch zu fördern und aufrechtzuerhalten. Eine neu formierte Mittelschicht in Kongreßpolen schloss sich dem Programm der *Organischen Arbeit* an, um die unterdrückte polnische Nation zu stärken, jedoch ohne sich an Revolten gegenüber der Besatzermacht zu beteiligen.⁴⁶ Aus den Initiativen, die auf dem Programm der *Organischen Arbeit* beruhten und von einer engagierten Mittelschicht auf den Weg gebracht wurden, ging das private Mäzenaten- und Sammlertum hervor.

Das Mäzenatentum in den polnischen Teilungsgebieten war bis in die 1880er-Jahre ausgesprochen gering und beschränkte sich auf den Adel.⁴⁷ Das gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstandene bürgerliche Engagement wirkte sich auf die Gründung erster privater Kunst- und ethnografischer Sammlungen, Theater oder Bildungsvereine aus oder manifestierte sich in der Begehung von Festivitäten, die anlässlich historischer Ereignisse veranstaltet wurden.⁴⁸ Im Falle Galiziens führte dies zur Gründung gemeinnütziger kultureller Vereinigungen, wie der *Gesellschaft der Freunde der Schönen Künste* (poln.: *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych*; kurz: *TPSP*, gegr. 1854), die besonders das Ausstellungswesen förderte, der *Gesellschaft der Freunde der Geschichte der Denkmäler von Krakau* (poln.: *Towarzystwo Miłośników Historii Zabytków Krakowa*, gegr. 1896), der *Gesellschaft polnischer Künstler – Sztuka* (gegr. 1897) oder des Krakauer Nationalmuseums (gegr. 1879, Eröffnung 1883). Wyspiański fand seine Fürsprecher und Auftraggeber in den benannten Interessengruppen der Krakauer Intellektuellenszene, die mehrheitlich patriotisch geprägt war. Er selbst war Gründungsmitglied der Vereinigungen *Sztuka* und *TPSS*, die beide die sendungsbewusste Intention hatten, polnische Kunst auszustellen und zu fördern. Sowohl Wyspiański als auch Wrubel bewegten sich innerhalb ihrer Karrieren in der global agierenden Kunstwelt des Arts and Crafts Movements und traten als führende Akteure ihrer Künstlerkreise auf nationalen und internationalen Ausstellungen in Erscheinung.

⁴⁵ Viele Gelehrte und Absolventen dieser Schule (die eine Hochschule war) gehörten zur polnischen Elite der Geistesgeschichte. Ab 1869 wurde sie zur russischen Hochschule umstrukturiert. Siehe Kuderowicz (1988), S. 83.

⁴⁶ Siehe Rumiński (1998), S. 28.

⁴⁷ Die Quellen in Form persönlicher Nachlässe und entsprechender Archivbestände, die Rückschlüsse auf das private Mäzenatentum in den Kronländern der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert ermöglichen, sind bislang wenig oder unzureichend recherchiert. Siehe hierzu: Brix, Emil: Nationale Kunstförderung in der Habsburgermonarchie, in: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka“* (Das hundertjährige Jubiläum der Gesellschaft polnischer Künstler „Sztuka“). Hrsg.: Anna Baranowa. Krakau, 2001, S. 60. Siehe weiter dazu: *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce* (Aus der Geschichte des kulturellen Mäzenatentums in Polen). Hrsg.: Janusz Kostecki. Warschau, 1999.

⁴⁸ Marschall von Bieberstein (1993) spricht vom „Ausbau eines kulturellen und nationalhistorischen Pantheons“ im Falle der galizischen Erinnerungskultur ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Siehe Marschall von Bieberstein, Christoph: *Freiheit in der Unfreiheit. Die nationale Autonomie der Polen in Galizien nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867. Ein konservativer Aufbruch im mitteleuropäischen Vergleich*. Dissertation Freiburg im Breisgau. Wiesbaden, 1993, S. 314.

Es ist zu bedenken, dass erst die garantierte Autonomie Galiziens eine Kultur- und Kunstförderung möglich machte, denn bis dahin fehlte entweder das notwendige Kapital oder die formelle Möglichkeit zur Gründung von gesellschaftlichen Vereinigungen innerhalb eines unter Fremdherrschaft stehenden Landes. Auslöser dieser Entwicklungstendenz, die die Herausbildung eines musealen und privaten Sammlungswesens sowie die Etablierung eines bescheidenen Kunstmarktes begünstigte, waren die Revolutionsjahre 1848–1849 (Bauernaufstand) und die ab 1859 einsetzende „Nationalisierung des öffentlichen Lebens zu Beginn der sechziger Jahre“⁴⁹. Dennoch ist zu betonen, dass Galizien den Status einer Provinz Österreichs innehatte und das Dasein einer peripheren Existenz fristete, ohne politischen Einfluss, wirtschaftlich rückständig und mit einer überaus hohen Analphabetenrate bis nach 1900. Erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts änderte sich die Wahrnehmung Galiziens durch die kulturelle Blüte Krakaus, das bis dahin mit dem Beinamen „galizisches Elend“ diskreditiert wurde.⁵⁰ Krakau avancierte, trotz der staatlichen Teilung, zu einem „Zentrum des Polentums, zu einem nationalen Wallfahrtsort“⁵¹.

1.1 Michail Wrubel‘ (1856-1910): Studien in St. Petersburg (1880-1884) und Kiev (1884-1889)

Das Leben von Michail Aleksandrovič Wrubel‘ war immer wieder von Ortswechsel und Veränderung geprägt. Anhand ausgewählter Stationen aus seiner Biografie, wie seiner Studienzeit an der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg und den Auftragsarbeiten in Kiev, soll die künstlerische Entwicklung Wrubel’s nachvollzogen werden. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die prägenden Einflüsse, die ihn zu seiner Formensprache inspirierten, wie seine Lehrer und stilistische sowie motivische Anleihen aus europäischen oder außereuropäischen Kunstrichtungen.

Bereits in seiner Kindheit zog Wrubel’s Familie oftmals um, aufgrund der beruflichen Ambitionen des Vaters. Als Sohn eines Offiziers aus dem preußisch besetzten Teil Polens, Aleksandr Michailovič Wrubel‘ (1823–1899), und einer Mutter russisch-finnischer Herkunft, Anna Grigorevna Wrubel‘ (1836–1859), wurde Michail Wrubel‘ am 17. (nach Julianischem Kalender am 5.) März 1856 in Omsk (Sibirien) geboren. Er hatte drei Geschwister aus der ersten Ehe seines Vaters. Besonders eng verbunden war er

⁴⁹ Marschall (1993), S. 281. Bis 1846 galt Krakau zwar als „freie Stadt“, jedoch stand sie unter dem Einfluss einer von österreichischer Seite gelenkten Germanisierung (z. B. Deutsch als Unterrichtssprache in den Schulen und an der Universität). Vgl. ebd., S. 263.

⁵⁰ Siehe zum „galizischen Elend“: Mythos Galizien. Hrsg.: Żanna Komar et al. Ausstellung International Cultural Centre Krakau 9.10.2014–8.3.2015, Wien Museum 26.3.2015–30.8.2015. Wien, 2015, S. 310 f.

⁵¹ Marschall (1993), S. 330.

mit seiner Schwester Anna (1855–1929), mit der er zeitlebens regen Briefkontakt unterhielt.⁵² Nach dem Tod der Mutter zog die Familie im Jahr 1860 nach Astrachan. Bei dem jungen Vrubel‘ erwachte schon frühzeitig das Interesse für das Zeichnen; bereits mit fünf Jahren fertigte er Skizzen aus dem Familienleben an.⁵³ Sein Vater war in zweiter Ehe mit der Pianistin Elizaveta Christianovna Vessel‘ (gest. 1917) verheiratet. Aus dieser Ehe stammten vier weitere Geschwister Vrubel‘’s. Die Familie zog 1864 nach St. Petersburg, wo der Vater das künstlerische Talent seines achtjährigen Sohnes Michail zu fördern begann, indem er ihm die Teilnahme am Unterricht in der Zeichenschule der *Gesellschaft zur Förderung der Künste* ermöglichte. Bereits Ende 1864 verschlug es die Familie nach Saratov an der Wolga, dort wurde Vrubel‘ zuhause unterrichtet und erhielt privaten Zeichenunterricht bei dem Zeichenlehrer des örtlichen Gymnasiums. Sein Vater begann eine Ausbildung zum Militärjuristen 1867 in St. Petersburg, weshalb die Familie abermals dorthin zog. Vrubel‘ besuchte das Gymnasium und interessierte sich für Geschichte, Literatur und Naturwissenschaften. Bereits drei Jahre später musste die Familie nach Odessa (damals zum Zarenreich gehörig, heute Ukraine) umziehen, wohin Vrubel‘ immer wieder zurückkehren sollte. Er besuchte das Richelieu-Gymnasium und die Zeichenschule der *Gesellschaft der schönen Künste* (russ.: *Obščestva izjaščnych iskusstv*). Im Alter von 16 Jahren malte Vrubel‘ Porträts seiner Geschwister und versuchte sich in Ölmalerei. Er fertigte Kopien der Bilder des Marine- und Landschaftsmalers Ivan Konstantinovič Ajvazovskij (1817–1900), des Genremalers Gerard Dou (1613–1675) aus Leiden und des deutschen Landschaftsmalers Eduard Hildebrandt (1818–1869). Gemeinsam ist diesen Malern die Inszenierung von Licht- und Schatteneffekten in der Ölmalerei. In Odessa besuchte Vrubel‘ die Oper Faust von Charles Gounod (1818–1893), ein Gastspiel der Oper aus St. Petersburg. Jene Opernbesuche weckten in Vrubel‘ die Begeisterung für klassische Musik und die Oper, was für seine zukünftige Laufbahn als Künstler prägend sein sollte. Seit seiner Kindheit war er mit den Werken von Johann Wolfgang von Goethe vertraut und las deutsche Literatur und Dichtung im Original, da seine Familie über eine deutsche Hausbibliothek verfügte, die aus dem preußischen Familienbesitz des Vaters stammte. Vrubel‘ beherrschte sehr gut Latein und las römische Klassiker im Original. In Odessa versuchte er bereits Kontakte zur Theaterwelt zu knüpfen, er traf sich mit

⁵² Da es keine Tagebuchaufzeichnungen von Vrubel‘ gibt, ist sein fragmentarisch erhalten gebliebener Briefwechsel eine unverzichtbare Quelle, die Auskunft über seine persönliche sowie künstlerische Entwicklung gibt. Seine Schwester Anna war eine enge Vertraute, deshalb wird dem Briefwechsel zwischen Vrubel‘ und ihr besondere Beachtung geschenkt. Seine Briefwechsel und Briefe von Zeitgenossen mit Bemerkungen über ihn sind größtenteils in der Handschriftenabteilung der Tret‘jakov-Galerie Moskau aufbewahrt und teils publiziert, jedoch nicht ins Deutsche übersetzt. Siehe Vrubel‘. *Perepiska. Vospominanija o chudožnike*. (Vrubel‘. Briefwechsel. Erinnerungen an den Künstler.) Hrsg.: Ėleonora Petrovna Gomberg-Veržbinskaja. Leningrad, 1976; Stepan Petrovič Jaremič. *Ocenki i vospominanija sovremennikov. Stat‘i Jaremiča o sovremennikach* (Stepan Petrovič Jaremič. Bemerkungen und Erinnerungen von Zeitgenossen. Artikel von Jaremič über Zeitgenossen). Hrsg.: Ivan Iosifovič Vydrin, Vitalij Petrovič Tret‘jakov. Band 1, St. Petersburg, 2005. Alle angeführten Zitate aus Vrubel‘’s Briefwechsel erscheinen im Folgenden in deutscher Übersetzung.

⁵³ Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 270.

Schauspielern einer französischen Theatergruppe namens „Mademoiselle Keller“ und hielt sie in mehreren Zeichnungen und einem Aquarell fest.⁵⁴

Im Alter von 18 Jahren beendete Vrubel‘ das Gymnasium mit Auszeichnung und erhielt eine Goldmedaille. Auf Wunsch seines Vaters schrieb er sich 1874 an der juristischen Fakultät der Universität von St. Petersburg ein. Vrubel‘’s Vater und seine Geschwister zogen zu der Zeit in das damalige Wilna, das seit 1795 zu dem russischen Zarenreich gehörte.⁵⁵ In St. Petersburg bildete sich Vrubel‘ in den bildenden Künsten autodidaktisch weiter; er besuchte regelmäßig die Sammlungen der Eremitage. Außerdem las er deutsche Philosophie und Ästhetik (Lessings Laokoon), aber auch Pierre Proudhon, gegen den er sich aussprach.⁵⁶ Vrubel‘ positionierte sich als Verfechter des „L’art pour l’art“ (Kunst um der Kunst willen).⁵⁷ Er gab privat Lateinunterricht, um sich etwas dazu zu verdienen und reiste 1875 mit der Familie seines damaligen Lateinschülers nach Deutschland, in die Schweiz und Frankreich.⁵⁸ Ab 1877 begann Vrubel‘ neben seinem Jurastudium die Abendklasse für „Zeichnen nach

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 271. Von diesen frühen Werken ist nichts erhalten geblieben.

⁵⁵ Wilna gehörte zuvor zur Königlichen Republik Polen und wurde nach dem Ersten Weltkrieg wieder zur litauischen Hauptstadt, bekannt als Vilnius.

⁵⁶ Pierre Joseph Proudhon (1809–1865) war ein Vertreter der sozialistischen Kunsttheorie und veröffentlichte grundlegende Schriften darüber, wie „Du principe de l’art et de sa destination sociale“ (1865). Seine Auffassungen bildeten ein eigenständiges theoretisches System, das als „Proudhonismus“ (1850–1870) bezeichnet wird und als französische Variante der sozialistischen Kunsttheorie aufgefasst werden kann. Siehe zur Ästhetik von Proudhon: Röhl, Boris: Realismus in der bildenden Kunst. Europa und Nordamerika 1830 bis 2000. Berlin, 2013, S. 88–91.

⁵⁷ Vgl. Vrubel‘ an seine Eltern, Briefnr. 50, 6.3.1876, St. Petersburg, zitiert in: Gombert-Veržbinskaja (1976), S. 65. Das Vrubel‘ sich gegen Proudhon wandte und die Losung „Kunst um der Kunst willen“ vertrat, war auch im Sinne von Emile Zola (1840–1902). Zolas „Pariser Briefe“ wurden ins Russische übersetzt und in der Zeitung „Vestnik evropy“ (Europäischer Bote) zwischen 1875–1881 veröffentlicht, worin er auch über die Pariser Salons schrieb. Vgl. Critical Exchange. Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe. Hrsg.: Carol Adlam, Juliet Simpson. Oxford, 2009, S. 385.

⁵⁸ Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 272. Aus dieser Zeit sind keine Briefe oder Zeichnungen erhalten.

der Natur“ (Naturstudium) bei Čistjakov an der Kaiserlichen Akademie der Künste zu besuchen.⁵⁹ Das Lehrprogramm der Akademie galt als ausgesprochen restriktiv.⁶⁰

Vrubel's Vater wurde 1879 Richter am Militärgericht in St. Petersburg und war somit wieder in der Nähe seines Sohnes Michail. In diesem Jahr begann Vrubel' Zeichnungen zu Goethes Faust, ein Thema, zu dem er später noch einmal zurückkehrt und was sein Interesse an Literatur belegt. Er beendete 1880 erfolgreich sein Jurastudium und leistete anschließend einen kurzen Militärdienst ab. Vrubel' entschied sich anschließend gegen die Juristenlaufbahn, die ihm ein finanzielles Auskommen gesichert hätte. Stattdessen wollte er sich fortan der Kunst widmen: Im Herbst 1880 bestand Vrubel' die Aufnahmeprüfung für die Kaiserliche Akademie der Künste. Er lernte dort den späteren Porträtmaler Valentin Aleksandrovič Serov (1865–1911) kennen, mit dem ihn eine lange Freundschaft verband. Vrubel' und Serov besuchten 1881 die Zeichenklasse für Fortgeschrittene (Zeichnen von Köpfen und Figuren nach Gipsmodellen). Ab 1882 nahm Vrubel' an der Zeichenklasse für das Naturstudium (Aktmalerei) bei Čistjakov teil, der für seine perspektivische Zeichenlehre und sein pädagogisches Können bekannt war.⁶¹ Die Zeichenmethode Čistjakovs basierte auf der genauen Konstruktion eines Gegenstandes, indem nach Gipsmodellen gezeichnet wurde, deren plastische Formen in einzelne

⁵⁹ Als Nebenerwerb nahm Vrubel' eine Stelle als Hauslehrer bei der Familie Pampel ab 1878 an bei der er bis 1883 lebte. Der Kaufmann Alexander Pampel besaß eine große Sammlung von fotografischen Reproduktionen der Weltkunst, die Vrubel' studierte.

⁶⁰ Die Kaiserliche Akademie der Künste St. Petersburg wurde von Zarin Elisabeth I. (Elizaveta Petrovna 1709–1761; Regierungszeit: 1741–1761) gegründet und ist von Zarin Katharina II., genannt die Große (Ekaterina Alekseevna 1729–1796; Regierungszeit: 1762–1796), 1764 nach dem Vorbild der Pariser Académie de Peinture et de Sculpture (gegr. 1648) teilweise umstrukturiert worden. Die französische Académie etablierte eine Trennung der bildenden und angewandten Künste. Ziel war es, eine Staatskunst zu etablieren, die dem Hofe dienen sollte. Katharina die Große übernahm dieses System für ihre Kunstakademie, dies beinhaltete die von Frankreich adoptierte Hierarchie der Genre der Malerei, wobei Historienmalerei an erster Stelle stand, gefolgt von Porträt-, Landschafts- und Genremalerei, mit abnehmender Bedeutung gemäß der Reihenfolge. Katharina übernahm auch das französische Studienprogramm – russische Kunststudenten mussten drei Etappen absolvieren, was mitunter mehrere Jahre andauern konnte, ehe sie eigene Ölbilder malen durften. Zunächst mussten sie Stiche berühmter Maler kopieren, anschließend zeichneten sie Gipsabgüsse von antiken Skulpturen. Erst nachdem sie dies erfolgreich absolvierten, war ihnen die Teilnahme an der Klasse des Naturstudiums (Aktklasse) gestattet. Danach durften sie in Öl malen und konnten sich an Wettbewerben beteiligen, um sich für eine Gold- oder Silbermedaille zu bewerben, die sie zu dem nächsten höheren Kurs berechtigen würde oder um sich für die höchste Auszeichnung zu qualifizieren, dem jährlichen Wettbewerb für die große Goldmedaille. Dieser Wettbewerb basierte auf dem Modell des sogenannten „Prix de Rome“ der Pariser Académie. In St. Petersburg durfte der Gewinner der großen Goldmedaille als „Pensionär“ für drei oder sechs Jahre auf Kosten der Akademie nach Rom, wo Werke für die Akademie ausgeführt werden sollten. Erst danach erhielt der Student seinen Abschluss und den Titel „Künstler“ verliehen und stieg innerhalb der Gesellschaftsordnung in den 14. Rang auf. Vgl. Gray, Rosalind Polly: *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*. Oxford, 2000, S. 1 f. Siehe zum pädagogischen System an der Kaiserlichen Akademie St. Petersburg: Moleva, Nina Michajlovna / Beljutin, Ėlij Michajlovič: *Pedagogičeskaja sistema Akademii chudožestv XVIII veka* (Das pädagogische System der Akademie der Künste im 18. Jahrhundert). Moskau, 1956; Jakovkina, Natal'ja Ivanovna: *Istorija russkoj kul'tury: pervaja polovina XIX veka. Lekcii* (Die Geschichte der russischen Kultur: Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vorlesungen). St. Petersburg, 1998, S. 182–185. Siehe zum Medaillensystem und den akademischen Abschlüssen an der Petersburger Akademie: Valkenier Kridl, Elizabeth: *Russian realist art. The state and society: the Peredvizhniki and their tradition*. New York, 1989, S. 5 f.

⁶¹ Čistjakov unterrichtete seit 1870 an der Akademie, nachdem er aus Rom zurückgekehrt war, wo er als Pensionär acht Jahre lang lebte. Er hatte sich dort intensiv mit der Malerei der Renaissance beschäftigt. Vgl. Vydrin/Tret'jakov (2005), S. 175, 187.

Flächen zerlegt abgebildet werden sollten. Die einzelnen Flächen waren unterschiedlich zu schraffieren und im Gesamteindruck der Einzelformen ergab sich schließlich die äußere Form und Binnenstruktur des gemalten Gegenstandes.⁶² Vrubel war von Čistjakovs Zeichenmethode begeistert, die seiner Detailliebe entgegenkam und ihm eine maximale Freiheit in der Komposition erlaubte. Er schrieb darüber an seine Schwester Anna: „Als ich den Unterricht bei Čistjakov begann, gefielen mir sehr seine grundlegenden Prinzipien, da sie nichts anderes waren als die Formel meines lebendigen Verhältnisses zur Natur (...).“⁶³

Čistjakov vermittelte seinen Studenten ab 1870 perspektivisches Zeichnen und Anatomielehre.⁶⁴ Er betonte in seinem Unterricht die Wichtigkeit der italienischen Renaissance-malerei und verwies auf die darin deutlich werdende zeichnerische Präzision.⁶⁵ Vrubel's Studienzeit an der Kaiserlichen Akademie war von einem erheblichen Pensum von Lehrveranstaltungen und praktischen Übungen sowie vom Diktum des Akademismus einerseits, und andererseits, außerhalb der Akademiesäle, von der Schule des Russischen Realismus geprägt.⁶⁶ Er war mit der praktischen Ausbildung an der Akademie nicht vollends zufrieden; er wollte noch mehr lernen und nahm Kontakt zu dem Maler Repin auf. Repins Kolorit hatte sich unter dem Eindruck der impressionistischen Malerei in Paris, wo er für einen mehrjährigen

⁶² Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 87.

⁶³ Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 42.

⁶⁴ Čistjakovs Schüler erinnerten sich an sein pädagogisches Können in ihren Briefen, sie beschrieben ihn als streng und menschlich. Siehe zur Bedeutung der Zeichenmethode und Pädagogik Čistjakovs: Pavel Petrovič Čistjakov. Hrsg.: Ol'ga Dmitrievna Forš, Stepan Petrovič Jaremič. Leningrad, 1982. Verkürzt wiedergegeben in: Vydrin/Tret'jakov (2005), S. 174–187. Zu seinen Studenten zählten russische Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Repin, Vasilij Ivanovič Surikov (1848–1916), Polenov, Serov, Viktor Ėl'pidiforovič Borisov-Musatov (1870–1905). Čistjakov legte hohen Wert auf anatomische Genauigkeit: „Vergessen Sie nicht die Anatomie und Perspektive. In einem Atelier sollte ein Skelett nicht fehlen und täglich zur Überprüfung genutzt werden.“ Zitiert in Vydrin/Tret'jakov (2005), S. 182.

⁶⁵ „(...) Vergessen Sie nicht, öfter in die Galerie zu gehen und sich die Meisterwerke aus der Nähe und Ferne anzusehen.“ Zitiert in ebd., S. 182.

⁶⁶ Vrubel's Beschreibungen gemäß betrug sein Studienalltag überwiegend bis zu zwölf Stunden, teilweise noch länger bis in die späten Abendstunden hinein: „von acht Uhr morgens bis acht Uhr abends, und dreimal die Woche bis 22, 23 und sogar 24 Uhr“. Zitiert aus, Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 43. Die St. Petersburger Kunstakademie stellte gewissermaßen eine Ausnahmeerscheinung unter den Kunsthochschulen des 19. Jahrhunderts dar: „Die Schüler waren hier einer Art militärischem Drill unterworfen und sie wurden ausgebildet, um ihrem Land zu dienen: Russland und dem russischen Volk.“ Röhl (2013), S. 66. Im Vergleich der Kaiserlichen Akademie der Künste mit anderen europäischen Kunstakademien im 19. Jahrhundert ist Folgendes zu konstatieren: „Für alle westlichen Nationen, die Renaissance und Reformation erlebt, die die Entwicklung von Individualismus und Liberalismus erfahren hatten, woraus eine kultivierte und gebildete Mittelklasse entstanden war, kam ein derartiges System weder im achtzehnten noch im neunzehnten Jahrhundert in Frage.“ Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. München, 1986, S. 179.

Aufenthalt war (1873–1876), aufgehehlt.⁶⁷ Parallel zu dem Besuch der Aktklasse bei Čistjakov begann Vrubel‘ an den Wochenenden bei Repin, der Mitglied der *Genossenschaft für Wanderausstellungen* war, Privatunterricht in Aquarellmalerei zu nehmen.⁶⁸ Während Vrubel’s Studienzeit an der Akademie in St. Petersburg sowie in Kiev, wo er zusammen mit Viktor Michailovič Vasnecov (1848–1926, Mitglied der *Peredvižniki*) in der Vladimir-Kathedrale arbeitete, und auch durch den Kontakt mit seinen späteren Freunden und Kollegen des Abramcevakreises, Konstantin Alekseevič Korovin (1861–1939), Aleksandr Jakovlevič Golovin (1863–1930) sowie Il’ja Semënovič Ostrouchov (1858–1929) stand er fortwährend im direkten und indirekten Austausch mit der *Genossenschaft für Wanderausstellungen* stehen. Vrubel‘ selbst wurde nie als Mitglied ihrer Vereinigung in Betracht gezogen und auch nicht auf ihren Ausstellungen gezeigt.⁶⁹ Im Laufe der Zeit wechselten viele der Mitglieder der Genossenschaft, die einst gegen die Kaiserliche Akademie Stellung bezogen, in den Stab ihres Lehrpersonals.⁷⁰

Als Vrubel‘ bei Repin Unterricht in Aquarellmalerei nahm, schrieb er darüber in einem Brief an seine Schwester Anna: „Er hat einen starken Einfluss auf mich: er hat so klare und einfache Ansichten zu der Aufgabe eines Künstlers und zu den Methoden sich auf jene vorzubereiten (...).“⁷¹ Obwohl Vrubel‘ damals noch ein Kunststudent war und keinerlei Aussicht auf bedeutende Aufträge hatte, nahm er eine kritische Haltung zur Malerei der *Peredvižniki* ein. Insbesondere ein Konflikt, den er mit seinem Lehrer Repin austrug, veranschaulicht eindrucksvoll, dass Vrubel‘ seinen Standpunkt gegenüber angesehenen Autoritäten verteidigte und selbstbewusst eigene Positionen vertrat. So äußerte sich Vrubel‘ negativ

⁶⁷ Die Akademiestudenten waren in den 1870er-Jahren mit Auslandsstipendien in Paris und rezipierten besonders die impressionistische Freilichtmalerei. Diese Anregungen führten zu verändertem Pinselduktus und dem gesteigerten Einsatz von hellen Farben, das sich vor allem in der Landschaftsmalerei des Russischen Realismus niederschlug. Die russischen Studenten nahmen auch an Ausstellungen des Pariser Salons teil. Vgl. Nesterowa (1996), S. 68. Nachdem Repin wieder nach St. Petersburg zurückgekehrt war, stand er bei Kramskoj (eines der Gründungsmitglieder der *Genossenschaft für Wanderausstellungen*) und dem konservativen Kunstkritiker Vladimir Vasil’evič Stasov (1824–1906, größter Fürsprecher der *Peredvižniki*) wegen seines aufgehellten Kolorits und der in impressionistischer Manier ausgeführten Pariser Werke (z. B. „Pariser Café“, 1875, Privatsammlung Monson, Stockholm) in Kritik. Siehe zu diesem Disput zwischen Ivan Kramskoj, Vladimir Stasov und Il’ja Repin sowie Repins Zeit in Paris 1873–1876: Jackson, David: Western Art and Russian Ethics: Repin in Paris, 1873–76, in: *The Russian Review*, Nr. 57, Juli 1998, S. 394–409.

⁶⁸ Repin war zu dieser Zeit bereits ein anerkannter Genremaler und Porträtist sowie eines der prominentesten Mitglieder der *Genossenschaft für Wanderausstellungen*.

⁶⁹ Das Auswahlkomitee der *Genossenschaft für Wanderausstellungen* lehnte Repins Bilder ab. Siehe Valkenier (1989), S. 130. Die Tätigkeit der Genossenschaft endete 1923 mit ihrer 48. Ausstellung. Sie stellte ihre Künstler beginnend in Moskau, St. Petersburg, Charkov, und später auch in Riga, Warschau, Kiev, Odessa, Tula, Jaroslavl, Tambov, Kursk, Poltava, Saratov, Vilnius und Kasan aus.

⁷⁰ Nach einer 1893 an der Akademie durchgeführten Reform wurden einzelne Mitglieder der *Peredvižniki*, wie Repin oder die Landschaftsmaler Ivan Šiškin und Archip Ivanovič Kuindži (1842–1910) zur Lehrtätigkeit eingeladen. Sie wurden Professoren an der Akademie und leiteten Atelierklassen. Vgl. Nesterowa (1996), S. 20. Dafür wurden sie von der nachfolgenden Künstlergeneration (der auch Vrubel‘ angehörte) und von der späteren Avantgarde-Bewegung kritisiert.

⁷¹ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 9, 6.1.1883, St. Petersburg, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 35.

über die auf der 11. Ausstellung der Peredvižniki (1883) gezeigten Werke, in der auch Repins Bild „Kreuzprozession im Gouvernement Kursk“ (1880–1883) zu sehen war, das er als zu gefällig empfand⁷²:

„Unendlich Recht haben die, [welche meinen] dass Künstler ohne Wertschätzung ihrem Publikum gegenüber, kein Recht haben zu existieren. Doch wer es Wert schätzt, sollte sich ihm gegenüber nicht sklavisch verhalten: er [der Künstler] hat eine unabhängige, spezielle Rolle, in welcher er der beste Richter ist, eine Rolle, die er achten sollte, und deren Bedeutung nicht durch die Waffe der Kritik zerstört werden sollte. Das würde heißen, dass Publikum zu betrügen (...). Und ungefähr das hat es mit Repins Bild auf sich.“⁷³

In einem persönlichem Gespräch mit Repin versuchte Vrubel‘, jenem seine Kritik näherzubringen und über die unterschiedlichen Kunstauffassungen zu sprechen, was zunächst zu Empörung und Verdruss seitens Repins führte und den Kontakt beider zeitweise unterbrach.⁷⁴ Ungeachtet der Differenzen zwischen beiden, blieb Repin ein Fürsprecher Vrubel‘’s, auch wenn ihm dessen Kunst wohl nicht immer verständlich und realitätsgetreu genug war. Vrubel‘ war stolz auf das, was er bei Repin gelernt hatte, in einem Brief an seine Schwester Anna beschrieb er, dass er lediglich sich selbst und seine Freunde Serov und Vladimir Dmitrievič von Derviz (1859–1937) als geeignet für das Aquarellieren betrachte.⁷⁵ Die Aquarellmalerei blieb neben der zeichnerischen Präzision und Kompositionslehre, die er sich in Čistjakovs Klasse aneignet hatte, für Vrubel‘’s technisches Repertoire bestimmend. Seine Skizzen für Gemälde sowie kunsthandwerkliche Gegenstände, Architekturentwürfe, Illustrationen oder Bühnenbild- und Kostümentwürfe fertigte er als Aquarell an, unter der Verwendung von anderen Arbeitsmitteln wie Bleistift, Kreide oder Deckweiß.⁷⁶

Vrubel‘ besuchte in seinem zweiten Studienjahr auch die Kostümklasse (1881–1883) an der Akademie, in der die Studenten traditionelle Kleidungsstile verschiedener Ethnien, vornehmlich der Landbevölkerung sowie auch sogenannte „orientalische“ Kleidungsstücke, in Federzeichnungen studierten.⁷⁷ Der Kunststudent Vrubel‘ zeichnete zum Beispiel einen Frauenkopf mit Kokoschnik, den

⁷² Siehe Abb. Repin „Kreuzprozession im Gouvernement Kursk“ (1880–1883), Öl auf Leinwand, 175 x 280 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie Moskau, vgl. Abb. in, Nesterowa (1996), S. 74 f. Dieses Bild nahm einen hohen Stellenwert im Kunstgeschehen der 1880er-Jahre ein und erhielt weithin positive Beachtung. Es wird als „künstlerischer Höhepunkt der 1880er Jahre“ bezeichnet, da es die Maltraditionen der russischen und europäischen Malerei in sich vereine und als zeitgenössische Typen- oder Charakterstudie des sozialen Milieus gelte. Siehe Tschurak, Galina: Auf der Suche nach Russland. Die Wanderer und ihre Themen, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 148, 151.

⁷³ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 10, April 1883, St. Petersburg, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 38.

⁷⁴ „(...) Am Abend des gleichen Tages war ich bei Repin zur Aquarellsitzung. Beim Tee ging das Gespräch über die Eindrücke zur Ausstellung, und ich brach mein Schweigen zu seinem Bild. Er verstand es [zwar: JK] (...) [aber: JK] war außergewöhnlich reserviert und sogar in einigen Momenten verärgert.“ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 10, April 1883, St. Petersburg, vgl. in ebd., S. 38.

⁷⁵ „(...) wir drei sind die einzigen in der Akademie, die sich ernsthaft auf das Aquarellieren verstehen“. Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 12, Herbst 1883, St. Petersburg, vgl. in ebd., S. 43.

⁷⁶ Vgl. Suzdalev, Pëtr Kirillovič: Vrubel‘. Moskau, 1991, S. 37.

⁷⁷ Bei diesem Kurs handelt es sich vermutlich um einen der Malereiklasse untergeordneten Kurs. Vgl. Jakovkina (1998), S. 183 f. Vrubel‘ durfte anscheinend einzelne Kurse vorziehen – womöglich da er vor der Aufnahme an der Akademie bei Čistjakov die Abendklasse für das Naturstudium besuchte und bereits einen Universitätsabschluss besaß – und besuchte sie parallel. Außerdem war er älter als die üblichen Studenten, da er im Alter von 25 Jahren sein Kunststudium begann.

traditionellen, oft perlenbehangenen Kopfschmuck verheirateter Bäuerinnen (Abb. 1).⁷⁸ Wie in der Skizze des Kokoschniks deutlich, konnte Vrubel‘ mit der Feder dekorative Details, wie den Perlenschmuck, geschickt wiedergeben, ohne dass es auf dem Bildträger zu Verwischungen kam. Die meisten seiner Aquarelle aus der Kostümklasse sind in der Privatsammlung von Michail Ivanovič Tereščenko (St. Petersburg) verwahrt gewesen, von dort gelangten sie 1918 in den Besitz des Staatlichen Russischen Museums St. Petersburg und des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“.⁷⁹

Die Hinwendung zu bäuerlichen Bekleidungsformen und Trachten in der Malerei begann im 18. Jahrhundert zurzeit der Herrschaft von Peter I., diese Motive wurden in der zeitgenössischen Literatur als „Kostüm-Typ“ in der Malerei bezeichnet.⁸⁰ Bei den Arbeiten der Kostümklasse handelte es sich um Motive, die für ihre Zeit und die damalige Debatte über eine „nationale“ Kunst typisch waren. Es war beabsichtigt, die Kleidung der Bauern und ihre Trachten sowie auch jene der Völker des osmanischen Reiches „zu entdecken“ und sie als abbildungswürdig aufzufassen.⁸¹

In der Klasse von Čistjakov herrschte zu Beginn der 1880er-Jahre ein regelrechter Kult um den spanischen Maler Mariano Fortuny Marsal (y Carbó, 1838–1875), für den sich die ältere Generation russischer Realisten und besonders auch Vrubel‘ begeisterte. Generell ist von einem Kult um Fortuny in Russland, Frankreich und Italien, aber auch in Amerika in den 1870- und 1880er-Jahren zu sprechen.⁸² Fortunys Werke wurden vor allem in Paris gezeigt. Polenov berichtete in einem Brief an Čistjakov, dass er Fortunys Werke in einer Privatsammlung in Paris (oder im Pariser Frühlingssalon 1875) gesehen habe

⁷⁸ Es gibt generell wenig Forschungsliteratur zu Vrubel‘’s Arbeiten in der Kostümklasse, eine Erwähnung dieser Federzeichnungen ist lediglich bei dem Vrubel‘-Forscher Pëtr Suzdalev zu finden. Siehe Suzdalev (1991), S. 37.

⁷⁹ Siehe zur Sammlung Tereščenko und der darin enthaltenen Werke Vrubel‘’s: Soldatova, Tamara: „Stremlenie k obščestvennym delam“, in: Antikvar‘. Žurnal ob antikvariate i kollekcionirovanii (Antiquar. Zeitschrift für Antiquitäten und Sammlertum), Nr. 13, November 2007, S. 28–37. Zu Abbildungen der Aquarelle aus der Kostümklasse siehe: Lenjašin/Kruglov (2006), S. 84–85, 87–89, 96–98.

⁸⁰ Siehe Kiritschenko, Jewgenia: Zwischen Byzanz und Moskau: der Nationalstil in der russischen Kunst. München, 1991, S. 28.

⁸¹ Zum russischen „Gewandporträt“, das nationale Trachten und die Kleidungsformen der Bauern als darstellungswürdig in der Porträtkunst etablierte, vgl. ebd., S. 48–56.

⁸² Siehe López, Carles González: Fortuny and the Phenomenon ‚Fortunyism‘ in Europe and America, in: Doñate, Mercé / Mendoza, Cristina / Quílez, Francesc M.: Fortuny (1838–1874). Ausstellung Museu Nacional d’Art de Catalunya Barcelona 17.10.2003–18.1.2004. Barcelona, 2003, S. 545–548. In dem genannten Aufsatz findet Fortunys Popularität unter russischen Künstlern, die gleichzeitig mit Fortuny in Rom weilten, keine Erwähnung (so auch nicht in nachfolgend genannter Literatur spanischer Autoren), siehe: González López, Carlos / Martí Aixelà, Montserrat: Mariano Fortuny Marsal (1838–1874). Bd. 1 Biografía. Barcelona, 1989; María de los Santos García Felguera: Zwischen Tradition und Moderne: Mariano Fortuny, in: Vision der Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit. Hrsg.: Henrik Karge. München, 1991, S. 218–239. Vergleichend hierzu: P. P. Čistjakov. Pis’m’a, zapisnye knižki, vospominanija 1832–1919 (P. P. Čistjakov. Briefe, Notizbücher, Erinnerungen 1832–1919). Hrsg.: Ėlij Michajlovič Beljutin, Nina Michajlovna Moleva. Moskau, 1953a, S. 531, Anm. 1 zu Briefnr. 68, Čistjakov an Vasilij Polenov (1875); P. P. Čistjakov. Teoretik i Pedagog (P. P. Čistjakov. Theoretiker und Pädagoge). Hrsg.: Ėlij Michajlovič Beljutin, Nina Michajlovna Moleva. Moskau, 1953b, S. 216, Anm. 20; Allenov, Michail: Vrubel‘ i Fortuny (Vrubel‘ und Fortuny), in: „Voprosy Iskusstvovedenija“ (Fragen der Kunstwissenschaft), H. 2–3, 1993, S. 45.

und zeigte sich davon beeindruckt.⁸³ Čistjakov war 1862–1870 als Pensionär der St. Petersburger Akademie in Rom, wo er zeitweise abends ein Atelier besuchte, um Zeichnungen von Modellen in traditioneller Kleidung und Trachten anzufertigen. Dieses Atelier soll im gleichen Zeitraum auch Fortuny besucht haben.⁸⁴ In russischer Literatur findet sich der Hinweis, dass Fortuny während eines Romaufenthalts (1862 oder 1863) ein Schüler von Čistjakov gewesen sein soll.⁸⁵ Fortunys Beliebtheit bei russischen Künstlern geht aus der zeitgenössischen Kunstkritik oder Briefen, wie von den Künstlern Elena und Vasilij Polenov, Čistjakovs und Repins hervor.⁸⁶ Letzterer erwarb sogar ein Album reproduzierter Werke Fortunys, das in Madrid erschienen war.⁸⁷

In einem Brief von Vrubel' an seine Schwester Anna bezog er sich direkt auf Fortuny und dessen Vorbildwirkung für das Aquarellieren: „Das Aquarell, wenn es so wird, wie es gerade läuft, wird es genauso wie das prächtige Werk Fortunys.“⁸⁸ Vrubel' strebte vor allem nach der perfekten Beherrschung des Zeichnens, das er mit dem Wort „Technik“⁸⁹ beschrieb. Čistjakov lehrte Vrubel' nach der Methode der optischen Analyse einen Gegenstand zu zeichnen. Das bedeutete in der Praxis, dass mithilfe eines Perspektivgitters die Oberfläche eines gezeichneten Gegenstandes in eine wabenartige Struktur zerlegt wurde, um ihn in seiner Dreidimensionalität wiederzugeben. Das Perspektivgitter bestand aus Hilfslinien, die einem Gerüst oder Gitternetz glichen und abschließend entfernt wurden. Gerade diese Gerüstlinien haben Vrubel' besonders interessiert, sie regten ihn dazu an, die Form der Gegenstände zu

⁸³ Vgl. Brief von Vasilij Polenov an Čistjakov, 22.4.1875, in: Beljutin/Moleva (1953a), S. 73 f. Polenov berichtete darin von einer Ausstellung eines Sammlers: „Am Tage bin ich in der Galerie eines Bankiers gewesen, wo sich unter anderen hervorragenden Dingen, einige Werke Fortunys, darunter Aquarelle und Ölbilder, befinden.“ Ebd., S. 73. In einer anderen Quelle ist vom „Pariser Frühlingssalon 1875“ die Rede, wo Polenov Fortunys Werke gesehen haben soll. Vgl. Allenov (1993) S. 45. Allerdings ist bei den Ausstellungen Fortunys aus dem Jahre 1875 keine solche Schau verzeichnet, mit Ausnahme einer posthumen Ausstellung, siehe hierzu: *Atelier de Fortuny. Oeuvre posthume. Objets d'art et de curiosité*, in: Ausst.-Kat. Barcelona (2003), S. 481. Die Zuschreibung „Pariser Frühlingssalon“ ist folglich fehlgeleitet, da lediglich 1874 eine Einzelausstellung Fortunys in der Galerie Goupil stattfand; andere Präsentationen Fortunys 1874–1875 gab es nicht in Paris (1874 ist Fortuny gestorben). – Polenov studierte auch in der Zeichenklasse bei Čistjakov.

⁸⁴ Vgl. Vydrin/Tret'jakov (2005), S. 186. Fortuny hatte ab 1865 ein Atelier in Rom und lebte bis 1873 immer wieder dort. In Jaremič' Erinnerungen an seinen Lehrer gibt es keinen Hinweis auf eine Begegnung von Čistjakov mit Fortuny.

⁸⁵ Vgl. Beljutin/Moleva (1953a), S. 531, Anm. 1 zu Briefnr. 68, Čistjakov an Vasilij Polenov (1875); Beljutin/Moleva (1953b), S. 216, Anm. 20; Allenov (1993), S. 45.

⁸⁶ Im Jahr 1883 erschien ein Artikel über Fortuny von A. M. Matušinskij, in: „Vestnik izjaščnych iskusstv“ („Bote der schönen Künste“), Nr. 1, siehe dazu: Vasilij Polenov an Čistjakov, Briefnr. 66, 22.4.1875, Paris, in: Beljutin/Moleva (1953a), S. 73: „Was für ein neuer, nie dagewesener Blick auf ein Bild. Welche besondere Komposition, welche wunderbare Zeichnung, welche interessanten Farben. Ich erinnere mich, wie hoch Sie diesen Künstler schätzten.“

⁸⁷ Siehe *Pis'ma k chudožnikam i chudožestvennym dejateljam*. I. E. Repin (Briefe an Künstler und Kulturschaffende. I. E. Repin). Hrsg.: N. G. Galkinoj, M. N. Grigor'eva. Moskau, 1952, S. 40. An dieser Stelle bedankte sich Repin bei Ostrouchov für die Zusendung des Albums reproduzierter Werke Fortunys im Jahr 1881. Über dieses Album wurde im gleichen Jahr in der ersten Ausgabe von „Chudožestvennyj žurnal“ („Kunstzeitschrift“) berichtet.

⁸⁸ Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 12, Herbst 1883, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 43. Vermutlich bezog sich Vrubel' in dieser Aussage auf seine Studienarbeit „Weiblicher Akt in einem Renaissance-Interieur“ (1883), siehe Abb. 3.

⁸⁹ Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 31, 1.5.1890, Moskau, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 55.

verfremden.⁹⁰ Vrubel‘ übt sich darin, Gegenstände genau zu erfassen, bevor er zur Verfremdung überging. Gerade die Virtuosität Fortunys, dessen Fähigkeit in der Miniatur- und Aquarellmalerei höchste Perfektion zu erreichen, war wohl vorbildhaft für Vrubel‘. Fortunys Werk „Kupferstichsammler“ (1867) war zu Vrubel’s Lebzeiten in Moskau zu sehen, deshalb ziehe ich es für einen Vergleich mit einem Aquarell aus Vrubel’s Studienzeit heran (Abb. 2, Abb. 3).⁹¹ In Vrubel’s „Weiblicher Akt in einem Renaissance-Interieur“ ist eine Frauengestalt inmitten eines mit kostbaren Stoffen ausgestatteten Raumes dargestellt. Detailreich und in feinnuancierten Farben sind die unterschiedlichen Stoffe und Gegenstände inszeniert, so wie es auch für Fortuny typisch war und in dessen Ölbild anhand des gemusterten Teppichs, der verzierten Beschläge auf Truhen und Stühlen oder des monumentalen Gobelins zu sehen ist. Wie Fortuny strebte Vrubel‘ danach, Ornamente und Musterungen sowie Textilien realistisch wiederzugeben und sie in ihren Eigenschaften genau darzustellen. Beide Maler verbindet eine Affinität für das Malen von Ornamenten auf kostbaren, orientalischen Stoffen und Teppichen sowie eine Vorliebe für die Miniaturmalerei.⁹² Fortuny interessierte sich infolge seiner Marokkoreisen (1860–1861) zunehmend für Ornamente, Antiquitäten, Teppiche, orientalische Waffen und Kleidung, die er in seinen Bildern abbildete.⁹³ In denen von Marokko inspirierten Interieurs vermittelte Fortuny orientalische Motive an das europäische Publikum. Aufgrund der nachweislichen Präsenz von Fortunys Werken in Moskau und dessen Popularität im Kreis um Čistjakov ist Vrubel‘ mit dessen Kunst in Kontakt gekommen.⁹⁴ Aus den Selbstaussagen Vrubel’s geht sein Interesse an Fortuny deutlich hervor, wie aus dem Briefwechsel mit seiner Schwester Anna.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. Allenow, Michail: Michail Vrubel und seine künstlerische Mission, in: Kat.-Ausst. Düsseldorf/München (1997), S. 20 f.

⁹¹ In einer der ersten Vrubel‘-Biografien (1911) wird im Zusammenhang mit Vrubel’s Zeichentechnik auf Fortunys Einfluss hingewiesen: Ivanov, Aleksandr P.: Vrubel‘. Biografičeskij očerk (Biografischer Überblick). Petrograd, 1911, S. 9. Siehe zur Vorbildwirkung Fortunys auf Vrubel‘ während seines Studiums bei Čistjakov (1880–1884): Allenov (1993), S. 41–57.

⁹² Siehe zu dieser Übereinstimmung der Interessen beider Künstler: Suzdalev (1991), S. 40 f.

⁹³ Siehe dazu: Felguera (1991), S. 223 f. Fortuny stand mit seiner orientalischen Motivik im Widerspruch zur Lehre der Zeichenschule La Llotja in Barcelona, in der er ausgebildet wurde. Siehe zur Malerschule in Barcelona Mitte des 19. Jahrhunderts, ebd., S. 220 f. Fortuny erhielt seine Ausbildung bei den Lehrern Claudi Lorenzale i Sugraves (1816–1888) und Pau Milà i Fontanals (1810–1883), die als Vertreter der spanischen *Nazarener*-Bewegung den Unterricht der Zeichenschule in Barcelona nachhaltig prägten. Er wurde durch seine beiden Lehrer folglich dazu angeregt, Themen des Mittelalters und der Frührenaissance zu behandeln und sie in idealisierender Manier abzubilden. Fortuny widmete sich nach seiner Rückkehr aus Marokko der Genremalerei mit orientalischen Sujets, mit der er ausgesprochen erfolgreich wurde. Siehe zu Fortuny als Orientalist: Ausst.-Kat. Barcelona (2003), S. 536–538.

⁹⁴ Fortunys Werke wie „Kupferstichsammler“ (1867), „Schlangenbeschwörer“ (1869) und „Spanischer Hof“ (1870) befinden sich auch heute noch in Moskau. Das Aquarell „Schlangenbeschwörer“ wurde auf der III. Ausstellung der „Gesellschaft russischer Aquarellisten“ 1883 gezeigt. Siehe Allenov (1993), S. 45. „Schlangenbeschwörer“ (1869), Öl auf Leinwand, 61 x 153 cm, ist im Staatlichen Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin Moskau mit der Werknummer Ž-2142 inventarisiert, ebenso wie „Spanischer Hof“ (1870) mit der Werknummer Ž-2142, das 1875 der Sammler Dmitrij Petrovič Botkin (1829–1889) erworben hatte. Siehe Abb. Fortuny „Spanischer Hof“ (1870), Öl auf Leinwand, 41 x 55 cm, vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Barcelona (2003), S. 235, Kat.-Nr. 80.

⁹⁵ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 10, April 1883, St. Petersburg, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 39.

Vrubel‘ fand in der Miniaturmalerei Fortunys eine kleinteilige, detaillierte Darstellung von Gegenständen vor, die er mit der Zeichenlehre Čistjakovs kombinierte. Diese beiden Vorgehensweisen verhalfen ihm dazu, die innere Struktur der Gegenstände darzustellen. Vrubel’s Worten nach war es der „Kult der tiefen Natur“⁹⁶, der sich somit visualisieren ließe. Als wichtigstes Prinzip seiner Kunstauffassung formulierte er unter dem hier deutlich werdenden Einfluss von Čistjakovs Naturstudium – „(...) die Form ist wichtiger als der Inhalt der Plastik“⁹⁷. Mit dieser Aussage positionierte sich Vrubel‘ konträr zur Kunstauffassung des Russischen Realismus, in dem der Bildinhalt als wichtiger gegenüber der technischen Ausführung eingestuft wurde. Vrubel‘ wandte sich entschieden gegen eine aufoktroierte Kunstauffassung, die mittels moralisierender oder ideologisch-politischer Prinzipien meinungsbildend wirken sollte. Indem Vrubel‘ die technische Ausführung zum alleinigen, stilprägenden Prinzip seines Schaffens erklärte und sich gegen jedwede Vereinnahmung oder Ideologisierung von Kunst aussprach, stellte er sich als autonomer Künstler dar, der frei von geistiger Beeinflussung arbeite.⁹⁸

Im Jahr 1874 entstand ein Bild, das zeigt, wie sehr die japanische Kunst Fortuny inspirierte. In „Die Kinder des Künstlers in einem japanischen Salon“ dienen ein Fächer, seidige Stoffe und eine Maske als Requisiten, die auf die Lebenswelt Japans verweisen (Abb. 4). Die Darstellungsart der Szenerie, der leere Bildhintergrund und die beiden übergroßen Schmetterlinge offerieren ebenso eine bewusste Rezeption japanischer Malerei.⁹⁹ Fortuny adaptierte die japanische Malerei hinsichtlich des Bildaufbaus, der Verteilung der Objekte im Bildvordergrund und des Verzichts auf eine tiefenräumliche Staffelung des Bildhintergrunds. Er rezipierte die japanische Kunst, wie es ausgehend von Paris nach den 1860er-Jahren in Europa in Mode gekommen war. In der Literatur zu Vrubel‘ gibt es keinen Hinweis darauf, dass er sich mit japanischer Kunst befasst hätte. Zwar erscheint sein Name in der Publikation von Klaus Berger (1980), die den Einfluss japanischer Kunst auf die westliche Malerei vorstellt, jedoch enthalten Bergers Ausführungen zu Vrubel‘ einige fehlerhafte Angaben.¹⁰⁰ Darin heißt es, dass Vrubel‘ während seiner Parisaufenthalte von dem Japonismus inspiriert gewesen sei, was sich in dessen Formensprache niederschläge, jedoch stützt Berger sein Argument nicht mit einer Bildanalyse.¹⁰¹ Berger verweist in seinen Ausführungen zu Vrubel‘ auf eine von ihm bemalte Balalaika (1899), die für die Mäzenin Marija

⁹⁶ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 10, April 1883, St. Petersburg, vgl. in ebd., S. 37.

⁹⁷ Ebd., S. 37. Anmerkung zu dem Zitat: Mit „Plastik“ bezog sich Vrubel‘ auf den in der Malerei dargestellten Bildgegenstand.

⁹⁸ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 10, April 1883, St. Petersburg, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 38.

⁹⁹ Das Bild weist ein für Fortuny ungewöhnliches rechteckiges Format auf. Es zeigt seinen im japanischen Stil dekorierten Salon, den dessen Frau, Isabel Cecilia Madrazo (Tochter des Direktors des Prado-Museums und der Kunstakademie Madrids, Academia de bellas artes de San Fernando) in der Villa „Arata“ eingerichtet hatte, darunter die in Paris erworbenen japanischen Gegenstände. Vgl. Felguera (1991), S. 237.

¹⁰⁰ Siehe Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920. München, 1980, S. 315 f.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 316. Die Jahreszahlen, die Berger im Zusammenhang mit Vrubel’s Parisaufenthalten nennt, bedürfen einer Korrektur: Vrubel‘ war 1892 in Frankreich, jedoch nicht 1894. Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 278 ff.

Klavdievna (1867–1928) entstanden ist (Abb. 5).¹⁰² Auf dem Klangkörper der Balalaika sind ein Kiefernast und ein Singvogel zu sehen, die von rankenden Pflanzenstielen mit Blüten umgeben sind. Die ornamentale Gestaltung der wuchernden, von links nach rechts verlaufenden Pflanzen und die formale Klarheit der Komposition weisen einen grafischen Charakter auf, der zunächst ungewöhnlich erscheint und deshalb womöglich von Berger in einen Zusammenhang mit der Formsprache japanischer Ukiyo-e-Farbholzschnitte gebracht wird. Es gibt in Vrubel's Selbstaussagen und in der bisher erschienenen Forschungsliteratur über ihn keinen Hinweis auf eine Rezeption japanischer Kunst. Sicherlich wurde Vrubel' durch die Malerei Fortunys auf formale Eigenschaften des japanischen Ukiyo-e-Farbholzschnitts aufmerksam. Es ist anzunehmen, dass sich Vrubel' später, in den 1890er-Jahren und nach 1900, durch das russische Journal „Welt der Kunst“ und die Zeitschrift „Ver Sacrum“ und den darin erschienenen Artikeln mit der japanischen Kunst vertraut machte; zudem gab es in St. Petersburg diverse Ausstellungen, die fernöstliche Malerei und Kunsthandwerk vorstellten.

Andere wichtige Quellen künstlerischer Inspiration waren für Vrubel' die Literatur und das Theater. Während seines Kunststudiums fertigte er Illustrationen für Puškins Tragödie „Mozart und Salieri“ an.¹⁰³ Im Elternhaus seines Studienfreundes Serov kam Vrubel' mit Theaterdekorationen und dem Laienschauspiel in Berührung. Vrubel' übertrug Shakespeares Thema „Hamlet und Ophelia“ in die Malerei und arbeitete drei Versionen davon aus (1883–1884), für die ihm Serov und dessen Cousine, Maria Jakovlevna Simonovič (1864–1955), Modell standen.¹⁰⁴ Vrubel' malte zudem für eine Oper von Serovs Mutter, Valentina Serova, im letzten Studienjahr seine erste Bühnendekoration.¹⁰⁵ Darüber hinaus führte Vrubel' Restaurierungsarbeiten im Winterpalast (Zarenpalast, heutiges Eremitage-Gebäude in St. Petersburg) aus. Er mietete mit seinen Freunden Serov und von Dervis ein Atelier, wo sie sich mit Aquarellmalerei beschäftigten. Im Jahr 1884 erhielt Vrubel' eine Silbermedaille der Akademie für Zeichnung, Studie und Komposition. Wie aus der Beschreibung von Vrubel's vierjähriger Studienzeit hervorgeht, entwickelte er im Bereich Malerei ein ausgeprägtes Interesse für Ornamente und Interieurs. Die perspektivische Zeichnung kam seinem Bestreben entgegen, die innere Struktur der Dinge und ihre Stofflichkeit zu studieren und abzubilden.

¹⁰² Siehe zu Vrubel's bemalten Zupfinstrumenten Kap. 3.1.

¹⁰³ Siehe Abb. in, Lenjašin/Kruglov (2006), Katalog-Nr. 105–107, Abb. 117–119, S. 128–131.

¹⁰⁴ Abb. Vrubel', „Hamlet und Ophelia“ (1883–1884), Aquarell auf Papier mit Karton, 24,4 x 16,7 cm, Inv. Nr. r-13463, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg. Siehe zu diesem Bild: Pružan, Irina Nikolaevna: *Maloizvestnye proizvedenija M. A. Vrubelja v sobranii Russkogo Muzeja*. (Wenig bekannte Werke M. A. Vrubel's in der Sammlung des Russischen Museums), in: *Soobščeniija Gosudarstvennogo Russkogo Muzeja* (Mitteilungen des Staatlichen Russischen Museums). St. Petersburg, 1957, S. 49.

¹⁰⁵ Siehe Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 14, Januar 1884, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 45.

Auftragsarbeiten in Kiev und eine Reise nach Venedig

Vrubel‘ beendete sein Studium vorzeitig ohne Abschluss, da ihn Auftragsarbeiten für den Kunsthistoriker und Archäologen Adrian Viktorovič Prachov (1846–1916) nach Kiev führten.¹⁰⁶ Čistjakov hatte Vrubel‘ für die Restaurierung mittelalterlicher Fresken aus dem 12. Jahrhundert und die Anfertigung von vier Ikonen in der Heiligen-Dreifaltigkeits-Kyrill-Kirche (Svjato-Troickaja Kirillovskaja cerkov‘, erbaut und ausgemalt 1139–1146) empfohlen, für die Prachov einen talentierten Absolventen der Kaiserlichen Akademie St. Petersburg suchte.¹⁰⁷ Prachov war zu dieser Zeit dortselbst Professor und mit Čistjakov bekannt. Als Kenner der Kunst des Altertums sowie der antiken, christlichen und byzantinischen Kunst, war Prachov einer der wenigen Spezialisten, der sich mit der Restaurierung und professionellen Freilegung von Fresken und Mosaiken in mittelalterlichen Kirchen befasste. Diese Maßnahmen der Denkmalpflege setzten im russischen Zarenreich nach 1850 erst allmählich ein und wurden während der Herrschaft von Zar Aleksandr III. (Aleksandr Aleksandrovič, 1845–1894, Regierungszeit: 1881–1894) großzügiger gefördert. Prachov leistete mit seinen umfassenden Tätigkeiten auf diesem Gebiet einen wichtigen Beitrag zur „Wiederentdeckung“ altrussischer (mittelalterlicher) und byzantinischer Kunst. Er verschrub sich dieser Aufgabe und sah einen großen Bedarf hierfür in Kiev, wo zu dieser Zeit der Erhalt des kulturellen Erbes noch keine Priorität hatte. Im Zuge seiner Restaurierungsarbeiten in der mittelalterlichen Sophien-Kathedrale und im Michail-Kloster wurde Prachovs Expertise für die Wiederinstandsetzung von Wandmalereien in der Kyrill-Kirche angefragt. Er leitete diese Arbeiten in den Jahren 1881–1885.¹⁰⁸ Für diese Aufgabe suchte Prachov einen Maler, der dazu im Stande war, die unterschiedlichen Arbeitsprozesse in der polychromen Wandmalerei umzusetzen und die fragmentarisch erhalten gebliebenen mittelalterlichen Fresken zu ergänzen. Zudem sollten vier neue Ikonen für die Marmorikonostase im Byzantinischen Stil angefertigt werden.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Prachov erlangte den ersten Dokortitel in Kunstgeschichte und -wissenschaft (1880) im Zarenreich. Er hatte die erste Professur für Kunstgeschichte inne, zunächst an der St. Petersburger Universität und an der Kaiserlichen Akademie (1875–1887) sowie später an der Kiever Universität (1887–1897). Prachov war als Kunstkritiker tätig und schrieb für das Journal „Pčela“ (dt.: „Die Biene“) von 1875 bis 1878 und die Zeitschrift „Chudožestvennye sokrovišča Rossii“ (dt.: „Kunstschätze Russlands“) von 1903 bis 1907. Er war Vorsitzender des Komitees für die Innengestaltung der Vladimir-Kathedrale in Kiev und leitete zahlreiche Restaurierungen in mittelalterlichen Kirchen Kievs, wodurch Prachov die Wiederentdeckung religiöser Malerei einleitete. Die Ergebnisse dieser Arbeiten stellte er in seinen Vorträgen und Publikationen vor, siehe: Pučkov, Andrej: „Kirillovskie černoviki“ A. V. Prachova (dekabr‘ 1880–nojabr‘ 1881 gg.) (Unveröffentlichte Aufzeichnungen von A. V. Prachov (Dezember 1880–November 1881), S. 155 ff., in: Sučasni problemy doslidžennja, restavraciji ta zberežennja kul’turnoji spadščyny: Zbirnyk naukovych prac‘ z mystectvoznavstva, architekturnoznavstva i kul’turologiji (Aktuelle Forschungsfragen zur Restaurierung und Erhalt des kulturellen Erbes, in: Sammelband wissenschaftlicher Aufsätze aus Kunstwissenschaft, Architektur und Kulturwissenschaft). Hrsg.: V. D. Sidorenko et al. [Ukrainisch] Kiev, 2007.

¹⁰⁷ Nachfolgend als „Kyrill-Kirche“ benannt.

¹⁰⁸ Siehe dazu dokumentarische Schriften aus dem Archiv Prachovs: Pučkov (2007), S. 153–294.

¹⁰⁹ Siehe zur Nationalismusdebatte im Kontext der Wiederentdeckung des kulturellen Erbes sowie der Generierung eines Byzantinischen Stils und Russischen Stils, Kap. 2.1.4.

Vrubel‘ wurde für die Arbeiten in Kiev empfohlen, obwohl er noch Student war und keinerlei Erfahrung in der Ikonenmalerei aufweisen konnte, lediglich erste Versuche in der Restaurierung. Nachdem Prachov die akademischen Leistungen von Vrubel‘ begutachtet hatte, war er von dessen Talent überzeugt. Er bot Vrubel‘ den Auftrag in Kiev an und dieser willigte sofort ein. Prachovs Vorhaben, Fresken und Ikonen im Byzantinischen Stil in einer Kirche aus dem 12. Jahrhundert in Zusammenarbeit mit Schülern der Kiever Zeichenschule von Nikolaj Ivanovič Muraško (1844–1909) und dem Kunststudenten Vrubel‘ zu erneuern und zu ergänzen, stellte in gewisser Hinsicht ein Wagnis dar.¹¹⁰ Schließlich sollten in weltlicher Malerei ausgebildete Studenten, die keine praktische Erfahrung in der Ikonenmalerei besaßen, diese Arbeiten ausführen. Der Sohn Prachovs, Nikolaj, wies in seinen Erinnerungen daraufhin, dass die formalen Grundsätze der byzantinischen Kunst an der Kaiserlichen Akademie der Künste nicht Teil des Lehrplans waren.¹¹¹ Deshalb gab es unter den sogenannten „Fachleuten“ allenfalls eine diffuse Vorstellung von dem, was „byzantinisch“ war – die Kennerschaft jenes Stils war gering und das verbreitete Wissen darüber nicht eben fundiert.

Als Vrubel‘ im Sommer 1884 nach Kiev kam, musste Prachov ihm zunächst einmal den Formenkanon und die Ästhetik der byzantinischen und altrussischen Kirchenkunst vermitteln.¹¹² Vrubel‘ ergänzte sein autodidaktisch erworbenes Wissen durch Besuche der Sophien-Kathedrale und des Michail-Klosters, um Mosaike im Stil der byzantinischen Kunst zu studieren und fertigte dort Aquarell- sowie Bleistiftskizzen an.¹¹³ Im Herbst 1884 arbeitete Vrubel‘ in der Kyrill-Kirche, wo er an Restaurierungen beteiligt war und eigene Wandmalereien im Stile des 12. Jahrhunderts ausführte, darunter ein monumentales Fresko.¹¹⁴ Die darauf dargestellte Figurengruppe repräsentiert die Szene

¹¹⁰ Die Zusammenarbeit zwischen Prachov und der Zeichenschule von Muraško bezeugt ähnliche Interessen. Die Malerei der Peredvižniki, die Prachov präferierte, fand seit den 1870er-Jahren in Kiev großen Anklang. Dort waren die Wanderausstellungen der künstlerische Höhepunkt des Jahres, da sich bis zur Gründung der Muraško-Zeichenschule noch keine lokale Kunstszene etabliert hatte. Muraško war ein Befürworter der ersten Generation der Peredvižniki und verbreitete deren Kunstauffassung an seiner Schule für mehr als zwei Jahrzehnte. Muraško schilderte die Bedeutung der Wanderausstellungen für das Kunstleben in Kiev: „The arrival of a traveling exhibit was a holiday for us. I demanded that the students not only look at but carefully study the works of masters (...) Our students ...owe much of their development to these exhibits. Without a museum or a permanent exhibit, this was the only artistic stimulus besides that of the school itself.“ Zitiert in, Valkenier (1989), S. 47 f. Die erste öffentliche Museumssammlung Kievs ging zurück auf Fëdor Artemovič Tereščenko (1819–1903). In der Kunstsammlung von Tereščenko waren größtenteils Werke der Peredvižniki vertreten. So war es auch in vielen anderen Provinzstädten, in denen öffentliche Museen ihre Sammlungen durch Ankäufe auf den Wanderausstellungen aufstockten oder Werke von Künstlern besaßen, die den Stil der Wandermaler nachahmten. Kiev galt in den 1870er- und 1880er-Jahren zudem noch als eine „Provinzstadt“. Vgl. Vydrin/Tret’jakov (2005), S. 288 f.

¹¹¹ Vgl. Prachow, Nikolai A.: Michail Wrubel. Mit Beiträgen von Jekaterina I. Gay und Waleri Brjussow. Dresden, 1968, S. 6.

¹¹² Während seiner Arbeiten in der Kyrill-Kirche im Herbst 1884 wohnte Vrubel‘ im Hause der Prachovs. Er verbrachte die Abende damit, die Alben von Adrian Prachov mit Farbdrucken von Mosaiken römischer Kirchen und Fotografien byzantinischer, russischer sowie kaukasischer Architekturdenkmäler abzuzeichnen, während Prachov ihm die architektonischen Details erklärte. Prachov hatte die Farbdrucke von seinen Reisen mitgebracht, die ihn nach Italien, Ägypten, Palästina, Griechenland und in die Türkei führten. Außerdem war er mit den mittelalterlichen Architekturdenkmälern im Gebiet der Handelsstadt Novgorod und Kievs vertraut. Vgl. Prachow (1968), S. 5 f.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 6.

¹¹⁴ Siehe Abb. 20, Beschreibung dieser Arbeit in Kap. 2.1.2.

„Die Ausgießung des Heiligen Geistes“. Kurz darauf wurde er von Prachov nach Venedig geschickt, um die venezianische Malerei und byzantinische Kunst zu studieren. Prachov war der Ansicht, dass dieser Aufenthalt für die Anfertigung der vier bestellten Ikonen für die Altarwand der Kyrill-Kirche hilfreich sei.¹¹⁵ Vrubel‘ blieb bis zum Frühjahr 1885 in Venedig, malte dort die vier Ikonen und kehrte im April nach Kiev zurück.

Nachdem Vrubel‘ seine Aufträge für Prachov beendet hatte, reiste er im Juli 1885 nach Odessa. In dieser Zeit begann Vrubel‘, die Gestalt des Dämons vor dem Hintergrund einer Berglandschaft zu zeichnen, woraus er die monumentale Version „Sitzender Dämon“ (1890) in Öl entwickelte (Abb. 6).¹¹⁶ Vermutlich wurde er zu diesem Motiv angeregt, nachdem er die Oper „Dämon“ von Anton Rubinstein (Anton Grigor‘evič Rubińštejn, 1829–1894), die 1885 in Kiev gastierte, zusammen mit der Familie Prachov besucht hatte. Der literarische Stoff dieser Oper basiert auf dem gleichnamigen Gedicht von Michail Jur‘evič Lermontov (1814–1841).¹¹⁷ Vrubel’s Biograf Stepan Petrovič Jaremič (1869–1939) verwies auf die Erinnerungen von Serov, der mit Vrubel‘ 1885 in Odessa zusammenlebte. Serovs Schilderungen zufolge, habe Vrubel‘ für das Motiv der Berglandschaft eine fotografische Vorlage benutzt, auf der ein kompliziertes Muster zu sehen war, das einem erlöschenden Krater oder einer Mondlandschaft ähnlich war. Das Dämonmotiv beschäftigte Vrubel‘ während des gesamten Jahres bis zum Herbst 1886.¹¹⁸ Vrubel’s Vater besuchte ihn für einen Tag in Kiev, am 8. 9. 1886, und sah das noch unfertige Dämonbild. Seine Gedanken dazu beschrieb er in einem Brief an seine Tochter Anna:

„Auf der Leinwand (...) [waren] Kopf und Torso bis zur Taille des zukünftigen „Dämons“ [zu sehen]. Alles war bis dahin mit einer grauen Farbe gemalt. Auf den ersten Blick erschien mir dieser Dämon böse, sinnlich, abstoßend, [wie als eine] alte Frau. Mischa sagt, dass der Dämon ein Geist ist, der männliche und weibliche Gesichtszüge in seinem Antlitz vereine.“¹¹⁹

In diesem Zitat findet sich ein Hinweis darauf, dass Vrubel‘ wohl eine androgyne Dämongestalt im Sinn hatte. Diese Lesart der Dämonfigur stellt einen Bruch mit der traditionellen Rezeption des mythologischen Dämonmotivs dar. Das androgyne Äußere des Dämons versinnbildlicht zwei bipolare

¹¹⁵ Prachov habe Vrubel‘ direkt an Ravenna verwiesen, um sich dort die Mosaik in San Vitale, S. Apollinare in Classe, und S. Apollinare Nuovo anzusehen sowie anschließend in Venedig die Mosaik im Dom San Marco und auf Torcello die Mosaik aus dem 12. Jahrhundert in Santa Maria Assunta. Siehe Prachow (1968), S. 19. Vrubel‘ reiste im November 1884 mit dem Kiever Maler Samuil Zacharovič Gajduk (1859–1885?) über Wien nach Venedig. Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 275. Die Entdeckung byzantinischer Kunst für die westliche zeitgenössische Kunst nach 1890 wurde durch Richard Muther verbreitet, der einen Aufsatz über Ravenna veröffentlichte, siehe: Muther, Richard: Studien und Kritiken, Bd. II, Wien, 1901, S. 181, 182.

¹¹⁶ Siehe Vydrin/Tret’jakov (2005), S. 295. Eine ausführliche Beschreibung des Bildes ist nachzulesen in: Karg, Josephine: Der Symbolist Michail Vrubel’. Seine Malerei im Kontext der russischen Philosophie und Ästhetik um 1900. Saarbrücken, 2011, S. 109–125. Zu „Sitzender Dämon“ im Kontext der Kunstentwicklung Europas um 1900 und Vrubel’s Bedeutung für die Entwicklung einer modernen Formensprache in der russischen Kunst: Karg, Josephine: The Role of Russian Symbolist Painting for Modernity: Mikhail Vrubel’s Reduced Forms, in: Facos/Mednick (2015), S. 50–55.

¹¹⁷ Vrubel‘ verehrte die Dichtung Lermontovs und Puškins. Er habe Lermontovs Gedicht des Propheten (sowie auch das gleichnamige Gedicht Puškins) im Hause der Prachovs rezitiert. Siehe zu den Erinnerungen Nikolaj Prachovs zum Dämonmotiv Vrubel’s: Prachow (1968), S. 45–49.

¹¹⁸ Siehe Vydrin/Tret’jakov (2005), S. 300.

¹¹⁹ Aleksandr Michailovič Vrubel‘ an Anna, Brief aus Charkov, 11.9.1886, zitiert aus: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 118.

Kräfte des Seins, das sich aus einem männlichen und einem weiblichen Element zusammensetzt. Vrubel‘ hinterfragte sogenannte feststehende, geschlechtsspezifische Eigenschaften, indem er einen androgynen Dämon abbildet, der niedergeschlagen, verzweifelt und gedankenvoll in die Ferne blickt, wodurch er das Gefühlsleben anstelle der körperlichen Stärke und boshafter Absichten fokussiert.

Nach den Aufträgen in der Sophien-Kathedrale und Kyrill-Kirche in Kiev litt Vrubel‘ bis zu seiner Beteiligung an den Ausmalungen in der Vladimir-Kathedrale fortwährend unter großer finanzieller Not und sogar Hunger (1885–1887). Er verdiente sich etwas dazu, indem er Zeichenunterricht gab und Fotografien aquarellierte. Vrubel‘ entwarf sogar Kostüme für den Kiever Zirkus, die in hoher Stückzahl angefertigt wurden.¹²⁰ Ende des Jahres arbeitete Vrubel‘ in der Figurenklasse für Plastik der Muraško-Zeichenschule und richtete sich dort ein eigenes Atelier ein. Insgesamt modellierte er zu dieser Zeit drei Dämonköpfe aus Gips, die er anschließend zerstörte. Ein Jahr darauf arbeitete er wieder an einer großen Dämonbüste, die zu Bruch ging, und an einer ganzfigurigen Dämonskulptur, die er für einen Wettbewerb für eine Lermontov-Statue einreichen wollte¹²¹:

„(...) ich habe begonnen zu modellieren. Ich habe endgültig bemerkt, dass mein Bemühen, die Form zu erfassen vielmehr meine Malerei stört, ich fand einen Ausweg und entschied, den Dämon zu modellieren: modelliert kann er nur der Malerei helfen, so wie er durch den Anspruch an ein Bild erklärend wirkt, so werde ich ihn [die Plastik: JK] wie ein Idealbild [für die Malerei: JK] benutzen.“¹²²

Seit dem Sommer 1887 befasste sich Vrubel‘ mit Entwürfen für religiöse Sujets der Wandmalereien in der Vladimir-Kathedrale. Parallel zur Auseinandersetzung mit Kirchenkunst begann er sich mit „orientalischen“ Motiven zu beschäftigen, insbesondere mit kunsthandwerklichen Erzeugnissen, wie Schmuck, Teppichen oder Stoffmustern. In seinen Arbeiten zu diesen Themen treten die Figuren zugunsten der Ornamente, Musterungen und Materialien immer stärker in den Hintergrund.¹²³ Diese Tendenz begann nach seiner Ankunft in Kiev 1884, als er sich im Haus der Prachovs mit landestypischer Ornamentik befasste. Dort zeichnete er Emilija Prachova, während sie regionale Muster und Motive auf verschiedene Stoffe stickte, wie in der Skizze „E. I. Prachova. Ukrainische Plachta“ zu sehen (Abb. 7).¹²⁴ Auf diese Weise kam Vrubel‘ mit kunsthandwerklichen Erzeugnissen in Berührung, die ihm

¹²⁰ Vgl. Vydrin/Tret‘jakov (2005), S. 303.

¹²¹ Zu dieser Zeit beginnt sein späterer Biograf Jaremič die Zeichenschule zu besuchen und sie lernen sich dort kennen. Vgl. ebd., S. 303; Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 276. Die Dämonskulptur ist nicht erhalten.

¹²² Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 26, 11.1.1888, Kiev, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 51. In dem Brief ist von verschiedenen plastischen Entwürfen des Dämons die Rede. Erhalten geblieben ist hingegen nur eine später entstandene, farbig gefasste Büste. Siehe Abb. Vrubel‘, „Kopf des Dämons“ (1894), Büste, bemalter Gips, 50 x 58 x 22 cm, Inv. Nr. Sk-565, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg, vgl. Abb. in: Lenjašin/Kruglov (2006), Kat.-Nr. 244, S. 255.

¹²³ Alla Iling, eine Vrubel‘-Spezialistin und Kustodin des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“, das außerhalb Russlands die meisten Werke des Künstlers besitzt, beschrieb dies wie folgt: „Michail Wrubel ist der erste russische Künstler, der die Ornamentik zu einem wesentlichen Prinzip seiner Kunst gemacht hat. In seinen Werken verlor sie ihren rein beschreibenden und dekorativen Charakter und erhielt eine stilisierende Funktion, die sich organisch mit der darstellenden Struktur seiner malerischen und zeichnerischen Werke verbindet.“ Iling, Alla: Orientalische Ornamentik und mediterrane Inspiration, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 127.

¹²⁴ Erklärung „Plachta“: Ein fester, handgewebter, gestreifter oder kariert Stoff, der Teil der ukrainischen Tracht ist und auch als Rock getragen werden kann.

Einblicke in die bäuerliche Lebenswelt eröffneten. Nikolaj Prachov beschrieb in seinen Erinnerungen den Moment, als Vrubel's Zeichnung entstand:

„Die gesamte Aufmerksamkeit des Malers war von der Zeichnung und Farbzusammenstellung eines Stückes ukrainischen Stoffes gefesselt. Das Gesicht war ihm gut bekannt, doch dieses Stück [Stoff: JK] war etwas Neues für ihn, das es noch zu studieren galt. Deshalb begann er auch seine Arbeit damit.“¹²⁵

Da Vrubel' in der Zeichnung lediglich Fragmente zweier Tücher festhielt, fokussierte er die Musterung des Stoffes. Die zwei Figuren in der Skizze deutete er hingegen nur umrisshaft an: Emilijas Gesicht, welche im Vordergrund sitzt, wurde noch gezeichnet, das Gesicht der weiter hinten sitzenden Person blieb leer, der Hintergrund ebenso.¹²⁶ Neben der Ästhetik ukrainischer Trachten und textilen Designs interessierte sich Vrubel' für die ornamentale Musterung orientalischer Teppiche, die er im Hause der Prachovs und im Kiever Pfandleihhaus von Dachnovič zeichnete. Im Pfandleihhaus fertigte er Skizzen von persischen, indischen oder chinesischen Teppichen an sowie von aufwendig gestalteten Schmuckstücken, wobei ihn besonders Perlen und Edelsteine faszinierten.¹²⁷ Ohne je zuvor selbst in ferne Länder gereist zu sein, war sein Interesse für die ihm fremde Motivik und Ornamentik der Stoffe und Teppiche groß.¹²⁸ Sicherlich wurde dieses Interesse auch durch die Einrichtung im Hause der Familie Prachov sowie die Farbdrucke in den Kunсталben, die er dort unzählige Male studierte, angeregt.¹²⁹

Inspiziert von der Welt der Dinge, der haptischen und optischen Qualitäten verschiedener Materialien und ihrer Faktur, kam wieder verstärkt Vrubel's Impuls aus seiner Studienzeit zum Tragen – der Wille, sich mit der Natur zu befassen. Das heißt in diesem Falle, mit der belebten Materie in ihren sämtlichen Erscheinungsformen. Somit widmete er sich erneut seinem Credo aus der Zeit in der Zeichenklasse bei Čistjakov, dem Kult der tiefen Natur, wobei er „Natur als Form“¹³⁰ auffasste. Es mag erstaunen, dass Vrubel' nach den monumentalen religiösen Fresken in Kiev und den Materialstudien und orientalischen Sujets ausgerechnet eine Reihe von Blumenstillleben (1884–1889) zeichnete. Zu Beginn seiner Blumenstudien waren die Buketts und Blütenformen naturgetreu, jedoch erschienen sie aufgrund ihrer

¹²⁵ Prachow (1968), S. 53.

¹²⁶ Bei der Person im Hintergrund handelt es sich vermutlich um die Tochter der Prachovs, Olena Prachova. Sie beschäftigte sich mit der Stickerei und wurde darin erfolgreich. Siehe hierzu: Kara-Vasil'eva, Tetjana: Istorija ukrajinskoji višivki. History of Ukrainian Embroidery. Kiev, 2008, S. 139 ff.

¹²⁷ Prachov erinnerte sich dazu: „Metallglanz und noch mehr das Farbenspiel von Edelsteinen bezauberten Vrubel. Metall konnte er, wo es ihm beliebte, beobachten, Edelsteine aber nur im Leihhaus von Rosmitalski und Dachnowitsch, wohin er oftmals etwas von seinen Sachen zum Versetzen brachte. Mit den Besitzern dieser Institutionen war er bald persönlich bekannt (...)“. Prachow (1968), S. 57 f.

¹²⁸ Vrubel' reiste lediglich 1894 nach Griechenland (Piräus, Athen) und Konstantinopel (Istanbul). Ansonsten war er zwischen 1891–1898 mehrmals in Italien, einmal in Frankreich, Deutschland und in der Schweiz, wo seine Hochzeit stattfand. Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 278 ff.

¹²⁹ Aus einem Zitat von Nikolaj Prachov geht hervor, wie Vrubel' von einem größeren persischen Teppich in ihrem Haus fasziniert war und ihn skizzierte: „Der Teppich lag ausgebreitet im Empfangszimmer. Er war groß, hell, in himbeerroten Tönen gehalten. Als Michail Alexandrowitsch ihn sah, war er entzückt von der Zeichnung und den frischen Farben, er zog sein kleines Zeichenbuch aus der Tasche und malte ein Stück der Komposition perspektivisch aus der Mitte auf ein Blatt...“. Prachow (1968), S. 55.

¹³⁰ Allenov, Michail: Ėtjudy cvetov Vrubelja (1886–1887) (Vrubel's Blumenstudien (1886–1887)), in: Sovetskoe Iskusstvoznanie (Sovietische Kunstwissenschaft), Nr. 77/2, 1978, S. 194.

Farbwerte und Komposition weniger konventionell. Es waren vielmehr Studien, die den Blumen eine Art Wesenhaftigkeit verliehen und sie als Stimmungsträger erscheinen ließen, wie es in einer Auswahl von Stillleben aus den Jahren 1886–1887 am deutlichsten ist: „Weiße Iris“, „Weiße Azalee“, „Rote Azalee. Zwei Blüten“ und „Orchidee“.¹³¹ Diesen Blumenbildern fehlt Leichtigkeit oder Energie, vielmehr ist ihnen eines gemeinsam, sie haben einen träumerischen Charakter, der sie der Realität entrückt und somit vom Naturbild selbst. Allenov (1978) führt dazu aus, dass diese Blumenbilder sogar als „memento mori“ zu beschreiben seien, da die Art und Weise, wie sie dargestellt sind, bereits ihre Vergänglichkeit veranschauliche.¹³² Ich bin der Ansicht, dass die Zeichenmanier Vrubel's und seine Blumenquarelle besonders deutlich sein kreatives Anliegen zum Ausdruck bringen, nämlich die „innere Gemachtheit der Dinge“ und die Materie als „Ding mit Seele“ abzubilden. Zugleich sollte dem lebendigen Organismus auf diese Weise das nach außen nicht Sichtbare „entlockt“ oder nach außen „gestülpt“ werden. Meiner Auffassung nach, wird aus den Blumenstudien deutlich, dass Vrubel' die Natur als etwas Prozesshaftes begriff, in der sich Formen andauernd im Wandel befinden und somit eine Unendlichkeit der Form hervorbringen. In Vrubel's Blumenstudien formuliert sich die Originalität und die Virtuosität seines Zeichenstils aus, den er in den Kiever Jahren unter Erprobung verschiedener Techniken und Genre entwickelte. Vrubel' erklärte nach seiner Rückkehr aus Kiev die Zeichentechnik zu seinem obersten Prinzip, dem sich alles andere unterordne: „Eines ist mir ganz klar, dass alle meine Versuche ausschließlich im Bereich der Technik liegen.“¹³³

Vrubel' näherte sich in seinen Blumenstudien sowie später nach 1900 in seinen Arbeiten zu Perlen und Muscheln einer romantischen Auffassung der Mimesis an. Ausgehend davon fasste er die Natur als aktives Subjekt auf oder, gemäß Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings (1775–1854) Naturbegriffs, „die Natur nicht als ‚Produkt, aber insofern sie produktiv zugleich und Produkt ist‘“¹³⁴. Mit Motiven wie Blumen, Perlen und Muscheln lassen sich prozesshafte Vorgänge in der Natur veranschaulichen, die zugleich auch als Wandlungsprozesse aufgefasst werden können. Wie aus Vrubel's Blumenstudien deutlich wird, verbildlicht seine Zeichentechnik diese Aspekte.

Ende des Jahres 1888 erhielt Vrubel' einen Auftrag für die ornamentale Ausmalung der Vladimir-Kathedrale. Er fertigte Entwürfe für florale Ornamente an, die sich formal an dem vorgegebenen

¹³¹ Bei den genannten Blumenstillleben wird den Werkangaben des Bestandskatalogs des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“, ehemals Museum für russische Kunst Kiev, Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012) gefolgt, siehe: „Weiße Iris“, Aquarell, Papier, Wasserfarbe, Bleistift, 24,1 x 16 cm, Inv. Nr. Rg-981, Kat.-Nr. 132; „Weiße Azalee“, Aquarell auf Papier mit Wasserfarbe, Kohle und Bleistift, 29 x 22 cm, Inv. Nr. Rg-1615, Kat.-Nr. 138; „Rote Azalee. Zwei Blüten“, Aquarell auf Papier mit Wasserfarbe und Bleistift, 24 x 15,9 cm, Inv. Nr. Rg-992, Kat.-Nr. 134; „Orchidee“, Aquarell auf Papier mit Wasserfarbe und Bleistift, 24 x 15,7 cm, Inv. Nr. Rg-2211, Kat.-Nr. 139, siehe Abb. 42 in dieser Arbeit.

¹³² Vgl. Allenov (1978), S. 206.

¹³³ Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 31, 1.5.1890, Moskau, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 55. Mit dem Begriff der „Technik“ bezeichnete Vrubel' die Fertigkeit im Zeichnen und den Zeichenstil an sich.

¹³⁴ Allenov zitiert in Ausst.-Kat. Düsseldorf-München (1997), S. 22, zitiert aus: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie (1799), § 2.

Gesamtdekor der Kirche, den Byzantinischen Stil, orientieren sollten.¹³⁵ Außerdem beaufsichtigte er die Ausführung dieser Arbeiten (Winter 1888 bis einschließlich Frühjahr 1889), die durch Schüler aus Muraškos Zeichenschule umgesetzt wurden, darunter Jaremič und Lev (Leon) Mar‘janovič Koval’skij (1870–1939).¹³⁶ Da er für figurative Wandmalereien in der Vladimir-Kathedrale nicht berücksichtigt wurde und keine weiteren Aufträge in Aussicht waren, zog Vrubel‘ im September 1889 nach Moskau, um dort neu anzufangen.

1.2 Vrubel‘ als moderner Universalkünstler und seine Künstlernetzwerke

Vrubel’s Auftragswerke bedienten den Geschmack der Wirtschaftselite Moskaus, wie es bei der Ausstattung der Stadtvillen einiger Mitglieder der Morozov-Familie, der Familie Mamontov oder der Fassadengestaltung des Metropol-Hotels im Moskauer Stadtzentrum nahe des Kremls, deutlich wird. Zum anderen manifestiert sich dies in seinen Bildern, die eigens für Ausstellungen entstanden sind oder anhand der in Auftrag gegebenen Porträts. Die konstatierte Allianz zwischen der Slavophilie und den neureichen Mäzenen zeigte sich auch am Beispiel von Mamontovs Russischer Privatoper in Moskau (gegr. 1885–1892, 1896–1900), in der Vrubel‘ ab 1892 als führender Bühnenausstatter tätig wurde.¹³⁷

Das Unternehmen der Russischen Privatoper kann als ein exemplarischer Ausdruck nationaler Kulturpolitik aufgefasst werden. Es wurden dort vor allem Stücke unter der musikalischen Regie des Komponisten Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (1844–1908) aufgeführt.¹³⁸ Vrubel‘ verehrte dessen Musik, er entwarf Kostüme und Bühnenbilder zu seinen Stücken. In Mamontovs Privatoper lernte Vrubel‘ 1895 bei einer Probe zu Humperdincks „Hänsel und Gretel“ seine zukünftige Frau, die Opernsängerin Nadežda Ivanovna Zabela-Vrubel‘ (1868–1913) kennen.¹³⁹ Sie wurde mit ihren Sopranpartien in Rimskij-Korsakovs Märchenopern (Schneeflöckchen, Sadko, Die Braut des Zaren)

¹³⁵ Siehe zu Vrubel’s Ornamenten in der Vladimir-Kathedrale Kap. 2.2.

¹³⁶ Siehe zur Mitarbeit von Jaremič in der Vladimir-Kathedrale, der unter Vrubel’s Anleitung arbeitete: Vydrin/Tret’jakov (2005), S. 305 f. Siehe zu Koval’skij: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 161–168.

¹³⁷ Der Entwurf eines Theatervorhangs im November 1892 für die Operninszenierung „Die lustigen Weiber von Windsor“ war Vrubel’s erster großer Auftrag für Mamontovs Russische Privatoper. Siehe Iowlewa, Lidija: Vrubel und seine Mäzene, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 29. Er gestaltete dort auch die Decke des Theatersaals (nicht erhalten geblieben) und entwarf Bühnenbilder und Kostüme für bis zu zehn Opernaufführungen. Auf Vrubel’s Bühnenbild- und Kostümentwürfe kann hier nicht ausführlicher eingegangen werden, da die vorliegende Studie auf die Analyse religiöser Sujets und kunsthandwerklicher Arbeiten fokussiert ist.

¹³⁸ Rimskij-Korsakov gehörte einem Kreis von Komponisten an, die als „mächtiges Häuflein“, als *Kučkisten* (abgeleitet von „Kučka“, dt.: Haufen) bezeichnet wurden. Dazu gehörten neben Rimskij-Korsakov, Milij Alekseevič Balakirev (1837–1910), Modest Petrovič Mussorgski (1839–1881) und Aleksandr Porfir’evič Borodin (1833–1887). Balakirev führte die fünftönige Tonleiter aus der asiatischen Musik in die Opernmusik ein, um ihr eine exotische Note zu verleihen und sie gemäß damaliger nationalistischer Tendenz als „typisch russisch“ klingen zu lassen. Diesem Beispiel folgten andere Komponisten wie Rimskij-Korsakov und Igor’ Fëdorovič Stravinskij (1882–1971). Siehe Figes, Orlando: Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands. Berlin, 2011, S. 411 f.

¹³⁹ Siehe Iowlewa (1997), S. 29.

sehr erfolgreich.¹⁴⁰ Rimskij-Korsakovs Märchenoperen erlangten Berühmtheit und fügten sich beispielhaft in das kulturelle Erneuerungsbestreben der neo-slavophil-gesinnten, elitären Gesellschaftsschicht ein, die sich der Wiedergeburt der nationalen Kultur – die als „russische Idee“ proklamiert wurde – verschrieb. Das slavophil-nationalistische Ideengut sollte sendungsbewusst durch alle Kanäle kultureller Produktion in sämtlichen Gesellschaftsschichten verbreitet werden. Aufgrund des Exklusivstatus jener gesellschaftlichen Elite erwies sich dieses Vorhaben letztlich als utopisch. Vrubel‘ fand in diesem Milieu seine Auftraggeber und Fürsprecher, die sein feines Gespür für Dekorativität und Mode zu schätzen wußten, dennoch war er zeitlebens heftiger Kritik ausgesetzt. Das vernichtende Schlagwort der „Dekadenz“ wurde vor allem im Zusammenhang mit Vrubel’s Kunst gebraucht.

Nachdem sich Vrubel‘ in Kiev vor allem im Bereich der religiösen Malerei verdient gemacht hatte, war er in Moskau und für die Künstlerkolonie Abramcevo mit Aufträgen im profanen Bereich beschäftigt. In Moskau gelangte er gegen 1900 auf den Höhepunkt seiner Karriere, in der er oftmals heftiger Kritik ausgesetzt war, die seine Werke mitunter auslösten. Vrubel‘ galt als Außenseiter in der Kunstszene Moskaus und St. Petersburgs, dennoch war er regelmäßig zwischen 1895 und 1910 an den Ausstellungen der führenden nationalen Künstlervereinigungen beteiligt, teilweise auch als Mitglied selbiger. Darunter sind zu nennen die *Welt der Kunst* (russ.: *Mir iskusstva*, gegr. 1890, St. Petersburg), die *Moskauer Künstlergenossenschaft* (russ.: *Tovariščestvo chudožnikov*, gegr. 1893), die Künstlergruppe *Sechsenddreißig* (gegr. 1901) und der *Russische Künstlerverband* (gegr. 1903) in Moskau.¹⁴¹ Vrubel’s Erfolge wechselten sich mit finanzieller Not ab – da er verschwenderisch lebte – sowie mit privaten Krisen. Besonders wichtig waren ihm seine Familie und Freunde, die ihn materiell und mental unterstützten. Die künstlerische Entwicklung Vrubel’s zu einem modernen Universalkünstler, der mit verschiedenen Medien und Techniken arbeitete, soll im Folgenden im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit in der Künstlerkolonie Abramcevo und für seine Auftraggeber aus der Moskauer Kaufmannschaft nachvollzogen werden. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht seine Mitwirkung in Künstlernetzwerken, durch die er national und international bekannt wurde.

Als Vrubel‘ in Moskau ankam, richtete er sich dort mit seinen Freunden Serov und Korovin ein Atelier ein.¹⁴² Seine Freunde machten ihn mit dem einflussreichen Mäzen Mamontov bekannt.¹⁴³ Mamontov erkannte schnell Vrubel’s Talent und wurde zu seinem wichtigsten Förderer und engem Freund. Bereits im Dezember zog Vrubel‘ in das Haus der Mamontovs (Sadovo-Spasskaja-Straße) ein. Ende 1889 arbeitete Vrubel‘ an ersten Kostüm- und Bühnenbildentwürfen für die Privatvorstellung von

¹⁴⁰ Vrubel‘ entwarf auch die Kostüme für die Auftritte seiner Frau.

¹⁴¹ Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 284.

¹⁴² Vrubel‘ lernte Korovin 1886 während eines Sommeraufenthalts auf dem Gut der Familie Trifonovskij in der Nähe von Kiev kennen. Siehe ebd., S. 277.

¹⁴³ Siehe zur Rolle Savva Mamontovs im russischen Kulturleben und in der von ihm gegründeten Künstlerkolonie Abramcevo Kap. 3.1.

Mamontovs Stück „Saul“, an deren Aufführung er sich im Januar 1890 selbst beteiligte.¹⁴⁴ Neben Theaterabende im Moskauer Stadthaus der Mamontovs gab es dort Lesungen und Vorträge, die aktuelle Themen aus Kunst, Archäologie und Literatur zum Inhalt hatten. Mamontov verfasste selbst Theaterstücke, die er mit seinen Freunden inszenierte. Vrubel‘, der seit seiner Kindheit begeistert vom Theater und der Oper war, fand in diesem Kreis intensiven Zugang zur Literatur und Musik. Im Jahr 1890 erhielt Vrubel‘ vom Verleger Ivan Kušnerov seinen ersten großen Auftrag für Illustrationen des Gedichts „Dämon“ von Michail Lermontov.¹⁴⁵

Nachdem Vrubel‘ bereits Ende 1889 für den Entwurf einer Majolika-Fassade (bemalte, farbige Kacheln) des Stadthauses der Mamontovs beauftragt wurde, begann er im Sommer 1891 zusammen mit Mamontov, Serov, Polenov und Elena Dmitrievna Polenova (1850–1898) in der Keramikwerkstatt in Abramcevo zu arbeiten.¹⁴⁶ Die Künstler dieser Keramikwerkstatt belebten die russische Majolikatrdition wieder, mittels derer sie ihren Skulpturen und Kleinplastiken schillernde Farbeffekte verliehen.¹⁴⁷ Vrubel‘ arbeitete als künstlerischer Leiter der Keramikwerkstatt seit Sommer 1892 überwiegend im kunsthandwerklichen Bereich.¹⁴⁸ Bedingt durch seine Erfolge im Kunsthandwerk erhielt er zunehmend Aufträge für Inneneinrichtungen und Architekturentwürfe für Stadthäuser in Moskau, wie etwa jene von Mamontov und der Familie Morozov.¹⁴⁹ Über Abramcevo hinaus wurden Vrubel’s Keramikarbeiten vor allem durch größere Architekturprojekte populär, wie die bis heute erhaltene Majolika-Fassade an dem Metropol-Hotel in Moskau. Vrubel‘ und Golovin prägten mit ihren Fassaden-Panneaus im Jugendstil das Stadtbild Moskaus, wie auch andere ihrer Kollegen, die im Auftrag reicher Kaufleute und Mäzene deren Villen ausstatteten.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Siehe Iowlewa (1997), S. 28, 277.

¹⁴⁵ Die Illustrationen sollten im Rahmen einer Jubiläumsausgabe zu Lermontovs 50. Todestag erscheinen, die seine gesammelten Werke enthielt und im Moskauer Končalovskij-Verlag publiziert wurde (Juli 1891). Neben Vrubel‘ sowie seinen Freunden Serov und Korovin, waren an dieser Ausgabe Künstler wie Repin, Surikov, Šiškin, Viktor und Apolinarij Vasnecov beteiligt. Die Illustrationen der teilnehmenden Künstler waren 1892 in Moskau ausgestellt, organisiert durch die „Gesellschaft der Liebhaber der Künste“.

¹⁴⁶ Majolika oder Fayence, ist ein Irdengut, das von einer weiß glänzenden Zinnglasur überzogen ist, die aus Zinnsilikat, Kaliumkarbonat und Blei besteht. Im deutschsprachigen Raum ist der Begriff „Fayence“ gebräuchlich (im Russischen hingegen Majolika) und verweist auf die italienische Stadt Faenza, Majolika hingegen auf die spanische Insel Mallorca. Im islamischen Kulturraum ist diese Keramikunst seit dem 9. Jahrhundert bekannt gewesen, als dort eine gut deckende Glasur entwickelt wurde, um das chinesische Porzellan zu imitieren. Durch die Handelsbeziehungen breitete sich die Fayenceherstellung ab dem 13. Jahrhundert von islamisch-geprägten Regionen in den Mittelmeerraum aus, wie nach Italien und Spanien. Faenza wurde als eines der Zentren dieses Kunsthandwerks für seine hochwertige Keramik berühmt. Siehe Fuga, Antonella: *Techniken und Materialien der Kunst*. Berlin, 2005, S. 218.

¹⁴⁷ Vgl. Iowlewa (1997), S. 28.

¹⁴⁸ Zu Vrubel’s Keramikarbeiten, siehe Kap. 3.1.1.

¹⁴⁹ Zur Familie Morozov siehe in dieser Arbeit: Der gesellschaftshistorische und künstlerische Kontext in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zarenreich und in Galizien: Auftraggeber und Künstlerkreise.

¹⁵⁰ Zur Bedeutung der Tätigkeit Golovins im Bereich Theater, Architektur und Malerei, siehe: Aleksandr Golovin. *Fantasii Serebrjanogo veka. K 150-letiju so dnja roždenija* (Aleksandr Golovin. *Fantasien des Silbernen Zeitalters. Zum 150-jährigen Jubiläum seines Geburtstags*). Ausstellung Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau 28.3.–24.8.2014. Moskau, 2014.

Das Mäzenatentum des Großindustriellen Mamontov ging auf die zusammen mit seiner Frau Elizaveta Grigor'evna Mamontova (1847–1908) gegründete Künstlerkolonie auf seinem Landgut in Abramcevo zurück, das sich unweit von Moskau (ca. 70 km) befindet und das heute als Museum fungiert.¹⁵¹ Abramcevo bildete die erste Künstlerkolonie innerhalb des Zarenreiches, die in ländlicher Umgebung angesiedelt war und ihre Inspiration aus dem Umfeld des bäuerlichen Dorflebens, der Natur und des Studiums der „Volkskunst“ empfing. Auf Basis dieser Motive entstanden jene Kunstwerke, die sich von dem Russischen Stil, dem nationalen Kunststil vor 1880 absetzten und sich an der Ästhetik der bäuerlichen Heimindustrie orientierten.¹⁵² Diese Siedlung ging aus einer Gemeinschaft von Malern hervor, die der Mäzen Mamontov zunächst ideell und später finanziell unterstützte. Mamontov erwarb 1870 von den Nachfahren des slavophilen Schriftstellers Sergej Timofeevič Aksatov (1791–1859) dessen Landsitz in Abramcevo samt einem Gutshaus im Stil der Holzarchitektur Ende des 18. Jahrhunderts.¹⁵³

Zwei Generationen von Künstlern waren zwischen 1870 bis ca. 1900 in die Kunstproduktion von Abramcevo involviert. Zur ersten Generation gehörten Maler wie Repin, Polenov, Vasnecov, der Bildhauer Mark Matveevič Antokol'skij (1843–1902), Serov und ab den 1880er-Jahren kamen Vrubel', Korovin, Michail Vasil'evič Nesterov (1862–1942), Polenova, Apollinarij Michailovič Vasnecov (1856–1933) und Ostrouchov hinzu.¹⁵⁴ Die erste Generation der Abramcevo-Künstler war zugleich Mitglied in der *Genossenschaft für Wanderausstellungen*. Der Maler Nesterov beschrieb die Atmosphäre in der Künstlersiedlung folgendermaßen: „Dort in Abramcevo habe ich zum ersten Mal in einem hohen Maße einen angenehmen „Lebenstyp“ [i. S. „Lebensweise“: JK] wahrgenommen (...).“¹⁵⁵ Dieses Zitat muss im Zusammenhang mit der gegensätzlichen Atmosphäre an der Kaiserlichen Akademie der Künste gesehen werden, an der ein restriktives Lehrpersonal unterrichtete, keinerlei freie Sujetwahl erlaubt war und die Studenten zu Staatsdienern erzogen wurden.

Neben dem Interesse an den künstlerischen Erzeugnissen der nicht-staatlichen Kunst, insbesondere der „Volkskunst“, mittelalterlicher Architektur und archäologischen Funden, beschäftigten sich die

¹⁵¹ Über die Anfänge der Künstlergemeinschaft, nachzulesen in der Chronik des Abramcevokreises (Letopis' sel'ca Abramceva) 1868–1974, in der ihre Anfangsperiode in einer Art von Tagebuchnotizen beschrieben wird, siehe: Paston, Éleonora: Abramcevo. Iskusstvo i žizn' (Kunst und Leben). Moskau, 2003, S. 12. Natal'ja Vasil'evna Polenova, Ehefrau des Malers Vasilij Polenov und Cousine von Elizaveta Mamontova, dokumentierte die Tätigkeit des Abramcevokreises. Der Beginn dieser losen Formation wurde von den Mitgliedern nachträglich auf 1878 festgelegt, als der erste Theaterabend der Mamontovs in ihrem Moskauer Stadthaus stattfand. Vgl. ebd., S. 17 f.

¹⁵² Über die Genese des Russischen Stils als Nationalkunststil seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Avantgarde-Bewegung der 1910er-Jahre, siehe: Kiritschenko (1991).

¹⁵³ Siehe Paston, Éleonora: Die Künstlerkolonie Abramcevo. Geburtsstätte des neurussischen Stils und Wiege der russischen Moderne, in: Russland um 1900. Kunst und Kultur im Reich des letzten Zaren. Hrsg.: Ralf Beil. Ausstellung Institut Mathildenhöhe Darmstadt 12.10.2008–1.2.2009. Köln, 2008, S. 169.

¹⁵⁴ Vgl. Paston (2003), S. 11.

¹⁵⁵ Vgl. Abramcevo: Chudožesvennyj kružok, živopis', grafika, skulptura, teatr, masterskie. (Abramcevo: Künstlerkreis, Malerei, Grafik, Bildhauerei, Theater, Werkstatt). Hrsg.: Grigorij Sternin. Leningrad, 1988, S. 9, zitiert aus: Nesterov, M. V.: Davnie dni. Vstreči i vospominanija (Ferne Tage. Begegnungen und Erinnerungen). Moskau, 1959, S. 164.

Mamontovs und ihre Künstler-Freunde mit der Kunst der Antike, der Epoche der italienischen Renaissance und der zeitgenössischen, westeuropäischen Kunst.¹⁵⁶ Im Zarenreich waren die Kunstdebatten der 1870er-Jahre von den Ideen der Romantik geprägt. Dies war mit dem Diskurs über die Schönheit verbunden und wurde als „Kult der Schönheit“ seit dem Beginn der 1880er-Jahre durch Mamontov von Abramcevo aus verbreitet. Die Kaiserliche Akademie der Künste St. Petersburg erklärte damals noch den Klassizismus (später Akademismus) zum prägenden Stilprinzip, weshalb die Künstler des Abramcevo-Kreises in diesem Sinne „klassisch“ geprägt waren.¹⁵⁷ Hinzukamen die Studien im Ausland, da der Lehrplan der St. Petersburger Akademie Aufenthalte in Italien (Rom), teilweise Frankreich (Paris), vorsah. Mamontov reiste mehrmals mit seiner Familie sowie auch in Begleitung von Vrubel‘ und anderen Abramcevo-Mitgliedern nach Italien oder Frankreich, um die Kunst vergangener Epochen und gegenwärtiger Strömungen zu studieren.

Die künstlerischen Erzeugnisse aus den Werkstätten Abramcevos erlangten durch die Repräsentation auf renommierten Kunsthandwerksausstellungen im In- und Ausland Berühmtheit.¹⁵⁸ Mamontov beauftragte Vrubel‘ mit zwei monumentalen Panneaus, im Format von über 7 x 16 Metern, die für die im russischen Imperium so wichtige Ausstellung in Nižnij Novgorod vorgesehen waren, auf der nationale Künstler und Kunsthandwerker des Zarenreiches miteinander konkurrierten. Vrubel’s Panneaus, mit den Werktiteln „Traumprinzessin“ und „Mikula Seljaninovič“, waren auf Wunsch des damaligen Finanzministers Sergej Jul’evič Vitte (1849–1915) entstanden, der Savva Mamontov um die Anfertigung dieser Wandbilder gebeten hatte.¹⁵⁹ Dieses Ersuchen verdeutlicht die enge Verflechtung von Politik und Kunst während der Regierungszeit von Zar Aleksandr III., der eine russische Nationalkunst propagierte, die er in der Malerei der *Peredvižniki* verwirklicht sah. Zar Aleksandr III. sammelte die Werke der *Peredvižniki*, er besuchte als Erster die Wanderausstellungen noch vor ihrer offiziellen Eröffnung und suchte sich die gewünschten Bilder aus, die er erwerben wollte. Staatliche und bürgerliche Kaufkraft traten somit in Konkurrenz zueinander. Zar Aleksandr III. monopolisierte den Kunstmarkt zugunsten der Malerei des Russischen Realismus. Die Kommission der Wanderausstellungen lehnte Vrubel’s vorgeschlagene Arbeiten zunächst ab.¹⁶⁰ Vrubel’s Fürsprecher Mamontov konnte schließlich die Präsentation der Panneaus auf der Ausstellung in Nižnij Novgorod

¹⁵⁶ Paston (2003) weist daraufhin hin, dass das Interesse an „nationalen Motiven“ in der Kunst mit einem besonderen Interesse „an einem nationalen Stil“ einherging. Siehe Paston (2003), S. 11.

¹⁵⁷ Zum Lehrprogramm an der Kaiserlichen Akademie der Künste, siehe Kap. 1.1.

¹⁵⁸ Zu den Werkstätten in Abramcevo, siehe Kap. 3.1.

¹⁵⁹ Das Motiv „Traumprinzessin“ (Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau) war durch das gleichnamige Versdrama von Edmond Rostand inspiriert. „Mikula Seljaninovič“ (verschollen) geht auf die Byline (gemeint sind Helden- und Ritterlegenden) vom starken Bauern Mikula zurück, der über den Warägerkrieger namens Wolga triumphiert. Siehe Abb. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 154.

¹⁶⁰ Siehe ausführlich dazu: Lapšin, Vladimir P.: M. A. Vrubel‘ na Vserossijskoj vystavke 1896 goda (M. A. Vrubel‘ auf der Allrussischen Ausstellung 1896), in: Iz istorii russkogo iskusstva vtoroj poloviny XIX–načala XX veka (Aus der Geschichte der russischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts). Hrsg.: Elena A. Borisova, Gleb G. Pospelov, Grigorij J. Sternin. Moskau, 1978, S. 78 ff.

durchsetzen.¹⁶¹ Die Panneaus zeigen Bildmotive, die russischen Heldenepen (russ.: Bylinen) und der Folklore entlehnt sind, sie rufen eine national-romantische Metaphorik auf und bilden traditionelle Ornamentik ab. Viktor Vasnecov, der zu jener Zeit als „Märchenmaler“ Bekanntheit erlangte, hatte damit begonnen, Bildmotive aus den Bylinen in die russische Tafelbild- und Monumentalmalerei zu übertragen. Vrubel's Panneaus zu dieser Thematik weisen jedoch einen symbolistischen Charakter auf und unterschieden sich dadurch von den Arbeiten der anderen teilnehmenden Maler der Ausstellung, die entweder Mitglieder der Kaiserlichen Akademie St. Petersburg oder Vertreter der *Peredvižniki* waren. Mamontov hatte seinen Einfluss dafür geltend gemacht, dass Vrubel' seine Arbeiten auf der Ausstellung zeigen konnte: Er ließ dafür eigens einen Pavillion errichten, einen „Salon der Unabhängigen“, in dem Vrubel's Werke gezeigt werden konnten.¹⁶² Zum einen leistete Mamontov dadurch Widerstand gegenüber institutionellen Restriktionen, zum anderen machte er dadurch auf Vrubel's Malerei aufmerksam, die bis zu diesem Zeitpunkt über Moskau oder St. Petersburg hinaus noch nicht sonderlich populär war.¹⁶³ Die Freundschaft zwischen Mamontov und Vrubel' war beständig. Vrubel' sollte später seinen Sohn nach Savva Mamontov benennen – Savva Aleksandrovič Vrubel' (1901–1903).

Neben der Malerei befasste sich Vrubel' auch mit Bildhauerei und Glasfenstermalerei für Inneneinrichtungsentwürfe. Ein Cousin von Ivan Morozov, Savva Timofeevič Morozov (1862–1905) beauftragte Vrubel' 1894 eine Skulpturengruppe, genannt „Robert und die Nonnen“, sowie ein vierteiliges Buntglasfenster, mit dem Titel „Der Ritter“, anzufertigen.¹⁶⁴ Diese Arbeiten waren für das Treppenhaus, das im gotischen Stil gehalten war, in Morozovs Villa (Spiridonovkastraße, Moskau) bestimmt.¹⁶⁵ Diese Villa entwarf der Architekt Fëdor Osipovič Schechtel' (1859–1926), der bedeutende Bauprojekte im russischen Jugendstil realisierte. Schechtel und Mamontov empfahlen Vrubel' für die Innengestaltung der Villa von Morozov. Parallel dazu arbeitete Vrubel' für Aleksej Vikulovič Morozov (1857–1934) und schuf für dessen „gotisches Kabinett“ im Frühjahr und Sommer 1896 vier Wandgemälde zum Faust-Thema, „Faust“, „Gretchen“, „Mephisto und der Schüler“ und „Flug des Doktor Faust und Mephistopheles“.¹⁶⁶ Anschließend bestellte Savva Morozov 1897 drei Wandgemälde bei Vrubel', die dem Thema der drei Tageszeiten gewidmet waren, „Der Morgen“, „Der Mittag“ und

¹⁶¹ Mamontov spielte, aufgrund seiner Führungsrolle im Eisenbahnbau, eine wichtige Rolle für diese Ausstellung, die neben den künstlerischen vor allem die industriellen Errungenschaften des Zarenreiches präsentierte.

¹⁶² Vgl. Iowlewa (1997), S. 28; Bayer (2007), S. 40. Mamontov wurde später illegaler Finanzoperationen beschuldigt und 1899 verhaftet. Es folgte sein finanzieller Ruin. Mamontovs Frau und Kinder behielten das Anwesen in Abramcevo und eines seiner Häuser in Moskau.

¹⁶³ Mamontov erwarb nach Ausstellungsende Vrubel's Panneaus. Vgl. Iowlewa (1997), S. 30.

¹⁶⁴ Siehe Abb. Vrubel', „Robert und die Nonnen“ (1896), Bronze, 91,5 x 137 x 124,5 cm, Villa Morozov Moskau, Kopie in Staatlicher Tret'jakov-Galerie Moskau, vgl. Abb. in, ebd., Kat.-Nr. 104, S. 139; Abb. Vrubel' „Der Ritter“, Leimfarben auf farbigem Glas, 146 x 167 cm, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, vgl. Abb. in, German, Michail: Michail Vrubel. Künstler des „Vorabends“. St. Petersburg, 1996, Kat.-Nr. 71.

¹⁶⁵ Zu diesen Aufträgen für Morozov, siehe Iowlewa (1997), S. 31 f.

¹⁶⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 138.

„Der Abend“.¹⁶⁷ Vrubel‘ arbeitete im Winter 1898/ 1899 erneut für Aleksej Morozov, es entstanden Entwürfe für Gemälde zu den Märchenthemen „Schneeflöckchen“ und „Zar Saltan“, die für das Speisezimmer seiner Villa vorgesehen waren sowie ein auf Gipsgrund gemaltes Wandgemälde „Die Philosophie“.¹⁶⁸

Die Verhältnisse zwischen Vrubel‘ und seinen Moskauer Auftraggebern waren mitunter schwierig, jedoch machten sie ihn bekannt und sicherten ihm ein finanzielles Auskommen. Besonders die Aufträge für Inneneinrichtungen oder die Russische Privatoper Mamontovs und die Keramikarbeiten bescherten Vrubel‘ weitreichenden Erfolg.¹⁶⁹ In den 1890er-Jahren wurden Vrubel’s Werke, die für das zeitgenössische Publikum durch ihre Unkonventionalität noch recht schockierend waren, vermehrt gekauft. Auch der für seinen eher konservativen Kunstgeschmack bekannte Sammler Pavel Tret’jakov, der die *Peredvižniki* der ersten Generation stark unterstützte, nahm bereits 1898 eine Arbeit Vrubel’s als Geschenk von Korovin an – das Aquarell „Christus wandelt über den Wassern“ (1891).¹⁷⁰

Der Künstler Vrubel‘ bewegte sich im russischen Kunst- und Kulturleben zwischen zwei Polen geistiger Strömungen: Dies war zum einen das neo-slavophile Umfeld in Abramcevo, Moskau und Kiev, und zum anderen die in St. Petersburg agierende, dem Stil-Pluralismus Westeuropas zuneigende Ausstellungsorganisation *Welt der Kunst*. Das St. Petersburger Sammlerklientel wurde durch die erste *Welt der Kunst*-Ausstellung 1898, die der russischen und finnischen Kunst gewidmet war, auf Vrubel‘ aufmerksam. Es wurde sein Panneau „Der Morgen“ gezeigt. Dabei handelte es sich um die abgelehnte Variante aus dem Tageszeitenzyklus für Savva Morozov. Dieses Werk wurde von der Kritik als „dekadent“ diskreditiert, dennoch oder gerade deshalb kaufte es die Mäzenin Fürstin Marija Klavdievna Teniševa (1867–1928) gleich nach ihrem Ausstellungsbesuch. Teniševa war mit Vrubel‘ später befreundet und äußerte sich in ihrer Autobiografie positiv über ihn:

¹⁶⁷ Diese Wandgemälde malte Vrubel‘ auf dem Gut der Familie Ge im Gouvernement Tschernigow (heutige Ukraine), wo er mit seiner Frau von Mitte Juni bis August 1897 zu Gast war. Vgl. ebd., S. 282. Siehe Abb. Vrubel‘, „Der Morgen“ (1897), 261 x 447 cm, Inv. Nr. Ž-1834, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg, vgl. Abb. in, ebd., Kat.-Nr. 105, S. 144 f. Die Panneaus wurden 1898 im Salon der Villa von Savva Morozov in der Spiridonowkastraße angebracht, die zu den „in künstlerischer Hinsicht interessantesten Villen des alten Moskaus“ zählte. Dieses Haus war bis in die Mitte der 1990er-Jahre hinein nahezu unverändert geblieben. Es diente als Empfangsgebäude des Außenministeriums der Russischen Föderation. Nach einem großen Brand 1995, wobei auch Vrubel’s Panneaus beschädigt wurden, wurde das Haus zusammen mit dem Tageszeitenzyklus restauriert. Vgl. Iowlewa (1997), S. 33.

¹⁶⁸ Vrubel’s Entwürfe wurden nicht verwirklicht. Siehe Abb. Vrubel‘, „Die Philosophie“, vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 138, S. 143. Aleksej Morozov war mit den Arbeiten Vrubel’s zufrieden, Savva Morozov hingegen oftmals nicht. Zwar wurden die Skulpturengruppe „Robert und die Nonnen“ und das Buntglasfenster „Der Ritter“ akzeptiert, jedoch musste Vrubel‘ den Tageszeitenzyklus mehrmals überarbeiten. Vgl. Iowlewa (1997), S. 33.

¹⁶⁹ Vrubel’s Schwester Anna betonte in ihren Erinnerungen, wie wichtig die Mäzene für Vrubel’s künstlerische Entwicklung waren, wobei sie insbesondere die Rolle Mamontovs unterstrich: „Die Malerei- und plastischen Arbeiten für Mamontov und die Morozovs gaben seinem Schaffen zu jener Zeit den Hauptimpuls. Es ist anzumerken, dass der erste dieser Auftraggeber (wie auch seine Familie) bedeutenden Anteil an dem künstlerischen Leben [meines: JK] Bruder[s] nimmt.“ Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 147.

¹⁷⁰ Vgl. Iowlewa (1997), S. 33. Siehe Abb. Vrubel‘, „Christus wandelt über den Wassern“, vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 75, S. 125.

„Er war ein gebildeter, kluger, angenehmer und sehr begabter Mensch, der zur Schande unserer Zeitgenossen nicht verstanden und geschätzt wurde. Ich war seine glühende Verehrerin und legte großen Wert auf seine Freundschaft.“¹⁷¹

Durch Vrubel's neue verwandtschaftliche Beziehungen zur Familie seiner Frau Nadežda Ivanovna Zabela-Vrubel', die einer künstlerischen Familie entstammte – ihr Vater war Bildhauer – kam er mit einem bedeutenden Mitglied der *Peredvižniki*, dem Maler Ge in Kontakt. Ge's Sohn Pëtr Nikolaevič Ge (1859–1927) war mit Ekaterina Ivanovna (1858–1918) verheiratet, der Schwester von Zabela-Vrubel'. Vrubel' und seine Frau verbrachten einige Zeit auf dem Landgut der Familie Ge im Gouvernement Tschernigow. Dort arbeitete er zeitweise in dem Atelier von Ge. Vrubel's Schwägerin Ekaterina Ge erinnerte sich in ihren Tagebuchaufzeichnungen an die Besuche des Ehepaares Vrubel' in der Zeit Juni – Juli 1897. Darin äußerte sie sich kritisch zu einigen von Vrubel's Eigenarten und dessen Arbeitsweise:

„Heute habe ich einen Blick auf Wrubels Arbeit geworfen; ich weiß noch nicht, was ich sagen werde, wenn das Bild fertig ist, aber in Nikolai Gays [Ge: JK] Arbeitsweise trat mehr der starke Künstler zutage, der mit einem Pinselstrich sofort das ausdrückte, was er zum Ausdruck bringen wollte. Wrubel jedoch zeichnet irgendwie in Quadraten, und dann malt er es aus.“¹⁷²

Aus jener Beschreibung der Malweise Vrubel's wird die allgemeine Skepsis seiner Zeitgenossen deutlich, die vor allem an die Historienmalerei oder den Realismus gewöhnt waren und ein naturgetreues Menschenbild in der Malerei erwarteten. In dieser Hinsicht mussten Vrubel's Menschenbild sowie seine Formensprache disharmonisch und regelrecht verfremdet oder gar deformiert wirken. Das Märchenhafte und die Abwandlung der menschlichen Anatomie, die übergroße Augenform und unnatürlich wirkenden Gesten seiner Figuren bildeten sich während der 1880er-Jahre heraus und fanden sich seither in seinen Porträts sowie fantastischen Sujets der 1890er-Jahre verstärkt wieder. Angeregt durch die Kostümentwürfe für Mamontovs Privatoper und die Engagements seiner Frau integrierte Vrubel' immer mehr die Bühnenwelt in sein Alltagsleben – in seinen Sujets ist eine zunehmende Verschmelzung von Realität und Fantasiewelt zu beobachten. Es ist festzustellen, dass sich Vrubel' in seinen Kostümentwürfen verstärkt auf modische Kleidung und feine Materialien fokussierte, wie es vor allem

¹⁷¹ Teniševa, zitiert in: Iowlewa (1997), S. 33, zitiert aus: Teniševa, Marija K.: *Vpečatlenija moej žizni* (Eindrücke meines Lebens). Leningrad, 1991, S. 129.

¹⁷² Ekaterina Ge, zitiert in: Prachow (1968), S. 105, Tagebuchaufzeichnung vom 1. Juli 1897, zitiert aus: Gomberg-Veržbinskaja (1976) S. 267. Vrubel' malte damals während seines Aufenthalts bei der Familie Ge das Bild „Der Morgen“ (1897), das für den von Morozov bestellten Tageszeitenzyklus bestimmt war. Ekaterina Ge beschrieb den Arbeitsprozess und Details des Bildes, wobei sie auf Vrubel's „Antirealismus“ im Vergleich zu Nikolaj Ge einging: „(...) der Unterschied in der Arbeitsweise war sehr groß, schon darin, daß Gay alles nach der Natur malte, Wrubel aber nicht. Ihn [Vrubel': JK] faszinierte das Märchenhafte, er mochte nicht, wenn Gesichter und Gesten von der Wirklichkeit kopiert wirkten, es schien, er machte absichtlich zu große Augen, Gebärden, die man unmöglich ausführen konnte, nicht einmal die Anatomie seiner Figuren war exakt. Zunächst konsterniert das so, daß seine Bilder nicht gefallen, man muß sich an sie gewöhnen und in einer so gearteten Darstellung die Absicht des Malers begreifen.“ Ekaterina Ge, 26. August (1897), zitiert in: Prachow (1968), S. 107, zitiert aus: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 268.

bei den Porträts seiner Ehefrau Zabela-Vrubel‘ deutlich wird. In feine Stoffe gehüllt und drappiert posierte sie ihm für Porträts, in denen sie nicht zu altern schien.¹⁷³

In Vrubel’s letzten Schaffensjahren kam ein weiterer Mäzen hinzu, der Moskauer Sammler Vladimir Vladimirovič von Meck (1877–1932). Von Meck verfolgte aufmerksam den Entstehungsprozess des Bildes „Gestürzter Dämon“, das er schließlich 1902 erwarb.¹⁷⁴ Zwischen Vrubel‘ und von Meck bestand eine enge Freundschaft. Während Vrubel’s psychischer Erkrankung und seiner Klinikaufenthalte unterstützte von Meck dessen Familie. Vrubel‘ litt seit seiner Zeit in Kiev häufig unter Migräneanfällen und Selbstzweifeln, bis hin zu depressiven Zuständen und Realitätsverlust. Seit er auf der Höhe seines Erfolges war (1890er-Jahre bis Anfang 1900er-Jahre) und am „Gestürzten Dämon“ wie besessen malte, verschlechterte sich sein gesundheitlicher und seelischer Zustand immer wieder. Im Frühjahr 1902 erhielt er die Diagnose eines Petersburger Psychiaters: progressive Paralyse. Kurz darauf erlitt er einen Nervenzusammenbruch, begleitet von Zwangsvorstellungen und Größenwahn, woraufhin er erstmals in eine psychiatrische Klinik in Moskau gebracht wurde. Im März 1903 kam Vrubel‘ wieder nach Hause, sein Zustand war instabil. Sein Sohn Savva verstarb im Alter von zwei Jahren infolge einer Meningitis-Erkrankung auf einer Reise zum Landgut von Vrubel’s Mäzen von Meck. Vrubel‘ hatte daraufhin einen zweiten schweren Nervenzusammenbruch und wurde auf eigenen Wunsch in eine Nervenheilanstalt nach Riga gebracht. Anschließend kam er in eine Moskauer Klinik im September 1903. Im Juli 1904 wechselte er zur Klinik von Professor Fëdor Usolcev, die einen humanen Ansatz verfolgte und ihrer Zeit damit voraus war, da dort die Patienten mit der Familie des Arztes zusammenlebten und sich auf dem Klinikgelände frei bewegen durften. Vrubel‘ erholte sich schnell und wurde kurz darauf wieder entlassen. Es folgte ein Umzug mit seiner Frau nach St. Petersburg, da Zabela-Vrubel‘ dort ein Engagement am Marinskij-Theater antrat. Doch schon Anfang 1905 ging es Vrubel‘ schlechter und er kehrte in die Klinik zu Usolcev zurück – danach verbrachte er keinen Tag mehr zuhause.

Nikolaj Pavlovič Rjabušinskij (1876–1931) war der Herausgeber des Kunstmagazins „Das Goldene Vlies“ (russ.: „Zolotoe runo“), das zu dem Publikationsorgan des russischen Symbolismus wurde und dessen erste Ausgabe Vrubel‘ gewidmet war. Rjabušinskij begegnete Vrubel‘ erstmals, als er ihn 1906 in der psychiatrischen Klinik besuchte. Der Maler litt inzwischen an schweren Wahnvorstellungen, Depressionen und nachlassender Sehkraft.

Vrubel‘ wurde im Februar 1900 in Abwesenheit zum offiziellen Mitglied der Gruppe *Welt der Kunst* gewählt.¹⁷⁵ Die Verbindung zu dem St. Petersburger Netzwerk, bestehend aus bildenen Künstlern, Theaterleuten und Literaten, machte ihn im In- und Ausland bekannter. Vrubel‘ war mit *Welt der Kunst*

¹⁷³ Siehe Abb. Vrubel‘, „Nadežda Zabela-Vrubel“ (1904), Aquarell auf Papier mit Bleistift, 21,1 x 30,6 cm, Inv. Nr. R-2592, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg, siehe Abb. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 204, S. 220.

¹⁷⁴ Siehe Abb. Vrubel‘, „Gestürzter Dämon“ (1902), Öl auf Leinwand, 139 x 387 cm, Inv. Nr. 1464, Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau, siehe Abb. in, ebd., S. 67. Von Meck kaufte auch „Flieger“ (1900) und „Bei Einbruch der Nacht“ (1900). Beide Werke verkaufte er 1907 und 1908 der Moskauer Tret’jakov-Galerie.

¹⁷⁵ Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 283.

dreimal in Kiev (1896, 1897, 1898) ausgestellt. In der ersten Ausstellung der Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe Darmstadt „Ein Dokument deutscher Kunst“ (Mai bis Oktober 1901) waren Künstler der *Welt der Kunst* vertreten, darunter Vrubel' mit seinem Bild „Pan“ (1899) im „Gebäude für Flächenkunst“.¹⁷⁶ Die Beteiligung russischer Künstler wurde in einer dazu erschienenen Rezension, „Deutsche und russische Malerei auf der Darmstädter Ausstellung“ in „Deutsche Kunst und Dekoration“ (1901–1902), mit den verwandtschaftlichen Beziehungen des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen (1868–1937, Regierungszeit: 1892–1918) zu der Zarenfamilie in einen Zusammenhang gebracht, die diese binationale Zusammenstellung nahelegten.¹⁷⁷ Anschließend wurde „Pan“ auf der XII. Kunstausstellung der *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs – Wiener Secession* (gegr. 1897) von November bis Dezember 1901 gezeigt sowie einige von Vrubel's Keramikarbeiten aus Abramcevo und eine Kaminverkleidung.¹⁷⁸ Die Beteiligung russischer Künstler an der Ausstellung der *Wiener Secession* kam durch die Vermittlung des Kurators und Kunstsammlers Sergej Pavlovič Djačilev (1872–1929) zu Stande, der auch zusammen mit Korovin an dem begleitenden Ausstellungskatalog arbeitete. Die *Welt der Kunst* war die einflussreichste russische Künstlerformation um 1900.¹⁷⁹ Sie ging aus dem gleichnamigen Magazin (1898–1904) als Künstlergemeinschaft hervor (1899–1906) und orientierte sich zu Beginn an der *Münchener Secession*. Die *Welt der Kunst* war im nationalen und internationalen Ausstellungswesen sehr erfolgreich. Der Mentor und Organisator dieser Gruppe war Djačilev, sein Mitstreiter war der bekannte Kunstkritiker und -historiker Aleksandr Nikolaevič Benua (1870–1960).

¹⁷⁶ Im Ausstellungskatalog (1901) von Joseph Maria Olbrich wurde Vrubel's Bild „Pan“ als „Heiliger Satyr“ bezeichnet (Kat.-Nr. 43) und der Name Vrubel' als „Wroubel“ wiedergegeben. Siehe Deutsche und russische Malerei auf der Darmstädter Ausstellung, in: „Deutsche Kunst und Dekoration“. Hrsg.: Alexander Koch, Oktober 1901–März 1902, H. 9, S. 124–128, Abb. „Pan“ als „Heiliger Satyr“ bezeichnet, S. 127, im Text zu Vrubel', vgl. S. 128.

¹⁷⁷ Wie dieser Rezension zu entnehmen ist, habe Großherzog Ernst Ludwig von Hessen die Beteiligung der russischen Künstler in Darmstadt persönlich veranlasst, nachdem er in dem Jahr zuvor eine *Welt der Kunst*-Ausstellung in St. Petersburg in Begleitung des Zaren besucht hatte. Vgl. ebd., S. 128.

¹⁷⁸ Siehe Kat. XII. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession (Nov.–Dez. 1901), Arbeiten Vrubel's: „Pan“ (Kat.-Nr. 50), Kaminverkleidung (Kat.-Nr. 52), Keramikarbeiten (Kat.-Nr. 59). Außerdem waren in der russischen Sektion die *Welt der Kunst*-Mitglieder Korovin, Konstantin Andrejevič Somov (1869–1939) und Nikolaj Konstantinovič Rerich (1874–1947) mit sogenannten „Motiven des Nordens“ vertreten. Diese Ausstellung war den „nordischen Ländern“ gewidmet, zu denen Dänemark, Schweden, Finnland, Norwegen und auch Russland gezählt wurde. Zur gleichen Zeit führte das Mitgliederverzeichnis der *Wiener Secession* die polnischen Künstler Teodor Axentowicz (1859–1938), Józef Mehoffer (1869–1946), Josef [gemeint ist: Jacek] Malczewski (1854–1929), Włodzimierz Tetmeyer-Przejwa [polnische Schreibweise: Przerwa-Tetmajer] (1862–1923), Jan Stanisławski (1860–1907) und Stanisław Wyspiański auf, die jedoch nicht auf der XII. Secessionsausstellung gezeigt wurden. Bei einem Vergleich der Künstlerlisten der Ausstellungen der *Wiener Secession* fällt auf, dass Künstler aus dem ungarisch-österreichisch besetzten Gebiet Polens, Galizien, nicht mit ihren russischen Kollegen zusammen gezeigt wurden. Stattdessen wurden sie gesondert präsentiert, wie auf der XV. Ausstellung (Nov.–Dez. 1902) unter der Beteiligung von Mitgliedern der Formation *Sztuka* aus Krakau. Die *Sztuka*-Mitglieder besaßen aufgrund der Besatzung der Habsburgermonarchie die österreichische Staatsbürgerschaft, weshalb sie als Secessions-Mitglieder an ihren Ausstellungen teilnahmen – und dennoch wurden sie in einem „polnischen Saal“ auf der XV. Ausstellung gezeigt. Vgl. XV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, in: Ver Sacrum: Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, H. 22, 1902, S. 324, Abb. Polnischer Saal, mit Beteiligung von Wyspiański (Kirchenfenster), Ferdynand Ruszczyc (1870–1936), Wacław Szymanowski (1859–1930) und Karol Tichy (1871–1939).

¹⁷⁹ Siehe Bowlt, John E.: Moskau & St. Petersburg. Kunst, Leben und Kultur in Russland 1900–1920. Wien, 2008, S. 161.

Zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe gehörten Lev Samojlovič Bakst (eigentlich: Lejb-Chaim Izrailevič Rozenberg, 1866–1924), Benua, Djagilev, Serov und Somov. Die *Welt der Kunst* entstand in Opposition zur Strömung des Russischen Realismus und der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg. Die Künstler dieser Gruppe waren vor allem in den Bereichen Buchillustration, Plakatkunst, Grafik, Bühnenbild und Kostümdesign tätig. Der Hauptakzent ihrer Tätigkeit lag in der grafischen Gestaltung ihres Magazins sowie der Organisation von Ausstellungen zeitgenössischer, nationaler und internationaler Kunst, die eine breite Stilpalette widerspiegeln und neue Tendenzen in der Malerei vorstellten. Die beteiligten Künstler strebten eine hohe technische Fertigkeit und stilistische Raffinesse an, weshalb sie besonders an aufwendigeren Techniken interessiert waren, wie Miniaturmalerei, Stickerei, Schattenrisse, zierliche Aquarell- sowie Pastellmalerei und Buchillustrationen. Ihr künstlerisches Interesse wandte sich einer fernen Vergangenheit zu, es ging ihnen um ein Wiederentdecken vergangener Kulturen, wie der Kunst Ägyptens, des alten Griechenlands, des Orients und des Mittelalters.¹⁸⁰ Djagilev engagierte die talentiertesten Maler für Bühnenbild- und Kostümentwürfe seines Balletts, mit dem er auf Auslandstournee (1909–1929) ging und somit der russischen Kunst und Musik zu Weltruhm verhalf. Abseits dieser Glamourwelt mussten die Künstler um Djagilevs Gunst buhlen, da er launen- und sprunghaft war. Jedoch einen Künstler unterstützte er immerfort – Vrubel‘. Vrubel‘ war auf jeder *Welt der Kunst*-Ausstellung vertreten, einschließlich der Ausstellung russischer und finnischer Künstler 1898 in St. Petersburg und in der von Djagilev mitorganisierten Schau russischer Künstler im Salon der Unabhängigen in Paris 1906. Das Magazin „Welt der Kunst“ widmete Vrubel‘ 1903 ihre 10. Ausgabe und reproduzierte häufig seine Werke.¹⁸¹

Unabhängig in seiner Kunstauffassung ließ sich Vrubel‘ von Djagilev nicht vereinnahmen und blieb ihm gegenüber kritisch. Er bezog Position gegen Djagilev und bildete mit anderen Künstlern zusammen eine oppositionelle Moskauer Künstlervereinigung, die Gruppe der *Sechsenddreißig*. Ein von Vrubel‘ entworfenes Plakat kündigte Ende Dezember 1901 die erste Ausstellung der Gruppe der *Sechsenddreißig* (Januar – Februar 1902) an, die in den Sälen der Moskauer Stroganov Schule für technisches Zeichnen (gegr. 1860) stattfinden sollte.¹⁸² In der Künstlerliste waren vor allem Namen der Moskauer *Peredvižniki* aufgeführt. Von 1901 bis 1902 unterrichtete Vrubel‘ an der Stroganov-Schule

¹⁸⁰ Djagilev agitierte, dass es im 19. Jahrhundert in der russischen Kunst zu einem Niedergang technischen Könnens (in künstlerisch-grafischen und zeichnerischen Disziplinen) und formaler Ästhetik gekommen sei. Deshalb warb er für eine Hinwendung zur russischen Handwerkskunst des 18. Jahrhunderts, die er als vorbildhaft einstufte. Der Djagilev-Kreis und Benua setzten sich für eine Bewahrung des nationalen Kulturerbes aus der Regierungszeit von Katharina der Großen ein, das sie angesichts einer fortschreitenden Bebauung und der Vernachlässigung oder Zerstörung von historischen Bauten des 18. Jahrhunderts als bedroht empfanden. Vgl. Bowlit (2008), S. 176. Bakst, Benua und Somov interessierten sich besonders auch für französische Hofkunst und machten die Mode und Architektur von Versailles zum Gegenstand ihrer schattenrissartigen Idyllen.

¹⁸¹ Siehe Bowlit, John E.: *The Silver Age: Russian art of the early twentieth century and the "World of Art" group*. Newtonville, 1982, S. 133. Die Reproduktionen und Rezensionen über Vrubel‘ erschienen überwiegend im Zusammenhang mit größeren Ausstellungen der *Welt der Kunst*-Gruppe (1903) oder internationalen Ausstellungen (1901, Darmstadt, Wien).

¹⁸² Die erste Ausstellung war erfolgreich und animierte zu einer zweiten Schau 1902 in der Stroganov-Schule. Siehe Abb. Vrubel‘, Ausstellungsplakat der *Sechsenddreißig*, vgl. Abb. in, Lenjašin/Kruglov (2006), S. 271.

eine Klasse für das Zeichnen nach lebenden Pflanzen, Ornamentik und der Stilisierung von Blumen („Dekoratives Zeichnen von Blumen“).¹⁸³ Die *Welt der Kunst*-Gruppe fühlte ihren Einfluss, als erfolgreichste Ausstellungsorganisation schwinden und wollte die Moskauer Kunstformation zurückdrängen: Sie eröffnete in Antwort auf die Gruppe der *Sechsenddreißig* ihre vierte Ausstellung im März 1902.¹⁸⁴ Der Wettstreit zwischen diesen beiden Gruppierungen ging weiter, die *Welt der Kunst* präsentierte sich nochmals im Herbst 1902 und zeigte Vrubel's fertiggestelltes Bild „Gestürzter Dämon“. Die *Sechsenddreißig* konterten mit ihrer zweiten Schau. Beide Ausstellungen waren erfolgreich. Damit endete die Ausstellungstätigkeit der Gruppe der *Sechsenddreißig*. Seit 1903 zeichnete sich immer deutlicher ab, dass eine Mehrzahl von singulären Ausstellungsorganisationen nicht tragbar war und sich finanziell nicht rentierte, weshalb ein Zusammenschluss einzelner Gruppen zu einer übergeordneten Organisation nahelag. Das Ende der *Welt der Kunst*-Ausstellungstätigkeit wurde dann auch 1903 eingeleitet: Im Februar gab es noch eine große letzte Schau, die fünfte Ausstellung dieser Formation, auf der Vrubel' sehr umfassend vertreten war. Es wurden dort sogar seine Entwürfe für die Vladimir-Kathedrale in Kiev gezeigt.¹⁸⁵ Es kam im Nachgang dieser Ausstellung zum unausweichlichen Zusammenschluss von St. Petersburger und Moskauer Künstler im *Verband russischer Künstler*, dessen konstituierende Versammlung im Dezember 1903 stattfand.¹⁸⁶

Vrubel' war auch auf der siebenten Ausstellung der *Berliner Secession* vertreten, mit dem Bild „Bei Einbruch der Nacht“, dort betitelt als „Phantasie“.¹⁸⁷ Der Rezensent Hans Rosenhagen bedachte Vrubel's Bild mit einer negativen Kritik:

„Auch M. Vrubel's „Phantasie“ – ein in rotblühenden Disteln stehender Pan sieht vorüberziehenden Steppenrossen nach – kann nicht eben hochgestellt werden. Der violettrote Gesamton des Bildes berührt entschieden unangenehm.“¹⁸⁸

Die bildenden Künstler des russischen Symbolismus waren bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht in Form einer festen Künstlervereinigung organisiert. Obwohl sie seit Ende des 19. Jahrhunderts in Moskau und St. Petersburg bereits mit unterschiedlichen Formenexperimenten und fantastischen Sujets operierten, integrierten sie ihre Kunstaübung in das Engagement größerer Künstlervereinigungen, deren Mitglieder unterschiedliche Kunststile vertraten. Die erste Formation des Symbolismus in der Malerei bildete sich abseits der beiden konkurrierenden Metropolen St. Petersburg und Moskau heraus, und reflektierte die Ideen der Geistesgeschichte des Silbernen Zeitalters sowie der religiösen

¹⁸³ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 175; Suzdalev (1991), S. 65.

¹⁸⁴ Zeitgenössische Rezensenten bemerkten dazu, dass sich beide Ausstellungen nur in Details voneinander unterschieden, da mehrheitlich die gleichen Künstler auf beiden zu sehen waren Vgl. Sternin, Grigorij: Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Dresden, 1980, S. 55.

¹⁸⁵ Siehe Sternin (1980), S. 62. Zu Vrubel's gezeigten Werke auf dieser Ausstellung und ihren Reproduktionen siehe dazu: „Mir iskusstva“ („Welt der Kunst“), Bd. 10, Nr. 7–8, 1903, S. 143–174. In dieser Ausgabe erschien auch ein Artikel zu Vrubel' von Benua (S. 175–182) und Ge (S. 183–187) sowie von Jaremič zu Vrubel's Fresken in der Kyrill-Kirche Kiev (S. 188 ff.).

¹⁸⁶ Siehe Sternin (1980), S. 64.

¹⁸⁷ Siehe Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, Jg. 1902–1903, H. 18, 15. Juni 1903, S. 435.

¹⁸⁸ Vgl. Hans Rosenhagen, in ebd., S. 418.

Philosophie Ende des 19. Jahrhunderts gleichermaßen. Der Organisator dieser Richtung war der Maler Viktor Borisov-Musatov.¹⁸⁹ Er begründete 1907 in Saratov eine Schule der Malerei des Symbolismus, die Gruppe *Blau Rose* (russ.: *Golubaja Roza*). Diese Gruppe stellte bereits 1904 unter der Bezeichnung „*Purpurrote Rose*“ (russ.: *Alaja Roza*) aus. Dieses Künstlernetzwerk setzte sich aus ehemaligen Studenten der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur zusammen und entstand in Abgrenzung zur Gruppe *Welt der Kunst*.¹⁹⁰ Vrubel‘ korrespondierte mit diesem Kreis Moskauer Künstler, er stellte auf einer ihrer ersten zwei Ausstellungen der *Purpurroten Rose* 1904 in Saratov aus.¹⁹¹ Diese Zusammenarbeit ist auf Mamontov zurückzuführen. Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis führte er ein Keramikatelier weiter, in dem er mit den zukünftigen Mitgliedern der *Blauen Rose* zusammenarbeitete.¹⁹² Vrubel‘ nahm gemeinsam mit Künstlern des Kreises der *Purpurroten Rose* an der von Djaigilev organisierten Ausstellung russischer Künstler im „Salon der Unabhängigen“ 1906 in Paris teil, die anschließend auch in Berlin und Venedig zu sehen war. In Venedig war Vrubel‘ 1907 noch einmal zu Lebzeiten ausgestellt, was bis zu seinem Tod (1910) die letzte internationale Ausstellungsbeteiligung blieb.¹⁹³

Die Künstler der *Blauen Rose* orientierten sich an dem Wirken des Abramcevkreises. Sie arbeiteten vornehmlich in Malerei und experimentierten seit Beginn ihrer Zusammenkünfte in Moskau mit einer reduktiven Formensprache. In atmosphärischen, in Blautönen gehaltenen und fast menschenleeren Sujets schufen sie melancholische und realitätsentrückte Stimmungsbilder, die jedweder Zeitlichkeit entbehren und sowohl Formlosigkeit als auch Dematerialisierungstendenzen veranschaulichen. Insofern besteht eine Gemeinsamkeit zwischen den Künstlern der *Blauen Rose* und den formalen Neuerungen in Vrubel’s Malerei. Zu Beginn der 1900er-Jahre wurde die Forderung nach einer theoretischen Untermauerung der symbolistischen Kunst im Zarenreich laut. Als einen ersten Versuch in diese Richtung könne ein Artikel von Boris Lipkin in der Zeitschrift „Iskusstvo“ (dt.: Kunst) gewertet werden, in dem er die Malerei der *Blauen Rose* als „Emotionalität in der Malerei“¹⁹⁴ beschrieb. Diese

¹⁸⁹ Borisov-Musatov war seit seinem Parisaufenthalt (1895) von der Malerei der Gruppe *Nabis* beeinflusst. Zu dessen Werk, siehe: Rusakova, Alla A.: Viktor Ėl’pidiforovič Borisov-Musatov. Leningrad, 1966; Šilov, K.: Borisov-Musatov. Moskau, 2000; Dunaev, Michail: V. Ė. Borisov-Musatov. Moskau, 1993; Kočik, Ol’ga Jakovlevna: Živopisnaja sistema V. Ė. Borisova-Musatova (Die malerische Methode von V. Ė. Borisov-Musatov). Moskau, 1980.

¹⁹⁰ Die Mitglieder der *Blauen Rose* stammten aus der ärmeren Mittelschicht. Sie waren aus verschiedenen Teilen des Zarenreiches zum Studieren nach Moskau gekommen oder hatten zuvor in Saratov studiert. Zu ihren Mitgliedern zählten die Maler Pavel Varfolomeevič Kuznecov (1878–1968), Pëtr Savvič Utkin (1877–1934), Anatolij Afanas’evič Arapov (1876–1949), Martiros Sarjan (1880–1972), Sergej Jurievič Sudejkin (1882–1946) und Kuz’ma Sergeevič Petrov-Vodkin (1878–1939). Der geistige Anführer der sich seit 1897 in Moskau formierenden Gruppe war Utkin. Zur Gruppe *Blau Rose* siehe: Bowl, John E.: Russian Symbolism and the ‚Blue Rose‘ movement, in: The Slavonic and East European Review, vol. LI, Nr. 123, April 1973, S. 161–181; Rusakova, Alla: Simvolizm v russkoj živopisi (Symbolismus in der russischen Malerei). Moskau, 1995, S. 181–366; Gofman, Ida: The Blue Rose. Golubaja Roza. Moskau, 2000; Gofman, Ida: Russkij simvolizm. Golubaja roza (Russischer Symbolismus. Die Blaue Rose). Ausstellung Musée d’Ixelles Brüssel 13.10.2005–5.2.2006, Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau März–Mai 2006. Moskau, 2006.

¹⁹¹ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 293.

¹⁹² Vgl. Gofman (2000), S. 37 f.

¹⁹³ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 294.

¹⁹⁴ Gofman (2000), S. 70.

Bezeichnung könne als erster Versuch einer Analyse ästhetischer Prinzipien der Malerei des russischen Symbolismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten. Lipkin ordnete Vrubel‘ als Vorläufer dieser Richtung ein.

Aufgrund von einsetzenden Wahnvorstellungen, schweren Depressionen und den Verlust seiner Sehkraft endete Vrubel’s künstlerische Tätigkeit vorzeitig. In den Krankenhäusern und Nervenheilanstalten, in denen er jahrelang Patient war, entstanden noch einige Zeichnungen von Interieurs sowie Stillleben oder Porträtstudien von Patienten. Das letzte Bild „Vision des Propheten Hesekiel“ malte Vrubel‘ 1906, kurz bevor er erblindete.¹⁹⁵ Vrubel‘ starb im April 1910 in einer Petersburger Nervenklinik.¹⁹⁶

1.3 Stanisław Wyspiański (1869–1907): Studium in Krakau und Paris (1887–1894)

Aufgrund der beruflichen Tätigkeit des Vaters, der Bildhauer war, kam Wyspiański bereits seit seiner Kindheit mit Kunst in Berührung. Im Folgenden soll die künstlerische Entwicklung Wyspiańskis während seiner Jugend- und Studienjahre in Krakau und Paris dargestellt werden. Dies ist im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen und historischen Situation in Galizien zu betrachten, da Wyspiański unmittelbar von den Folgen der Fremdherrschaft durch die ungarisch-österreichische Monarchie betroffen war. Deshalb sind kulturhistorische und gesellschaftspolitische Ereignisse in die Schilderung seiner Biografie miteinzubeziehen.

Stanisław Mateusz Ignacy Wyspiański wurde als erstes Kind des Bildhauers Franciszek (1836–1901) und Maria (1841–1876), geborene Rogowska, am 15.1.1869 geboren.¹⁹⁷ Die Familie lebte in Krakau in bescheidenen Verhältnissen.¹⁹⁸ Wyspiańskis Vater studierte Bildhauerei an der Hochschule der Schönen

¹⁹⁵ Siehe Abb. Vrubel‘, „Vision des Propheten Hesekiel“ (1906), Aquarell auf Karton mit Kohle, Gouache und Farbstift, 102,3 x 55,1 cm, Inv. Nr. r-5857, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg, siehe Abb. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 231, S. 237.

¹⁹⁶ Siehe Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 288 ff. Bis heute ist unklar, ob Vrubel‘ seinen Tod absichtlich herbeigeführt hat.

¹⁹⁷ Als Stanisław Wyspiański zur Welt kam, wurde die ehemalige polnische Adelsrepublik bereits von drei Teilungsmächten regiert. Das preußische Gebiet umfasste Ermland, Westpreußen und das Großherzogtum Posen. Die Habsburgermonarchie regierte das Königreich Galizien und Lodomerien und hielt die Freie Stadt Krakau besetzt. Die übrigen Gebiete kontrollierte das russische Zarenreich, einschließlich des einstigen Herzogtums Warschau (als „Königreich Polen“ bezeichnet). Unter allen besetzten Gebieten konnten sich lediglich die Republik Krakau und das Königreich Polen (umgangssprachlich als „Kongreßpolen“ benannt) einigermaßen frei entwickeln. Vgl. Hoensch, Jörg K.: Geschichte Polens. Stuttgart, 1990, S. 193. Es gab insgesamt drei polnische Teilungen (1772, 1793, 1795). – Wyspiański hatte einen Bruder, Tadeusz (1871–1875). Siehe, Kalendarz życia i twórczości 1869–1890 Stanisława Wyspiańskiego (Chronologie des Lebens und Schaffens 1869–1890 von Stanisław Wyspiański). Bearbeitet von Maria Stokowa. Band 16, Teil 1. Krakau, 1971, S. XXIV, XXXI.

¹⁹⁸ Vgl. Romanowska, Marta: Stanisław Wyspiański. Krakau, 2004, S. 8; Gawęł, Łukasz: Stanisław Wyspiański. Życie i twórczość. (Leben und Schaffen.) Krakau, 2007, S. 6 f.

Künste Krakau (poln.: Akademia Sztuk Pięknych, gegr. 1818), am sogenannten „Technikum“.¹⁹⁹ Seit 1857 stellte Franciszek Wyspiański seine Arbeiten bei der *Gesellschaft der Freunde der Schönen Künste* (TPSP) in Krakau aus. Er verdiente den Lebensunterhalt der Familie damit, Kopien von plastischen Details historischer Haus- und Kirchenfassaden oder des Dekors ihrer Innenausstattungen (Epitaphe, Büsten) anzufertigen. Befreundete Künstler des Vaters kamen in der elterlichen Wohnung zusammen, wodurch Stanisław Wyspiański schon frühzeitig mit der Kunstwelt Krakaus bekannt wurde. Die Familie Wyspiański besaß seit 1873 eine Wohnung samt Werkstatt des Vaters in der Nähe der Wawel-Festungsanlage, die sich in der Krakauer Altstadt auf einer Anhöhe befindet.²⁰⁰ Von ihrer Wohnung aus konnte die Familie direkt auf die Kathedrale des Wawels blicken, die den polnischen Herrschern als Hofkirche gedient hatte. Die höfische Architektur prägte Wyspiańskis Verhältnis zur polnischen Geschichte sowie sein Interesse für die bildenden Künste.

Wyspiański wuchs in einer Familie auf, in der man das Andenken an die Zeit der Aufstände des polnischen Volkes gegen seine Besatzer bewahrte.²⁰¹ Er selbst wurde nur fünf Jahre nach der Niederschlagung des Januaraufstandes (1863) geboren.²⁰² Von 1875–1879 besuchte Wyspiański die Grundschule. Damals begann seine Freundschaft mit Józef Mehoffer.²⁰³ Als Wyspiański sieben Jahre alt war, verstarb seine Mutter. Er wechselte im Alter von zehn Jahren im September 1879 auf das Gymnasium Św. Anna (Heilige Anna) in Krakau. Zu dieser Zeit unterrichtete Walery Eljasz-

¹⁹⁹ Zwischen 1860 und 1863 verbrachte er Studienaufenthalte in Wien und Paris. Vgl. Romanowska (2004), S. 8.

²⁰⁰ Nach 1846 regierte die österreichisch-ungarische Monarchie Krakau. Die Kaserne für ihre Soldaten befand sich inmitten der Ruinen der gotischen Burganlage, dem ehemaligen Königsschloß, auf dem Wawel-Hügel. In diesem Zustand lernte Wyspiański als Kind die einstige Wawel-Burg kennen. Zur Geschichte Krakaus siehe, Rotter, Grażyna: Krakau. Wawel – Altstadt – Kazimierz. Krakau, 1997, S. 2.

²⁰¹ Die Zeit der Aufstände (1830, 1846, 1863/ 1864) in den besetzten Teilungsgebieten war begleitet von kriegsähnlichen Zuständen und einer großen Emigrationswelle polnischer Bürger nach dem gescheiterten Novemberaufstand 1830 im Königreich Polen, der Niederschlagung der Freiwilligenarmee durch die russische Armee bei Warschau. Der Aufstand von 1830 wurde in Warschau durch eine Gruppe von Offiziersanwärtern begonnen und weitete sich zu einer nationalen Widerstandsbewegung aus, der sich auch Freiwillige aus den anderen besetzten Teilungsgebieten anschlossen. Aufgrund von anhaltenden Partisanenkämpfen verhängte die russische Regierung in dem Königreich Polen 1832 den Kriegszustand der bis 1856 andauern sollte, außerdem wurde die Verfassung aufgehoben und die polnische Armee sowie der Sejm (Sitz der polnischen Regierung) aufgelöst. Auch wenn die beiden anderen Teilungsgebiete von dem Aufstand nur indirekt betroffen waren, mussten auch sie Restriktionen durch den russischen Zaren erdulden. Vgl. Heyde, Jürgen: Geschichte Polens. München, 2006, S. 60–63.

²⁰² Auf die Niederschlagung des Januaraufstandes von 1863 folgte eine Zeit der Verhaftungen und ständiger polizeilicher Kontrollen innerhalb der besetzten Teilungsgebiete Galizien und Kongreßpolen. Dies währte bis zur Erlangung der Unabhängigkeit Polens 1918. Auch der Großvater Wyspiańskis stand unter der Beobachtung der österreichischen Miliz, da er ein bekennender Patriot war. Vgl. Gawel (2007), S. 7. Der gescheiterte Januaraufstand 1863 zog eine Welle drastischer Gegenmaßnahmen seitens der russischen Besatzermacht nach sich, was sich ab 1864 als Rache gegenüber dem Adel, der katholischen Geistlichkeit und Intellektuellen äußern sollte. Es erfolgten Hinrichtungen, Verurteilungen zur Zwangsarbeit und Deportationen nach Sibirien oder Zentralrussland. Vgl. Hoensch (1990), S. 218 ff. Wyspiańskis Onkel Adam Rogowski nahm an diesem Aufstand teil, weshalb er nach Sibirien verbannt wurde. Er kehrte erst nach 1900 in seine Heimat zurück.

²⁰³ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 20. Mit Mehoffer wird Wyspiański für die Gestaltung von Kircheninnenräumen in verschiedenen Projekten zusammenarbeiten.

Radzikowski (1840–1905), der ein Landschaftsmaler und Liebhaber des Tatragebirges war, das Fach Zeichnen. Es entstand Wyspiański's erste datierte Zeichnung, „Chopin auf dem Sterbebett“.²⁰⁴

Am 17.1.1880 heiratete seine Tante mütterlicherseits, Joanna Rogowska (1844–1915), Kazimierz Stankiewicz (1818–1895).²⁰⁵ Diese Heirat sei durch die Vermittlung des Malers Matejko zu Stande gekommen.²⁰⁶ Im Herbst 1880 zog Wyspiański zu seiner Tante, in die Krakauer Wohnung der Familie Stankiewicz.²⁰⁷ Das Ehepaar Stankiewicz übernahm für ihn die Verantwortung und sorgte für seine weitere Erziehung und Bildung.²⁰⁸ In der Freizeit besuchte Wyspiański oft seinen Vater in dessen Werkstatt. Kazimierz Stankiewicz wurde zu Wyspiański's Ziehvater und förderte dessen künstlerische Begabung.²⁰⁹ Es entstand ein erstes Porträt, eine Bleistiftzeichnung (1881–1883), die Wyspiański's Onkel darstellt.²¹⁰ Stankiewicz war patriotisch eingestellt und beteiligte sich an dem Aufstand in Galizien im Jahr 1846, woraufhin er verhaftet wurde.²¹¹ Im Haus der Familie Stankiewicz traf Wyspiański auf Intellektuelle und Künstler, die in der Krakauer Gesellschaft hoch angesehen waren, wie zum Beispiel Matejko und der Professor für Malerei Łuszczkiewicz. Beide lehrten an der Krakauer Hochschule der Schönen Künste und begleiteten Wyspiański's künstlerische Ausbildung.²¹² Wyspiański verbrachte viel Zeit in der Privatbibliothek seines Onkels, wo er erste Skizzen von Reproduktionen aus

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 20. Wyspiański's Bild war an ein Aquarell (ca. 1870) des Malers der polnischen Romantik angelehnt, Teofil Kwiatkowski (1809–1891). Kwiatkowski widmete viele seiner Arbeiten Chopin. Vgl. Ostrowski, Jan K.: Die polnische Malerei: Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne. München, 1989, S. 41.

²⁰⁵ Joanna Stankiewiczowa arbeitete als Lehrerin. Vgl. Romanowska (2004), S. 8.

²⁰⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 46.

²⁰⁷ Wyspiański's Vater konnte sich aufgrund seiner Alkoholsucht nicht mehr um ihn kümmern. Vgl. Romanowska (2004), S. 47, Anm. 4.; Gawel (2007), S. 8 f.

²⁰⁸ Wyspiański bei den Stankiewicz, nachzulesen in Gawel (2007), S. 10 ff.

²⁰⁹ Aus den Erinnerungen der Tante Joanna Stankiewiczowa wird deutlich, dass Wyspiański von seinem Onkel wie ein eigener Sohn behandelt wurde: „Mit meinem Mann war es überraschend einfach (...). Er wußte um meine große Liebe zu meiner Schwester und zu deren einzigen Sohn, meinen Schmerz über ihren Verlust, (...) und wir entschieden sofort, so schnell wie möglich, den kleinen Stas zu uns zu nehmen, um uns um seine Erziehung und Bildung zu kümmern und ihn wie ein eigenes Kind zu lieben“. Joanna Stankiewicz, zitiert in Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 46, zitiert aus: *Kalendarz życia i twórczości* (1971), S. XLIV.

²¹⁰ Siehe Abb. Wyspiański, „Porträt Kazimierz Stankiewicz (Porträt eines älteren Herren)“, vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), Kat.-Nr. I/ 1., S. 46. Es ist das früheste Werk Wyspiański's, das sich in der Sammlung des Warschauer Nationalmuseums befindet.

²¹¹ Es handelte sich dabei um einen sozialen Aufstand, der das Ergebnis von wachsenden Spannungen zwischen den (meist polnischen) Gutsbesitzern und (im Ostteil Galiziens fast ausschließlich ruthenischen) Bauern war. Die Bauern waren Leibeigene und litten unter hohen Fronlasten, weshalb eine Welle von Prozessen gegen die Grundherren ausgelöst wurde. Dieses angespannte Klima begünstigte Vorbereitungen für revolutionäre Handlungen, die von einer zentralen Organisation gelenkt wurden. Die Pläne der Revolutionäre wurden vorab an die preußischen Behörden verraten und die nationale Erhebung konnte vorzeitig beendet werden. Ungeachtet dessen brach eine von österreichischer Seite geschürte, blutige Bauernrevolte aus, bei der es in Galizien zu Plünderungen und Brandschatzungen auf Gutshöfen kam. Vgl. Hoensch (1990), S. 205 ff. Eine Folge dieser Revolte und einer Revolution in Österreich war die Abschaffung der Leibeigenschaft in Galizien im Jahr 1848. Vgl. Galizien. Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten. Hrsg.: Matthias Beitzl, Ulrich Göttke-Krogmann, Veronika Plöckinger. Begleitbuch zur Jahresausstellung 1998 im Ethnographischen Museum Schloß Kittsee vom 6.6.–2.11.1998. Wien, 1998, S. 229.

²¹² Zu Professor Władysław Łuszczkiewicz' Lehrtätigkeit und Mitgliedschaften in verschiedenen wissenschaftlichen Gesellschaften sowie seinem Engagement für die Kunst- und Architekturdenkmäler Galiziens, siehe: Rzepińska, Maria: Władysław Łuszczkiewicz, malarz i pedagog (Władysław Łuszczkiewicz, Maler und Pädagoge). Krakau, 1983.

Kunstabzügen anfertigte.²¹³ Im Jahr 1881 entstand ein Skizzenalbum Wyspiańskis mit Genre- und Landschaftszeichnungen sowie Porträts.²¹⁴ Er versuchte sich auch an Illustrationen zu Gedichten von Johann Wolfgang von Goethe und malte Gemälde Matejkos ab. Während seiner Schulzeit entstand sein Interesse für das Theater: Er fertigte sein erstes Bühnenmodell an, das der Aufführung von häuslichen Theaterabenden diente.²¹⁵ Außerdem war er mit zwölf Jahren Mitorganisator der „Mickiewicz-Abende“, deren Erlös dem Fond des romantischen Dichters Adam Mickiewicz (1798–1855) zu Gute kam, und gründete mit seinen Schulfreunden Mehoffer und Lucjan Rydel (1870–1918) eine Theatergruppe.²¹⁶ Im Jahr 1883 zog er mit der Familie Stankiewicz innerhalb Krakaus in die Nähe des Florian-Tores mit Blick auf die ringförmig-angelegten Grünanlagen, den als „Planty“ bezeichneten Esplanadenring samt der Stadtmauern, die die Altstadt Krakaus umgeben. Während seiner Gymnasialzeit begann Wyspiański Lessing, Schiller, Goethe sowie Shakespeare zu lesen. Außerdem beschäftigte er sich mit den Werken des polnischen Romantikers Juliusz Słowacki (1809–1849) und mit den Schriften polnischer Historiker.²¹⁷

²¹³ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 46. Es entstand ein kleines Skizzenalbum, das Wyspiański seiner Tante widmete („Für meine geliebte Tante Stanisław Wyspiański 1880“). Dieses Album befindet sich in der Sammlung des Nationalmuseums Krakau (Inv. Nr. N. I. 73208) und umfasst vierzehn Zeichnungen. Vgl. Bunsch-Prażmowska, Maria: Szkicownicy Stanisława Wyspiańskiego z lat 1877–1890 (Skizzenbücher von Stanisław Wyspiański aus den Jahren 1877–1890), in: Sztuka i Krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką (Kunst und Kritik. Studienlektüre aus dem Bereich Kunsttheorie und Kunstgeschichte, Kunstkritik sowie Kunstwissenschaft). Hrsg.: Państwowy Instytut Sztuki, Warschau, H. 3–4, 1957, S. 67.

²¹⁴ Wyspiański begann dieses Skizzenalbum während der Sommerurlaube auf dem Land mit der Familie Stankiewicz (1880/ 1881). Seine Tante datierte das Album. Wie sich später herausstellen sollte, waren es jedoch nicht die ersten Zeichnungen Wyspiańskis. Der Kunsthistoriker Julian Pagaczewski (1874–1940) kaufte ein Skizzenalbum, datiert 1882–1883, im Jahr 1907. Dieses Skizzenalbum wurde im Nachhinein vordatiert auf 1876, was den frühen Beginn von Wyspiańskis zeichnerischer Entwicklung verdeutlicht. Nachzulesen in Romanowska (2004), S. 9. Nachweislich gibt es zehn Skizzenalben, die in den Sammlungen der Nationalmuseen Warschaus und Krakaus aufbewahrt werden. Sie lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Die eine Gruppe umfasst die Skizzenbücher aus der Kindheit und Jugend bis zum Beginn des Studiums (1877–1887). In dem anderen Konvolut sind Zeichnungen aus der Studienzeit und Skizzen, die auf Reisen entstanden sind, enthalten (1887–1890). Weitere Zeichnungen und Skizzen befinden sich in der Sammlung der Lemberger Gemäldegalerie (L’viv’ska natsional’na galereja mistetstv B. G. Voznits’kogo). Zu den Skizzenbüchern Wyspiańskis, siehe: Bunsch-Prażmowska (1957), S. 65–79; Łopatkiewicz, Tadeusz: Kolekcja szkicowników uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nieznane rysunki S. Wyspiańskiego, J. Mehoffera i innych wycieczek z W. Łuszczkiewiczem w latach 1888–1892 (Die Skizzensammlung der Studenten der Krakauer Hochschule der Schönen Künste im Museum der Jagiellonen Universität. Unbekannte Zeichnungen von S. Wyspiański, J. Mehoffer und anderen von den Exkursionen mit W. Łuszczkiewicz in den Jahren 1888–1892), in: Opuscula Musealia, Redaktion: Jan K. Ostrowski. = Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCLXXVII. H. 14. Krakau, 2005, S. 41–88. Drei verloren geglaubte Skizzenbücher Wyspiańskis, die während seiner Studienzeit an der Krakauer Kunstschule bei Łuszczkiewicz entstanden sind, wurden im Jahre 2004 in der Sammlung des Museums der Jagiellonen Universität Krakau aufgefunden. Vgl. ebd., S. 43.

²¹⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 20.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 21.

²¹⁷ Vgl. Gawel (2007), S. 12; Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 21.

Der Historienmaler Matejko und seine Themen

Während Wyspiański's Zeit am Gymnasium schrieb er sich im September 1884 als Gasthörer an der Hochschule der Schönen Künste in die Fächer Malerei und Zeichnung ein. Matejko war zu dieser Zeit der Direktor der Kunsthochschule und Leiter des Lehrstuhls für Historienmalerei (1873–1893).²¹⁸ Łuszczkiewicz leitete damals die Abteilung für Malerei und Zeichnung und unterrichtete Malerei, Zeichnung, Anatomie, Perspektive, Stilkunde, allgemeine Geschichte und die Geschichte Polens.²¹⁹ Wyspiański besuchte auch den Zeichenkurs zum Thema der Antike, der von Florian Cynk (1838–1912) geleitet wurde.²²⁰ Matejko führte in das Lehrprogramm der Krakauer Kunsthochschule das Fach Historienmalerei ein und prägte 20 Jahre lang dessen Ausrichtung. In seiner Malerei werden Ereignisse aus der Geschichte der Adelsrepublik (poln.: Rzeczpospolita szlachecka) Polens, vor der Zeit der drei polnischen Teilungen, veranschaulicht. Seine Bildtitel zitieren Momente der Geschichte Polens, die an den Verlust der staatlichen Unabhängigkeit erinnern sollen, wie „Stańczyk“ (Hofnarr) (1862), „Die Predigt von Skarga“ (1864) oder „Rejtan“ (oder „Rejtan am Warschauer Sejm 1773“) (1866).²²¹ Matejko stellte auch berühmte militärische Siege aus dem 15. bis 18. Jahrhundert dar, um seinen Zeitgenossen

²¹⁸ Matejko übernahm den Direktorenposten 1873, nachdem ihm zuvor die Leitung der Prager Akademie der Schönen Künste angeboten wurde, das er abgelehnt hatte. Zu dieser Zeit kursierten in Krakau Pläne zur Schließung der Hochschule der Schönen Künste. Matejko hatte die Absicht, die Schule in eine Akademie umzuwandeln. Dies gelang erst nach seinem Tod im Jahr 1900. Zu Beginn seiner Anstellung als Direktor bemühte er sich um ein neues Gebäude, Lehrpersonal und finanzielle Mittel. Außerdem erwirkte er, dass die Schule nicht mehr dem Technikum angegliedert war. Er organisierte die Abteilungen für Malerei und Zeichnung neu. Matejko richtete das Fach Historienmalerei ein und nannte es „Abteilung Komposition“ (poln.: Oddział Kompozycyjny). Entgegen Matejkos Bemühungen, drei Abteilungen für Malerei, Zeichnung und Bildhauerei zu etablieren, gab es seit 1876 lediglich die beiden erstgenannten Gattungen. Bildhauerei wurde im Technikum unterrichtet. Vgl. Kłak-Ambrożkiewicz, Marta: *Z życia Jana Matejki – artyści i pedagoga* (Aus dem Leben des Künstlers und Pädagogen Jan Matejko), in: Jarmuł, Katarzyna: *Artyści ze szkoły Jana Matejki. (Künstler aus der Schule Jan Matejkos). Wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę początków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach* (Jubiläumsausstellung Schlesisches Museum Katowice). Katowice, 2004, S. 16 f.

²¹⁹ Łuszczkiewicz forschte auch im Bereich des polnischen Kunsthandwerks und der „Volkskunst“. Vgl. Szczepkowska-Naliwajek, Kinga: *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939* (Die Forschungsgeschichte zum altweltlichen Kunsthandwerk in Polen 1800–1939). Toruń, 2005. Zur Rezeption der „Volkskunst“ und des Kunsthandwerks im 19. Jahrhundert in Galizien, siehe Kap. 3.2.

²²⁰ Vgl. Romanowska (2004), S. 10.

²²¹ Siehe Abb. Matejko „Stańczyk“ (1862), Öl auf Leinwand, 88 x 120 cm, Nationalmuseum Warschau. Abgebildet ist der Hofnarr (Stańczyk) zurzeit von König Sigismund I. (Zygmunt der Alte aus dem Geschlecht der Jagiellonen, 1467–1548; Regierungszeit: 1506–1548). Er ist in nachdenklicher Pose, mit schwermütigem Blick in einem Raum des Wawel-Schlusses dargestellt. Der Hofnarr bedauert den Verlust von Smolensk im Krieg gegen Rußland (1514). Vgl. Ausst.-Kat. Luzern (1980), S. 64. Abb. Matejko „Die Predigt von Skarga“ (1864), Öl auf Leinwand, 224 x 397 cm, Nationalmuseum Warschau. Dargestellt ist eine Szene im Presbyterium der Wawel-Kathedrale, in der König Sigismund III. (1566–1632; Wahlkönig, Regierungszeit: 1587–1632) mit seinem Gefolge einer Predigt des Jesuiten Piotr Skarga zuhören. Skarga warf dem König eine egoistische Herrschaftsausführung vor. Vgl. ebd., S. 65. Dieses Gemälde wurde im Pariser Salon gezeigt. Matejko bekam dafür 1865 eine Medaille verliehen. Abb. Matejko „Rejtan“ (1866), Öl auf Leinwand, 282 x 487 cm, Nationalmuseum Warschau. In diesem Gemälde ist die Situation wiedergegeben, in der der polnische Reichstag (Sejm) die erste Teilung (1772) der Republik Polen bestätigt. Tadeusz Rejtan, ein Landbote von Nowogródek und Sejtabgeordneter, hatte dagegen stark protestiert. Er warf der Regierung von König August II. (August der Starke) Vaterlandsverrat vor. Matejko bezog sich in seinem Bild auf diesen Moment. Vgl. Morawińska, Agnieszka: *Polnische Malerei. Von der Gotik bis zur Gegenwart*. Warschau, 1984, S. 64. Das Bild wird bei Rumiński (1998) als „Der Fall Polens – Rejtan“ bezeichnet. Matejko habe in diesem Werk Kritik an der korruptiven Politik des Adels geübt. Vgl. Rumiński (1998), S. 63.

die einstige Stärke Polens in Erinnerung zu rufen, wie in „Batory bei Psków“ (1872).²²² Zu diesem Zweck studierte er historische Gewänder, Schmuck, Waffen, Kunsthandwerk und Mobiliar aus der Zeit, auf die er sich in seinen Historienbildern bezog.²²³ Dadurch verlieh Matejko seinen Bildern Authentizität.²²⁴ In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Matejko in seiner Malerei den auf historischen Fakten beruhenden Begebenheiten mitunter eigene Einfälle hinzufügte. Im Folgenden wird dargelegt, das Matejko eine Historienmalerei begründete, die manipulativ wirken konnte und zum Leitbild an der Hochschule der Schönen Künste Krakau avancierte.

Die Konstruktion eines nationalen Geschichtsbildes macht Schule

Matejko griff manipulativ in die polnische Geschichte ein, indem er in seinen Historienbildern Ereignisse der Vergangenheit mit Momenten der Gegenwart kombinierte. Seine Historienbilder sind als eine Art „illustrierte Geschichte Polens“²²⁵ aufzufassen. Er war darin erfolgreich; dennoch regten sich vereinzelt kritische Stimmen, wie die des polnischen Realisten Stanisław Witkiewicz (1851–1915). Dieser kritisierte Matejkos Kombination verschiedener Zeitebenen innerhalb eines Bildes und warf ihm historische Unstimmigkeiten vor.²²⁶ Später revidierte Witkiewicz seine Haltung und schrieb eine Matejko-Monografie, in der er dessen Historienmalerei suggestive Kraft bescheinigte.²²⁷ Matejko definierte seine Aufgabe als Maler darin, eindrucksvolle und emotional-dramatische Dokumente der nationalen Vergangenheit auf die Leinwand zu bringen, die den Betrachter zum Widerstand gegen die Fremdherrschaft Polens animieren sollten. Die ideologische Ausrichtung der Krakauer Kunsthochschule seit Matejkos Reformen ließe sich folgendermaßen zusammenfassen: „Die Reformierung der Hochschule durch Matejko bestand in der Frage nach der Bedeutung der Geschichte. Die Diskussion

²²² Siehe Abb. Matejko „Batory bei Psków“ (1872), Öl auf Leinwand, 322 x 545 cm, Nationalmuseum Warschau. Schreibweise auch Báthory. Stefan Báthory war Wahlkönig (Regierungszeit: 1576–1586) der ersten Königlichen Republik Polens und Fürst aus Siebenbürgen. Vgl. Hoensch (1990), S. 122. Das Bild Matejkos zeigt die Kapitulation der Bojaren des russischen Zaren vor Báthory, König von Polen-Litauen, im Krieg von Livland (Gebiet heutiges Estland, Lettland) bei Pskov (Rußland) von 1581–1582.

²²³ Matejko gab auch eine bebilderte Publikation zu historischer Kleidung heraus – „Kleidung in Polen von 1200–1795“ (1860) – und zur Herrschergeschichte Polens mit eigenen Zeichnungen, „Bildchronik der polnischen Herrscher“. Vgl. Ausst.-Kat. Kiel/Stuttgart/Wuppertal (1978), S. 232.

²²⁴ Matejko bewunderte die Malerei und das Kolorit von Peter Paul Rubens (1577–1640), Paolo Veronese (1528–1588) und Tintoretto. Während seiner Zeit in München studierte er die Werke von Albrecht Dürer (1494–1539) und Anton van Dyck (1599–1641). Vgl. Ausst.-Kat. Katowice (2004), S. 16.

²²⁵ Vgl. Rumiński (1998), S. 65.

²²⁶ Vgl. Zitat von Witkiewicz: „... Matejko ahmt immer mehr einen Geschichtsschreiber nach und denkt immer weniger als Maler...“. Zitiert in Rumiński (1998), S. 69, aus: Stanisław Witkiewicz: „Największy“ obraz Matejki (Das „größte“ Bild Matejkos). In: Sztuka i krytyka u nas (Kunst und Kritik bei uns). Warschau, 1891, S. 147.

²²⁷ „...Es gab und gibt viele Historiker und auch viele Historienmaler – aber es gab [nur] einen Matejko. Er alleine konnte die Menschen seelisch beeinflussen, er alleine hatte die suggestive Kraft, ihnen die Richtigkeit seiner historischen Visionen glaubhaft zu machen und sie nicht untersuchen oder zerreden, sondern mit allen Nerven, dem Verstand und dem ganzen Herzen fühlen zu lassen...“ Zitiert in Rumiński (1998), S. 68 f., zitiert aus: Witkiewicz, Stanisław: Matejko. Warschau, ³1950, S. 120 f.

mit der Vergangenheit wurde zu dem Ziel dieser Arbeit.“²²⁸ Matejko gab seinen Schülern folgenden richtungsweisenden Hinweis:

*„Wiederholt nicht die bekannten Verfahren aus der Geschichte der Kunst, sondern nähert euch ihr mit heutigen Ansprüchen, oder einfacher ausgedrückt, verbindet den heutigen Realismus mit den Prinzipien der alten, klassischen Meister, [so] können wir neue Wege einschlagen, die den Bedürfnissen und Ansprüchen der heutigen Zeit entsprechen.“*²²⁹

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass Matejko seine Schüler dazu aufforderte, aus der Rezeption der Werke alter Meister und zeitgenössischer, realistischer Malerei etwas Eigenes zu kreieren. Im Zuge dessen erhob er seine Form der Historienmalerei zum künstlerischen Leitbild. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Matejko die Kreativität seiner Studenten einengte. Er selbst sah seine Tätigkeit als künstlerische Mission an.²³⁰

Matejkos Malerei als Studienobjekt Wyspiańskis

Wyspiański erkor Matejkos Malerei zu seinem Studienobjekt und schulte sich an dessen Zeichen- und Malstil. Zu diesem Zweck malte er dessen Historienbilder und Porträts ab, skizzierte sie anhand seiner Studien vor Originalen. Im September 1884 besuchte Wyspiański zwei Ausstellungen, die seine künstlerischen Interessen prägen sollten: Die eine Schau war der Zeit von König Jan III. Sobieski (Regierungszeit: 1674–1696) gewidmet und wurde in den Räumen des neueröffneten Nationalmuseums, in den Krakauer Tuchhallen (poln.: Sukiennice) gezeigt.²³¹ In der anderen Ausstellung wurde zeitgenössische Kunst in zwei Sälen des Wawel-Schlusses präsentiert, dabei handelte es sich um die Jubiläumsausstellung Matejkos.²³² Es wurde unter anderen sein Werk „Das Grabesinnere von Kasimir der Große“ (1869) gezeigt. Darin ist ein faktisches Ereignis dargestellt – die Grabesöffnung von König Kasimir der Große (poln.: Kazimierz III. Wielki; Regierungszeit: 1333–1370) in der Wawel-Kathedrale 1869, an der Matejko teilgenommen hatte.²³³ Łuszczkiewicz betreute die Grabesöffnung als Mitglied und Sekretär (1866–1872) der *Archäologischen Wissenschaftlichen Gesellschaft* (poln.: *Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich*).²³⁴ Wyspiański skizzierte eine Vielzahl von Matejkos Werken, die in der Dauerausstellung des Nationalmuseums in den Tuchhallen zu sehen waren. Er füllte sogar ein

²²⁸ Kłak-Ambrozkiewicz (2004), S. 17.

²²⁹ Matejko zitiert in, ebd., S. 17, zitiert aus: Fragment przemówienia Jana Matejki 17 listopada 1881 roku z okazji inauguracji roku szkolnego w SSP (Aus der Ansprache Jan Matejkos am 17.11.1881 anlässlich der Eröffnungsfeier des akademischen Jahres der Kunsthochschule), in: *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie* (Zur Geschichte der Hochschule der Schönen Künste Krakau), S. 130.

²³⁰ Zum Begriff der „Mission“ sollte in Hinblick auf Matejkos Weltanschauung der Terminus der „Geschichtsphilosophie“, oder wie es aus dem Polnischen übersetzt wird, „Historiosophie“ mitgedacht werden.

²³¹ Die Ausstellung zur höfischen Kunst und Rüstkammer des 17. Jahrhunderts spielte zur damaligen Zeit eine bedeutende Rolle für Krakau und Galizien, da die dort gezeigten Exponate aus der Zeit vor den polnischen Teilungen stammten.

²³² Die Ausstellung war dem 25-jährigen Schaffen Matejkos gewidmet; es wurden 94 Exponate gezeigt.

²³³ Vgl. Mann, Katharina Ute: *Polonia. Eine Nationalallegorie als Erinnerungsort in der polnischen Malerei des 19. Jahrhunderts*. Köln, 2013, S. 161 f.

²³⁴ Vgl. Rzepińska (1983), S. 18.

Skizzenbuch mit Kopien der historischen Porträts Matejkos.²³⁵ Wyspiański besuchte häufig die Dauerausstellung des Nationalmuseums, das Łuszczkiewicz seit 1884 als Direktor leitete.²³⁶ Aus den Erinnerungen von Wyspiańskis Tante wird deutlich, dass Łuszczkiewicz Wyspiańskis künstlerische Interessen unterstützte, so habe er ihn bei der Anfertigung seiner Skizzen beraten.²³⁷

Während seines Studiums entwickelte Wyspiański die Angewohnheit, alles zu notieren und zu zeichnen, was ihn interessierte. Er begann damit bereits während seiner Gymnasialzeit und als Gasthörer der Kunsthochschule: Wyspiański füllte Skizzenbücher mit Aufzeichnungen zur Kunst- und Musikgeschichte sowie mit Exzerpten aus der Literatur (polnische und ausländische), die er mit Kompositions- oder Landschaftsstudien, Kopien von deutscher (Albrecht Dürer, Hans von Kulmbach, auch Hans Süss genannt, 1480–1522) und italienischer Renaissancekunst sowie antiker Plastik, Porträtstudien, Ansichten von Krakau oder abgepausten architektonischen Details kombinierte. Außerdem zeichnete er Karikaturen.²³⁸ In seiner Schulzeit skizzierte er Epitaphe aus dem Kreuzgang des Dominikaner- und Franziskanerklosters, Skulpturen des Veit-Stoß-Altars in der Marienkirche und Stadtansichten Krakaus – damals war Wyspiański vierzehn Jahre alt.²³⁹ Parallel dazu begann er mit seiner literarischen Arbeit und schrieb eine dichterische Version von „Homer und Vergilius“. Sein erstes Theaterstück entstand im Dezember 1886 anlässlich der Feierlichkeiten des 300-jährigen Todestages von Stefan Báthory in Anlehnung an Matejkos Bild „Báthory bei Psków“ (1872).²⁴⁰

²³⁵ Vgl. Bunsch-Prażmowska (1957), S. 69.

²³⁶ Łuszczkiewicz war seit 1850 Zeichenlehrer an der Hochschule der Schönen Künste Krakau gewesen und 1852–1873 sowie 1893–1895 Direktor dieser Schule. Er war einer der ersten polnischen Kunsthistoriker und erforschte die regionale mittelalterliche Kunst auf Expeditionen durch die polnischen Teilungsgebiete, worüber er anschließend publizierte. Der Zeichenlehrer war seit 1873 Mitglied der *Akademie der Gelehrsamkeit* (poln.: *Akademia Umiejętności*, später *Polnische Akademie der Wissenschaften* = *Polska Akademia Nauk*, kurz: PAN). Łuszczkiewicz' kunsthistorischen Studien und Inventarisierungen von Kulturdenkmälern des Mittelalters in Galizien sowie seine reformpädagogische Arbeit an der Krakauer Kunsthochschule waren ausgesprochen anerkannt. Als Direktor des Krakauer Nationalmuseums prägte er die Abteilungen für mittelalterliche Kunst und polnische Malerei des 19. Jahrhunderts. Nachzulesen in, Ostrowski (1989), S. 158. Die *Akademie der Gelehrsamkeit* wurde 1871 gegründet. Sie wird auch als „Akademie der Künste und Wissenschaften“ bezeichnet. Vgl. Marschall (1993), S. 329. Sie ging aus der *Wissenschaftlichen Gesellschaft* (gegr. 1815) hervor. Vgl. Krakau. Erbe der Jahrhunderte. Hrsg.: Michał Niezabitowski. Krakau, 2006, S. 146.

²³⁷ Vgl. Gawęł (2007), S. 13.

²³⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 21; Bunsch-Prażmowska (1957), S. 72. Nachweislich erhalten geblieben ist ein Skizzenbuch (1884–1889) mit Notizen, dass sich in der Sammlung des Nationalmuseums Krakau befindet (Inv. Nr. N. I. 73201). Vgl. ebd., S. 71.

²³⁹ Vgl. Romanowska (2004), S. 10. Wyspiański fertigte insgesamt drei Skizzenbücher (1884–1885) an. Sie befinden sich in der Sammlung des Nationalmuseums Krakau (Inv. Nr. N. I. 73209/1-26). Vgl. Bunsch-Prażmowska (1957), S. 68.

²⁴⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 21. Am Ende des 19. Jahrhunderts wurden viele Jubiläumsfeierlichkeiten in Galizien begangen, die an eine ruhmreiche Vergangenheit der polnischen Geschichte erinnern sollten. Das Ziel dieser Festivitäten war es, das Nationalbewusstsein zu stärken. Vgl. Morawińska (1984), S. 40.

Die Rezeption kulturellen Erbes in Galizien: Die Entdeckung der heimischen mittelalterlichen Kunst

Wyspiański's Interesse an heimischer Kunst wurde vermutlich während seiner Kindheit geweckt, als er im Haus der Familie Stankiewicz lebte und in der Bildhauerwerkstatt seines Vaters mit Skulpturalplastik und architektonischem Dekor in Berührung kam. Im Anschluss an sein Abitur im Juli 1887 unternahm Wyspiański für zwei Monate seine erste eigenständige Reise durch Ostgalizien, genannt *Östliches Kleinpolen* (poln.: *Małopolska Wschodna*). Auf dieser Reise entstanden Zeichnungen von Kirchen (römisch-katholisch, orthodox oder Synagogen) in Lemberg, Drohobycz, Rohatyn, Stanisławów, Bohorodczany und Halicz.²⁴¹ Wyspiański skizzierte architektonische Details dieser Bauten, Kunsthandwerk, Ornament-, Wand- und Ikonenmalerei, wie zum Beispiel eine Ikonostase in einer orthodoxen Kirche.²⁴² Ein Mitreisender jener Expedition, Żuławski, der die Zeichnungen Wyspiański's später erwarb, beschrieb den Detailreichtum jener Studien, in denen die Innen- sowie Außengestaltung der besuchten Kirchen festgehalten ist.²⁴³ Diese Reise kann sicher als eine Art Initialzündung gedeutet werden, denn viele Skizzen anzufertigen und jedes dekorative Detail im Innenraum einer Kirche sowie deren architektonischen Dekor festzuhalten, ist für Wyspiański's reifes, künstlerisches Arbeiten charakteristisch.

Die Aufnahme des Studiums in Krakau

Wyspiański begann sein Studium an der Hochschule der Schönen Künste im Oktober 1887 und besuchte Lehrveranstaltungen in der Abteilung „Zeichnen“ bei Łuszczkiewicz.²⁴⁴ Dieser war als strenger und

²⁴¹ Zu Galizien als Autonomiestaat siehe, Hoensch (1990), S. 226–230; Perz, Magdalena: Das Frauenbild im symbolistischen Werk von Jacek Malczewski (1854–1929). Die Entwicklung der Kunst des Jungen Polen. Berlin, 2005, S. 153–157. Siehe Reiseroute Wyspiański's, in: Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 39; Kalendarz życia i twórczości (1971), S. 87–91; Bunsch-Prażmowska (1957), S. 69.

²⁴² Diese Skizzen sind nicht erhalten. Vermutlich sind sie infolge des Zweiten Weltkrieges verloren gegangen, bis dahin befanden sie sich in der Sammlung von Włodzimierz Żuławski. Einige dieser Studien wurden in einem Zeitungsartikel reproduziert, siehe: Dürr, J.: Wędrowka Stanisława Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej (Exkursion Wyspiański's durch das östliche Kleinpolen), in: Kurjer Literacko-Naukowy (Literarisch-wissenschaftlicher Kurier), 1934, Nr. 53, S. XII–XV und 1935, Nr. 1, S. II–IV, vgl. Bunsch-Prażmowska (1957), S. 70. Siehe Abb. Kat.-Nr. I/4. „Ikonostase“ (poln.: Ikonostas) (1887) in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 47. Die in dieser Zeichnung dargestellte Altarwand konnte keiner der besuchten Kirchen eindeutig zugeordnet werden.

²⁴³ Żuławski erinnerte sich an den Arbeitseifer, mit dem Wyspiański seine Skizzenbücher füllte – „(...) ein Skizzenbuch nach dem anderen wurde gefüllt. Und was es da nicht alles gab! Die Ikonografie und Malerei ganzer Altarwände, Studien zu den Kirchenraumabschnitten, Frieze uralter Kreuze, Ornamente auf Beschlägen und Schlusssteinen, Zeichnungen von Skulpturen, die sich in den Chören und auf den Dächern der Kirchen in Bohorodczany, Halicz und anderswo wiederfinden lassen (...)“. Zitiert in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 47, zitiert aus: Kalendarz życia i twórczości (1971), S. 90.

²⁴⁴ Wyspiański's Studienzeiten an der Hochschule der Schönen Künste Krakau: 1884/ 1885 (Gasthörer), 1887/ 1888, 1888/ 1889, 1889/ 1890, 1890/ 1891, 1892/ 1893, 1894/ 1895. Nachzulesen in, Ślesięński, Władysław: Wiadomości archiwalne o studiach Stanisława Wyspiańskiego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i w Uniwersytecie Jagiellońskim (Archivdokumente über das Studium von Stanisław Wyspiański an der Krakauer Hochschule der Schönen Künste und der Jagiellonen Universität), in: Sztuka i Krytyka (Kunst und Kritik), Nr. 3–4/ 31–32, 1957, S. 80–83.

anspruchsvoller Professor verschrien. Es sei unter ihm selten vorgekommen, dass ein Student auf Anhieb in das nächsthöhere Studienjahr versetzt worden wäre. Damals umfasste das Lehrprogramm an der Krakauer Kunsthochschule das Zeichnen antiker Objekte sowie Zeichen- und Malereiübungen nach Gipsmodellen und Landschaftsstudien.²⁴⁵ Als Wyspiański an die Hochschule kam, war Matejko unter den Studenten nicht mehr besonders anerkannt; einst wurde er als unangefochtener Meister der Historienmalerei verehrt, doch Ende der 1880er-Jahre begann sein Einfluss abzunehmen.²⁴⁶

Parallel zu seinem Kunststudium schrieb sich Wyspiański an der philosophischen Fakultät der Jagiellonen Universität Krakau (gegr. 1364) ein.²⁴⁷ Er besuchte Vorlesungen zur Kunstgeschichte und zur Geschichte der französischen Revolution, Polens, Roms und Deutschlands.²⁴⁸ Im Laufe seiner Studienzeit entwickelte er eine Vorliebe für vergangene Epochen und für das Altertum. Aufschluss über seine künstlerischen Interessen gibt das erhalten gebliebene, sogenannte „Studienbuch des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Jagiellonen Universität von 1888“.²⁴⁹ In ihm sind die Studienzeichnungen Wyspiańskis aus dem Zeitraum 1887–1888 gesammelt. Daraus wird ersichtlich, dass er sich mit Werken Tizians und insbesondere mit „Der kleinen Passion“ (1508–1511) Dürers beschäftigte. Außerdem finden sich darin Aufzeichnungen zu der Publikation von Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck „Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts“²⁵⁰ und sogar zu Denkmälern aus Ravenna. Alle diese Zeichnungen sind mit Datierungen und Anmerkungen zu den Objekten und Künstlern versehen.

Am Lehrstuhl für Kunstgeschichte besuchte Wyspiański Vorlesungen des Professors Marian Sokołowski (1839–1911) zur Antike sowie zur Kunst der italienischen und deutschen Renaissance. Wie aus Wyspiańskis Skizzenbüchern hervorgeht, hat er sich intensiv mit den Werken von Raffael (Rafael da Urbino) (1483–1520) und Sandro Botticelli (1445–1510) beschäftigt. Darin sind außerdem abgemalte Reproduktionen aus Büchern zu sehen, die Beispiele antiker Objekte, Kunsthandwerksgegenstände, frühchristlicher und byzantinischer Architektur sowie architektonische und ornamentale Details der italienischen und deutschen Renaissance sowie des flämischen und italienischen Barocks abbilden.²⁵¹

²⁴⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 22. Im Kurs „Aktmalerei“ waren weibliche Modelle während Matejkos Amtszeit als Direktor verboten. Vgl. Ausst.-Kat. Katowice (2004), S. 31.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 32 ff.

²⁴⁷ Wyspiański war in den Jahren 1887/ 1888, 1888/ 1889, 1889/ 1890 und 1896/ 1897 an der Jagiellonen Universität, der ältesten Hochschule Polens, immatrikuliert.

²⁴⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 39. Die von Wyspiański besuchten Lehrveranstaltungen sind semesterweise in Ślesięński (1957, S. 82) aufgelistet.

²⁴⁹ Auf Polnisch bezeichnet als „Dziennik Gabinetu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego od roku 1888“. Es befindet sich im Besitz des Nationalmuseums Krakau (Inv. Nr. N. I. 73202) und wurde aus dem Nachlass von Wyspiańskis Tante, Joanna Stankiewicz, übereignet. Vgl. Bunsch-Prażmowska (1957), S. 72.

²⁵⁰ Erschienen in zweiter Auflage 1879–1889 in zehn Bänden.

²⁵¹ Diese Zeichnungen können in den Skizzenbüchern eingesehen werden, die in der Sammlung des Nationalmuseums Krakau inventarisiert sind. Siehe Skizzenbuch 1887–1888 (szkicownik z lat 1887–1888, Inv. Nr. III-r.a. 2675). Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 22.

Neben Wyspiański's eigenen Studien prägten insbesondere die beiden bedeutenden Krakauer Kunsthistoriker Łuszczkiewicz und Sokołowski seine Interessen und Bildung.²⁵²

Im November 1887 erhielt er seinen ersten Auftrag für eine Vorarbeit zur Restaurierung einer Krakauer Kirche: Es war seine Aufgabe, die Bestandteile des Interieurs der Krakauer Heilig-Kreuz-Kirche (erbaut 13.–14. Jahrhundert) zu zeichnen.²⁵³ Bereits im März 1888 wurde Wyspiański, zusammen mit Mehoffer und vier anderen Studenten aus Anerkennung ihrer Fortschritte in Theorie und Praxis, in das dritte Studienjahr versetzt.²⁵⁴

Die Krakauer Hochschule der Schönen Künste und die Erschließung des kulturellen Erbes

In Zusammenarbeit mit Matejko hatte Łuszczkiewicz das Praxisprogramm an der Krakauer Kunstschule im Bereich der kunsthistorischen Forschung erweitert, um Theorie- und Fachkenntnisse in der Lehre zu verankern und das Kollegium zu professionalisieren.²⁵⁵ Zu diesem Zweck wurden während der vorlesungsfreien Zeit im Sommer in den Jahren 1888–1892 Exkursionsreisen nach Galizien organisiert, die dem Studium einzelner Epochen dienten und wobei regionale Stile in Architektur, Plastik und Malerei zeichnerisch festgehalten wurden. Das Lehrprogramm der Hochschule wurde während Matejkos Amtszeit als Direktor durch das Studium vor Originalen, und der damit beförderten wissenschaftlichen Erfassung und Dokumentation von Kulturdenkmälern, interdisziplinär erweitert.²⁵⁶ Łuszczkiewicz war einer der Vorläufer in der wissenschaftlichen Erfassung der Architekturdenkmäler Galiziens, er publizierte die Ergebnisse und Dokumentationen der Studienexkursionen in den „Sammlungen des Konservatorenkreises Westgaliziens“ (poln.: „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej“), die er auch herausgab.²⁵⁷

Aus Anerkennung seiner Studienleistungen war Wyspiański als teilnehmender Zeichner zu einer zweiwöchigen Expedition von Juli bis August 1888 eingeladen, die von der *Kommission für Forschungen zur Kunstgeschichte* (poln.: *Komisja do Badań Historii Sztuki*) der *Akademie der Gelehrsamkeit* finanziell unterstützt wurde.²⁵⁸ Łuszczkiewicz war zwischen 1879 und 1892 der

²⁵² Vgl. Bunsch-Prażmowska (1957), S. 73.

²⁵³ Vgl. Romanowska (2004), S. 12.

²⁵⁴ Wyspiański erhielt eine Auszeichnung der Hochschule für seine Zeichnung „Koncert Jankiela“ (1888) (Konzert Jankiels), die sich auf eine Passage aus dem Nationalepos „Pan Tadeusz“ von Mickiewicz bezieht. Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 39; Ausst.-Kat. Katowice (2004), S. 28.

²⁵⁵ Vgl. Łopatkiewicz (2005), S. 41.

²⁵⁶ Dieser interdisziplinäre Ansatz der künstlerischen Ausbildung ist vergleichbar mit dem Fach „Kunst-Archäologie“ an der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg. Nach dem Tode Matejkos 1893, und dem Diensten von Łuszczkiewicz im Oktober 1895, übernahm Julian Fałat (1853–1929) das Direktorenamt (ab April 1895) und leitete einen Generationenwechsel an der Hochschule ein. Er wechselte das Lehrpersonal aus, indem er Maler wie Mehoffer, Wyspiański oder Jacek Malczewski als Dozenten einstellte.

²⁵⁷ Vgl. Łopatkiewicz (2005), S. 41 f.; Romanowska (2004), S. 11.

²⁵⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 49.

stellvertretende Vorsitzende dieser Kommission und für sie im Jahr 1889 als Korrespondent der Wiener *K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, der landesweiten Forschungsstelle und Behörde für Denkmalpflege in der Habsburgermonarchie, tätig.²⁵⁹ Auf der ersten von Łuszczkiewicz geleiteten Expeditionsreise sollten mittelalterliche Denkmäler im Gebiet Opole, wie in den Städten Opoczno, Drzewica und Kielce, erfasst werden.²⁶⁰ Die Kommission der *Akademie der Gelehrsamkeit* maß den Ergebnissen dieser Reise sowie den Zeichnungen Wyspiańskis viel Bedeutung zu, so wurden sie zum Teil im vierten Band ihres Forschungsberichtes im Jahre 1891 publiziert oder die Zeichnungen fanden in den Veröffentlichungen von Łuszczkiewicz Verwendung.²⁶¹ Es wurde irrtümlich bis zum Jahr 2004 angenommen, dass die auf den Exkursionsreisen entstandenen drei Skizzenbücher Wyspiańskis im Verlaufe des Zweiten Weltkrieges verloren gegangen waren, jedoch wurden sie in der Sammlung des Museums der Jagiellonen Universität Krakau wieder entdeckt.²⁶² Das zeichnerische Talent Wyspiańskis konnte sich durch die intensive Praxis während der Exkursion entsprechend weiterentwickeln; er lernte schnell und präzise zu zeichnen.²⁶³ Im April 1889 wurde ihm als einen der besten Studenten der Jagiellonen Universität ein Stipendium in Höhe von 150 Złoty für ein Jahr zugesprochen; kurz darauf wurde er zu einer weiteren Exkursion eingeladen.²⁶⁴

Die zweite, von Łuszczkiewicz organisierte Expedition dauerte vom 25.7. bis zum 11.8.1889.²⁶⁵ Ihre Reiseroute verlief durch Westgalizien in das Karpatenvorland (poln.: Podhale; Gebirgsregion Karpaten in Südpolen). Neben Wyspiański nahmen sechs weitere Studenten der Kunstschule Krakaus daran teil, darunter seine Freunde Mehoffer und Karol Antoni Maszkowski (1868–1938).²⁶⁶ Es sollten diesmal vor allem Kirchen samt ihrer Innenausstattung in verschiedenen Städten, wie Nowy Sącz, Stary Sącz, Biecz, Jeżów und Bobowa dokumentiert werden. Zusammen mit Mehoffer besuchte Wyspiański anschließend weitere Orte dieser Region, wie zum Beispiel Krużłowa, Mogilno, Korzena, Grzybów und Ptaszkowa. Wyspiański entdeckte während dieser Etappe die sogenannte „Madonna aus Krużłowa“, eine farbig

²⁵⁹ Vgl. Łopatkiewicz (2005), S. 43. Wyspiański war durch die Teilnahme an den Expeditionen von Łuszczkiewicz in einem internationalen Netzwerk involviert, das über den Konservatorenverband Galiziens hinaus bis nach Wien reichte und Historiker, Kunsthistoriker, Archäologen sowie Konservatoren der sich gerade gründenden Denkmalpflege vereinigte. Gleichzeitig war die Fachwelt anhand der Publikationen von Łuszczkiewicz über den Forschungsstand zu den Kulturdenkmälern Galiziens informiert und lernte die Zeichnungen Wyspiańskis kennen.

²⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 22; Bunsch-Prażmowska (1957), S. 73.

²⁶¹ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 22; Łopatkiewicz (2005), S. 43.

²⁶² Vgl. ebd., S. 43. Siehe Abbildungen aus Wyspiańskis Skizzenbüchern, in: Zeitschrift „Ziemia“: 1934, Nr. 12, S. 291–297, 1935, Nr. 1, S. 7–10, Nr. 9, S. 191–199, 1936, Nr. 10, S. 261–270; „Kurjer Literacko-Naukowy“: 1936, Nr. 40, S. 631–633, 1938, Nr. 52, S. 845–847; Puchalski, G.: Stanisław Wyspiański. Twórczość plastyczna (Das künstlerische Werk). 5 Karykatury. Krakau, 1963, passim; Ślawski, T.: Stanisława Wyspiańskiego kontakty z Bieczem (Stanisław Wyspiańskis Kontakte zu Biecz). Rzeszów, 1961, passim; ders., Stanisław Wyspiański na Podkarpaciu (Stanisław Wyspiański in den Vorkarpaten). Tuchów, 1996, passim; Łopatkiewicz (2005), S. 55, 57, 58.

²⁶³ Diese Fertigkeiten sollten für Wyspiańskis Großaufträge für Wandmalereien in Kirchen wichtig werden. Die Zeichnungen, die während der Expeditionsreisen (1888, 1889) entstanden sind und veröffentlicht wurden, machten ihn möglicherweise unter zukünftigen Auftraggebern bekannt.

²⁶⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 23.

²⁶⁵ Vgl. Łopatkiewicz (2005), S. 47.

²⁶⁶ Maszkowski studierte von 1888–1892 Malerei an der Krakauer Kunstschule. Vgl. ebd., S. 46.

gefasste und vergoldete gotische Holzskulptur, die anschließend nach Krakau gebracht wurde.²⁶⁷ Danach fuhr Wyspiański allein nach Kamienka Wielka und Tarnów.²⁶⁸ Er kehrte Anfang September 1889 nach Krakau zurück. Aus allen bereisten Orten brachte er Zeichnungen zur Inventarisierung der Architekturdenkmalen mit, die teilweise als Illustrationen für die Sammelbände des Konservatorenkreises Westgaliziens verwendet wurden, die Professor Stanisław Tomkowicz (1850–1933) herausgab.²⁶⁹ Auf dieser Expeditionsreise hatte Wyspiański insgesamt drei Skizzenbücher gefüllt.²⁷⁰ Diese Zeichnungen Wyspiańskis waren für die wissenschaftliche Bestandsaufnahme und Erforschung der sakralen Architektur Galiziens ausgesprochen wichtig: Sie bilden Architekturdenkmalen des Karpatenvorlandes ab und dokumentieren detailgenau die Ausstattung der inventarisierten Kircheninnenräume, wie Grabmäler, Skulpturen, Epitaphplatten, Wappenkartuschen, Altarholzschnitzereien, Tischlerarbeiten (Holzbeschläge) und Fragmente von Wandmalereien. Aus diesen Skizzenbüchern geht Wyspiańskis Interesse für Gotik (z. B. Kathedrale Tarnów, Wawel-Kathedrale) sowie die Renaissance (z. B. Wandmalereien der Kirche von Krużlowa), der regionalen sakralen Holzarchitektur (Dorfkirchen oder die evangelische Gemeindekirche Stadły) und der Innenausstattung von Bauernhäusern hervor.²⁷¹ Professor Tomkowicz beriet Wyspiański bei der Auswahl der Motive sowie der Art ihrer Darstellung und war auch der Auftraggeber dieser Skizzen.²⁷² Nicht alle der entstandenen Zeichnungen waren für die wissenschaftliche Publikation bestimmt, viele dienten Wyspiański als Studie. Wyspiański arbeitete für seine Skizzen auch mit der Frottage-Technik:

²⁶⁷ Siehe „Madonna von Krużlowa“ (ca. 1400), bemalte, vergoldete Holzskulptur, Muttergottes mit Jesuskind, gehört seit 2007 zur Sammlung des Erasmus-Ciołek-Bischofspalastes des Krakauer Nationalmuseums. Vgl. Niezabitowski (2006), Abb. 169, S. 142.

²⁶⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 40, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 23. Siehe zu den vor Ort entstandenen Skizzen, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 49–52. Siehe zu den einzelnen Skizzen, die wie Karten auf Kartons aufgeklebt wurden, sowie den Skizzenbüchern: Bunsch-Prażmowska, Maria: *Szkicowniki młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego 1876–1891* (Skizzenbücher aus der Jugend Stanisław Wyspiańskis 1876–1891). Breslau, 1959.

²⁶⁹ Siehe dazu: Tomkowicz, S.: *Powiat grzybowski* (Landkreis von Grzybów), in: *Teka Głównego Konserwatorów Galicji Zachodniej* (Sammlungen des Konservatorenkreises Westgaliziens), Bd. 1, 1900, S. 95–165. Einige dieser Skizzen befinden sich in der Grafiksammlung des Nationalmuseums Warschau. Vgl. Romanowska (2004), S. 12. Im Jahr 2005 wurden unbekannte Zeichnungen von verschiedenen Studenten der Krakauer Kunstschule (sie besaß damals noch keinen Akademiestatus), die an den von Łuszczkiewicz durchgeführten Exkursionen teilnahmen, in der musealen Sammlung der Jagiellonen Universität Krakaus gefunden. Außerdem konnte im Universitätsarchiv der bislang unbekannte Schriftverkehr zwischen Łuszczkiewicz und Matejko, der die Exkursionsreisen betrifft, sichergestellt werden. Vgl. Łopatkiewicz (2005), S. 43. Andere Zeichnungen von Wyspiański wurden im Forschungsbericht von Łuszczkiewicz (1891) veröffentlicht, siehe: Łuszczkiewicz, W.: *Sprawozdanie z wycieczki naukowej w okolice Sącza i Bieczy* (Bericht über die wissenschaftliche Exkursion in der Umgebung von Sącz und Biecz), in: *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki* (Berichte der Kommission für Kunstgeschichte), Band IV, 1891, S. LXXVII–XCIII.

²⁷⁰ Zwei von ihnen erwarb der Konservatorenkreis Westgaliziens. Später wurden sie der Sammlung des Museums der Jagiellonen Universität Krakau übergeben. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 51, Skizzenbuch vom 26.7. bis 11.8.1889, Inv. Nr. 15622 und Skizzenbuch vom 13.8. bis 5.9.1889, Inv. Nr. 15623. Einige wenige dieser Skizzen gingen in den Besitz des Sammlers Zygmunt Ehrenpreiss über.

²⁷¹ Vgl. Bunsch-Prażmowska (1957), S. 75. Siehe zu Skizzen der Kirchen mit architektonischen, ornamentalen Details, entstanden von Juli bis August 1889 in Westgalizien, Abb. in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 49–52. Viele der Skizzen entstanden in Tarnów, wahrscheinlich hat er sich dort länger aufgehalten.

²⁷² Vgl. Romanowska (2004), S. 12.

Dazu pauste er in den Kirchen Ornamente des plastischen Dekors ab, um das Abgepauste als Vorlagenmuster verwenden zu können.²⁷³

Wyspiański's Mitarbeit bei der Restaurierung mittelalterlicher Wandmalereien der Krakauer Marienkirche

Wyspiański und sein Studienkollege Mehoffer wurden ab Mitte September 1889 für Restaurierungsarbeiten und die Ausführung von Wandmalereien in der Krakauer Marienkirche (erste Hälfte 13. bis Ende 14. Jahrhundert) als Gehilfen von Matejko engagiert.²⁷⁴ Die beiden Studienanfänger waren zu diesem Zeitpunkt der Öffentlichkeit noch gänzlich unbekannt, als sie zur Restaurierung der Marienkirche, die zentral inmitten von Krakaus Altstadt am Marktplatz steht, angestellt wurden. Die Kirche sollte ab Ende der 1880er-Jahre bis 1900 sowohl außen als auch innen umfassend restauriert werden.²⁷⁵

Der Architekt Tadeusz Stryjeński (1849–1943) beaufsichtigte als leitender Konservator diese Arbeiten.²⁷⁶ Im Dezember 1888 waren die vorbereitenden Studien für die Innenrestaurierung abgeschlossen. Das für die praktische Durchführung gebildete Komitee setzte sich aus folgenden Personen zusammen: Paweł Popiel (Vorsitzender), Pfarrer Gruszecki, Łuszczkiewicz, Sokołowski, Karol Zaremba, Stryjeński, Józef Łempicki (Konservator) und Matejko. Im Juni 1889 stellte Matejko dem Planungskomitee seine Entwürfe für die Wandmalereien des Presbyteriums vor.²⁷⁷ Das Planungskomitee akzeptierte Matejkos Pläne, er wurde mit der Ausführung dieser Arbeiten (1889–1891) betraut. Die Beteiligung Wyspiański's und Mehoffers an den Wandmalereien im Presbyterium verdankte sich dem Umstand, dass der zuvor dafür engagierte Matejko-Schüler Tomasz Antoni

²⁷³ Er berichtete davon in einem Brief an Mehoffer, in dem er schilderte, dass er in der Kirche von Tarnów das Dekor des gotischen Chorgestühls abpausen wolle. Vgl. Wyspiański an Mehoffer, Briefnr. 9, 23.8.1889, Tarnów, vgl. in: Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego (Briefe von Stanisław Wyspiański an Józef Mehoffer, Henryk Opieński und Tadeusz Stryjeński). Bearbeitet von Maria Rydlowa, Leon Płoszewski, Jan Dürr-Durski. Band 1, Teil 1. Krakau, 1994, S. 37. Wyspiański benutzte seine abgepausten Vorlagenmotive aus dem Bereich der „Volkskunst“ später für die Bühnenbildentwürfe seiner Theaterstücke, die in früheren Epochen spielten. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 52. Zu nennen ist zum Beispiel sein Stück „Bolesław der Kühne“ (Bolesław Śmiały), das im 11. Jahrhundert spielt. Es ist nach dem Fürsten Bolesław der Kühne benannt und bezieht sich auf dessen Herrschaft (Regierungszeit: 1058–1079).

²⁷⁴ Aufgrund dieses Auftrags unterbrach Wyspiański sein Malereistudium im September 1889. Vgl. Romanowska (2004), S. 13.

²⁷⁵ Zu den Restaurierungsarbeiten in der Marienkirche, siehe: Romanowska, Marta: Kościół Mariacki w Krakowie, in: Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 53–55; Bałus, Wojciech: Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański (Die religiöse Kunst Krakaus im 19. Jahrhundert. Teil 2. Matejko und Wyspiański). Krakau, 2007.

²⁷⁶ Stryjeński wurde in der Schweiz geboren und besaß die schweizerische Staatsbürgerschaft. Er studierte in Genf, Paris und Wien. Seit 1878 war er in Krakau, wo er 50 Jahre lang verschiedene Architekturprojekte betreute und in der Denkmalpflege tätig war. Vgl. Romanowska (2004), Anm. 9, S. 47. Zu seiner Tätigkeit in der Marienkirche, vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 18.

²⁷⁷ Vgl. Romanowska (2004), S. 13.

Lisiewicz (1857–1930) ausgefallen war.²⁷⁸ Auf der Suche nach geeignetem Ersatz fiel die Wahl auf Wyspiański und Mehoffer. Diese beiden jungen Maler kamen zum Projekt in einer Zeit ungelöster Konflikte hinzu, die die Ausführung der handwerklichen Arbeiten und deren Aufsicht betrafen. Die Aufteilung der Tätigkeiten unter den teilnehmenden Malerhandwerkern und Kunstmalern wurde wie folgt festgelegt: Die Bildhintergründe und Ornamente der Wandmalereien sollten die Malerhandwerker malen. Die figürlichen Darstellungen waren den Kunstmalern, den Absolventen der Kunsthochschule, vorbehalten. Wyspiański lernte in der Marienkirche die Restaurierungsarbeit sowie die baulichen und technischen Gegebenheiten in einem mittelalterlichen Sakralgebäude kennen. Er beaufsichtigte die Arbeiten der Kunstmalern und stellte sie – vor der endgültigen Ausführung – zur letzten Begutachtung Matejko vor. Die Wandmalereimotive führte Matejko zuvor in Aquarell auf Karton aus. Sie sollten abgepaust werden, um sie als Schablonen nutzen zu können.²⁷⁹

Wyspiański war damit beauftragt, Zunftwappen in einzelne Bereiche der monumentalen Wandmalerei einzufügen sowie eine Banderole abzubilden. Er führte Kartonzeichnungen der Wappen und Engel aus, wobei er sich an Matejkos Skizzen orientierte, die ihm als Vorlage dienten. Außerdem gestaltete Wyspiański zwei Wände des Presbyteriums mit der Darstellung von 60 Engelsfiguren (Abb. 8). Łuszczkiewicz erinnerte sich daran, dass Wyspiański mit Stryjeński eigene Kompositionen besprach und plante, wie für die Ausführung der Engel im Presbyterium der Marienkirche: „Herr Wyspiański Stanisław half sehr, indem er die Zeichnungen vorbereitete, und sich mit Stryjeński über die angemessene Reihenfolge und Verteilung [der Motive: JK] austauschte (...)“²⁸⁰. Die Zusammenarbeit zwischen Stryjeński und Wyspiański scheint von gegenseitigem Respekt geprägt gewesen zu sein und es deutet sich in der Bemerkung von Łuszczkiewicz an, dass der erfahrene Architekt das Talent des Kunststudenten erkannte und fördern wollte. Wyspiański eignete sich in kurzer Zeit die nötigen Kenntnisse und Fertigkeiten in der Ausführung von religiöser Wandmalerei an. Er wurde bereits zwei Monate nach seinem Arbeitsbeginn in der Marienkirche von Stryjeński gebeten, ihn in Zeiten der Abwesenheit bei der Beaufsichtigung der Wandmalereien zu vertreten.

Die Zusammenarbeit zwischen Matejko und Wyspiański war hingegen eher mit der eines mittelalterlichen Meisters und seines Schülers vergleichbar gewesen, weil Matejko das Motiv und die Darstellungsweise vorgab.²⁸¹ Wyspiański musste Matejkos Vorgaben präzise umsetzen, ohne sie nach eigenem Ermessen verändern zu dürfen. Jedoch war Matejko in seinen Ansichten zur Bewahrung von

²⁷⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 54. Lisiewicz studierte 1884–1887 Historienmalerei bei Matejko. Vgl. Ausst.-Kat. Katowice (2004), S. 103.

²⁷⁹ Mittels der Schablonentechnik konnten die Kopien von Matejkos Vorzeichnungen an die zu bemalende Wand befestigt werden. Die Konturen des Dargestellten wurden durchgeschwärzt, so dass sie abgepaust auf dem darunterliegenden Putz erschienen. Das so entstandene schattierte Abbild der Vorlage Matejkos wurde anschließend mit Farbe versehen.

²⁸⁰ Łuszczkiewicz, zitiert in: Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 23, zitiert aus: W. Łuszczkiewicz: *Roboty w kościele Panny Marii* (Arbeiten in der Kirche der Jungfrau Maria), in: *Kalendarz Czecha* (1891), S. 76.

²⁸¹ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 54. Wyspiański nannte Matejko in seinen Briefen „mistrz“ (dt.: Meister). Wyspiański zitiert in, Stanisław Wyspiański. *Życie i dzieło* (Leben und Werk). Hrsg.: Jan Zygmunt Jakubowski. Warschau, 1967, S. 61.

Altertümern und Denkmälern modern: Seine Wandmalereien in der Marienkirche bildeten die Basis für eine neue Tendenz in der Konservierung und der dekorativen Gestaltung von sakralen Innenräumen in Krakau. Als Wyspiański bei der Umsetzung von Matejkos Entwürfen mithalf, fertigte er auch eigene architektonische Zeichnungen an, wie zum Beispiel von den Dienstabschlüssen der Pfeiler des Presbyteriums oder der Kapitelle mit Akanthusblattmotiv.²⁸² Umfangreich skizzierte er die Skulpturen des Marienaltars (dreiflügeliger Hochaltar, beendet 1489) von Veit Stoß (1447–1533) sowie Fragmente der Ornamente oder Epitaphe und Grabmäler.²⁸³ Die Arbeit in der Marienkirche brachte Wyspiański die gotische Architektur näher. Während Wyspiański im Presbyterium arbeitete, konnte er aus naher Entfernung die mittelalterlichen Glasfenstermalereien der Marienkirche studieren und sich mit dieser Handwerkskunst vertraut machen. Als aktives Mitglied des *Kreises der Ästhetiker* (poln.: *Kółka Estetyków*), der von Professor Sokołowski geleitet wurde, stellte Wyspiański im Januar 1890 seine Arbeiten im Presbyterium der Krakauer Marienkirche vor.²⁸⁴ Am 22.2.1890 beendete Wyspiański seine Arbeiten an den Wandmalereien der Marienkirche.²⁸⁵

Wyspiańskis Aufenthalte in Paris (1890–1894): Die Begegnung mit gotischer Portalplastik französischer Kathedralen und zeitgenössischen Kunstströmungen

Während seiner Arbeiten in der Marienkirche im Herbst 1889 entschied die Leitung der Krakauer Kunstschule, Wyspiański aufgrund seiner außerordentlichen Studienleistungen in das vierte Akademiejahr zu versetzen – dadurch übersprang er zwei Studienjahre. Ende Oktober 1889 wurde Wyspiański ein Jan-Matejko-Stipendium in Höhe von 500 Złoty jährlich zugesprochen, um damit ein Auslandsstudium aufnehmen zu können.²⁸⁶ In Stryjeński fand er einen großen Fürsprecher, der ihn zu einer Auslandsreise ermunterte.²⁸⁷ Matejko hingegen riet ihm deutlich davon ab, wie aus dem folgenden Zitat Wyspiańskis hervorgeht:

²⁸² Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 54.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 54, Abb. Wyspiańskis Skizzen, S. 66–73. Diese Zeichnungen des Innenraums der Marienkirche befinden sich in einem Skizzenbuch, das in der Sammlung der Grafikabteilung des Nationalmuseums Warschau inventarisiert ist (Inv. Nr. Rys. Pol. 1842/1-75). Vgl. Bunsch-Prażmowska (1957). Siehe zur Rezeption von Veit Stoß durch Wyspiański: Organisty, Adam: Around Veit Stoß. Ausstellung Stanisław Wyspiański Museum März – Mai 2005 [Nationalmuseum Krakau]. Krakau, 2005.

²⁸⁴ Siehe zum Vortrag Wyspiańskis in, Ślesiński (1957), S. 83.

²⁸⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 23. Die offizielle Eröffnung des Presbyteriums für die Gläubigen erfolgte am 31.3.1890.

²⁸⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 23.

²⁸⁷ Stryjeński wird als „Protektor“ von Wyspiański bezeichnet, der ihn in den nächsten Jahren künstlerisch beraten sollte. Romanowska (2004), S. 13.

„Als das Ende der Arbeiten in der Marienkirche bereits abzusehen waren, (...) entschied ich mich für eine Weile ins Ausland zu fahren, wozu mich hauptsächlich Stryjeński überredete. Und Matejko war auch dafür, dass ich die Welt bereise, (...). Im Übrigen war ich erst knapp zwei Jahre an der Schule der Schönen Künste, deshalb wollte er, dass ich sie zuerst beendete. Ich hingegen war von der Arbeit in der Kirche müde geworden, (...) ich sehnte mich nach etwas anderem. Gleichzeitig ermunterte mich Stryjeński immer noch zur Abreise, riet mir zu Besichtigungen, schließlich stellte er einen Plan der Reise zusammen, während der ich mehr lernen konnte als in unserer Krakauer Schule.“²⁸⁸

Wyspiański setzte sich über die Einwände seines einstigen Vorbilds Matejko hinweg und ließ sich von Stryjeński bei der Planung seiner Reise beraten. Stryjeński wurde zu seinem Mentor, er stand mit ihm während seiner Reise nach Paris in regelmäßigem Briefkontakt.²⁸⁹ Am 1.3.1890 begab sich Wyspiański auf seine Reiseroute nach Paris.²⁹⁰ Auf dem Weg dorthin besuchte er Venedig, Padua, Verona, Mantua, Mailand, Basel, Como und Luzern. In den Städten skizzierte er vor allem gotische Kirchen. In Paris angekommen, besichtigte er während seines etwa sechswöchigen Aufenthalts die Sehenswürdigkeiten der Stadt, wie zum Beispiel den Louvre, das Palais de Trocadéro und die gotische Kirche St. Chapelle. Er sah die Fresken des Genoveva-Zyklus (1874–1878) von Pierre Cecil Puvis de Chavannes (1824–1898) im Panthéon.²⁹¹ Außerdem besuchte er häufig das Theater und Ausstellungen, wie die der

²⁸⁸ Wyspiański zitiert in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 23, zitiert aus: F. Hoesick [wywiad z artystą], in: „Kraj“ (1902), abgedruckt in: Kalendarz życia i twórczości (1971), S. 191 f.

²⁸⁹ Wyspiański teilte seine Reiseeindrücke in Briefen an Stryjeński und seinen Freund Rydel mit, denen er Skizzen beifügte. Vgl. Bunsch-Prażmowska (1957), S. 77; Jakubowski (1967).

²⁹⁰ Er hielt sich vom 24.4. bis 3.6.1890 in Paris auf. Stryjeński beriet Wyspiański nicht nur bei seiner ersten Auslandsreise, er unterstützte ihn auch finanziell und bürgte sogar für ihn. Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 18. Zur Bedeutung von Paris für polnische Kunststudenten und Künstler ab 1890 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, siehe: Bobrowska, Ewa: Polish Artists in Paris, 1890–1914: Between International Modernity and National Identity, S. 83–95, in: Foreign artists and communities in modern Paris, 1870–1914. Strangers in Paradise. Hrsg.: Karen L. Carter, Susan Waller. Farnham Surrey/ Burlington, 2015; Perz (2005), S. 161–165.

²⁹¹ Chavannes wurde für seine monumentale, dekorative Wandmalerei bekannt. Bei seinen Wandbildern handelt es sich um querformatige Gemälde, die er in seinem Atelier auf Leinwand ausführte und die anschließend auf den Bildträger, wie etwa eine Mauer, geleimt wurden. Er übertrug die Merkmale der Monumentalmalerei in ein queroblonges Format der Leinwand, um der Gattung Wandmalerei gerecht zu werden. Charakteristisch ist für seine monumentalisierte Leinwandmalerei der Verzicht auf tiefenräumliche Wirkung sowie gedämpfte, kühle Farbtöne und entindividualisierte, statuarisch wirkende Bildfiguren. Chavannes entwickelte somit formale und dekorative Gesetzmäßigkeiten für seine Wandbilder, die mit jenen eines Frieses verglichen werden können. Er gilt als Begründer der dekorativen Malerei in Frankreich im 19. Jahrhundert und entwickelte eine Ästhetik des Dekorativen, die nicht von einer imitativen Vorstellung von Kunst geprägt war. Es zeichnete sich bei ihm die Tendenz einer Kunstauffassung ab, gemäß derer das Bildmotiv in der Malerei weniger dem Inhalt des Dargestellten, sondern vielmehr der Ästhetik des Dekorativen verpflichtet war. Chavannes präsentierte seine Wandbilder auch im verkleinerten Format als Staffeleigemälde im Pariser Salon, wodurch sein queroblonges Bildformat, das eine signifikante Neuheit in der Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts darstellte, in Künstlerkreisen bekannt wurde. Sein innovatives Bildformat, das die Gattung des Frieses für eine moderne Rezeption öffnete, wurde von Gauguin, einigen Nabis-Künstlern, Vincent van Gogh, Ferdinand Hodler (1853–1918) oder Edvard Munch (1863–1944) nachgeahmt. Vgl. Kvech-Hoppe, Ulrike: Der Fries im 19. Jahrhundert. Ästhetische und gattungsspezifische Aspekte einer Kunstform. Weimar, 2001, S. 93 ff.

„Vereinigung französischen Künstler“ im Palais de l'Industrie na Champs-Élysées.²⁹² Wyspiański äußerte sich zu dieser Ausstellung in einem Brief an Rydel: „am meisten interessieren mich jene Bilder, die originell sind (...) eine lebendige Farbigkeit (...) Helligkeit besitzen (...) sich von vielen anderen abheben (...) jedoch von nahem betrachtet unmöglich erscheinen“.²⁹³

Wyspiański beschäftigte sich mit der Wirkung von Farben in der Natur und der Lichteinwirkung auf Farben, worüber er sich mit Rydel austauschte.²⁹⁴ Er besuchte die gotischen Kathedralen in St. Denis, Chartres, Fécamp, Rouen, Amiens, Laon und Reims, die er detailliert skizzierte. Während dieser Ausflüge hielt er auch das Leben auf den öffentlichen Plätzen, Stadtansichten und die Landschaft in Zeichnungen fest.²⁹⁵ Am 9.7.1890 machte er sich über Deutschland, wo er verschiedene Städte besichtigte, wie zum Beispiel Straßburg, Speyer, Worms, Mainz, Nürnberg, Ulm und Augsburg, auf den Rückweg nach Krakau. Wyspiański schickte von seiner Rückreise aus Nürnberg am 28.7.1890 ein Telegramm an Mehoffer, in dem er jenen dazu ermunterte, auch eine Auslandsreise zu unternehmen: „(...) Fahre fort. Glaube an die Freundschaft. Arbeite für die Heimat. Stanisław.“²⁹⁶ Die Stadt Nürnberg, wo sich Wyspiański 22.–29.7.1890 aufhielt, war eine wichtige Station auf seiner Reiseroute. Er besichtigte dort das Germanische Nationalmuseum (gegr. 1852, mit umfangreicher völkerkundlicher Sammlung), die Burg sowie die Frauen-, Sebaldus- und Lorenzkirche. In den beiden letztgenannten Kirchen beschäftigte er sich vor allem mit den Arbeiten von Hans Süß von Kulmbach und Veit Stöß und skizzierte die Madonnenfiguren der beiden Künstler.²⁹⁷ Wyspiańskis Rückreise führte ihn auch über München und Dresden, wo er sich die Kunstsammlungen ansah, weiter nach Prag, durch Legnica, Leszno und Posen (Schlesien und Großpolen) zurück nach Krakau, wo er am 21.9.1890 ankam. Das

²⁹² Während seines Aufenthaltes hätte Wyspiański auch die Möglichkeit gehabt, sich mit Sammlungen und Publikationen der japanischen Kunst vertraut zu machen. Paris war seit den 1870er-Jahren zum Zentrum des Japonismus avanciert. Die sogenannte „Japanmode“ breitete sich von dort in andere europäische Länder aus, so auch in den polnischen Teilungsgebieten und im Zarenreich. Mit Sicherheit erfuhr er von der ersten Überblicksausstellung zur japanischen Kunst, die in der Ecole de Beaux-Arts 25.4.–22.5.1890 zu sehen war und gleich einen Tag nach seiner Ankunft in der Hauptstadt eröffnet wurde. Ein Besuch dieser Ausstellung ist in der Forschung zu Wyspiański nicht erwähnt, jedoch markierte diese Schau einen Meilenstein hinsichtlich der Verbreitung des Japonismus und ist von vielen französischen und internationalen Künstlern besucht worden. Siehe dazu, Berger (1980), S. 188 f.

²⁹³ Wyspiański, zitiert in: Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24, zitiert aus: Wyspiański an Rydel, Brief vom 26.5.1890, vgl. Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla. Listy i Notatnik z podróży (Briefe von Stanisław Wyspiański an Lucjan Rydel. Briefe und Reisenotizen). Bearbeitet von Leon Płoszewski, Maria Rydlowa. Band 2, Teil 1. Krakau, 1979, S. 48.

²⁹⁴ Von einem Ausflug nach Chartres und Rouen berichtend, beschrieb Wyspiański seine Eindrücke bezüglich der Wandelbarkeit von Farbreflexen unter dem Einfluss des zu- oder abnehmenden Sonnenlichts in einem Brief an Rydel. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24, zitiert aus: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), Wyspiański am 8.6.1890, S. 67 f.

²⁹⁵ Vgl. Bunsch-Prażmowska (1957), S. 69–79.

²⁹⁶ Wyspiański, in: Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24, zitiert aus: Listy Wyspiańskiego do Mehoffera (1994), Brief vom 28.7.1890, S. 41.

²⁹⁷ Einige dieser Studien werden in der Sammlung der Gemäldegalerie Lembergs aufbewahrt. Diese Zeichnungen haben das Format 19 x 14,6 cm und sind unterschiedlich datiert – 26., 27., 28.7.1890. Siehe Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 56.

Skizzenbuch seiner Europareise ist im Vergleich zu seinen anderen am umfangreichsten.²⁹⁸ Die darin festgehaltenen, historischen Bauwerke sind detailliert gezeichnet und zeugen von Wyspiański's Interesse für sakrale Architektur, Plastik und Kunsthandwerk sowie für Denkmalpflege. Es enthält außerdem Zeichnungen zu Exponaten aus dem bayerischen Nationalmuseum in München, wie zu Ornamenten altertümlicher Kleidung und Objekten des Kunsthandwerks (Goldschmiedearbeiten). In Regensburg studierte er die romanische Kathedrale und in Prag den gotischen St.-Veits-Dom.²⁹⁹

Im Dezember 1890 kehrte Wyspiański nochmals zur Arbeit in der Marienkirche zurück und beendete zusammen mit Mehoffer Zeichnungen für die Darstellungen von Wappen.³⁰⁰ Wyspiański wurde von Stryjeński beauftragt, Glasmalereien für ein Fenster im Presbyterium der Marienkirche (zur Seite der Florian-Straße, Richtung Süden) auszuführen.³⁰¹ Es war das erste Mal, dass Wyspiański sich mit Glasmalerei beschäftigte. Er entwarf Glasmalereien, wofür er zwölf Segmente mit Wappen und Inschriften zu den an der Restaurierung beteiligten Personen der Marienkirche der Jahre 1890–1891 vorsah. Diesen Auftrag führte er im Frühjahr 1891 während eines erneuten Parisaufenthalts zusammen mit Mehoffer aus.³⁰² Außerdem entstanden in Zusammenarbeit mit Mehoffer weitere Entwürfe – Aquarellzeichnungen auf Karton – die einen Zyklus zum Leben Marias darstellen. Sie waren für die Fassadenfenster über der westlichen Eingangshalle bestimmt.³⁰³ Die Glasmalereien für die Marienkirche bildeten den Abschluss der Arbeiten Wyspiański's in der Marienkirche und seiner Zusammenarbeit mit Matejko.

Während ihrer gemeinsamen Zeit in Paris im Sommersemester 1891 waren Wyspiański und Mehoffer an der École de Beaux-Arts (gegr. 1797) immatrikuliert und nahmen im Juni auch an dem Examen im Fach Zeichnung teil – jedoch erfolglos.³⁰⁴ Aus diesem Grund wechselten sie im Juli 1891 in

²⁹⁸ Das Skizzenbuch befand sich im Besitz von Ehrenpreiss, ehe es dem Nationalmuseum Krakau geschenkt wurde (Inv. Nr. 56551-56601). Es besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil enthält 23 Karten, die beidseitig benutzt worden sind und Zeichnungen aus München, Regensburg, Prag, Dresden und Legnica enthalten. In dem zweiten Teil sind 28 Karten enthalten, wovon einige beidseitig benutzt wurden. Es handelt sich um Zeichnungen (datiert August–September 1890) aus Posen, Gnesen und Toruń (Schlesien). Siehe Romanowska (2004), S. 15. Dieses Skizzenbuch wird vervollständigt durch eine Sammlung von Zeichnungen, die Wyspiański in Italien und Dresden anfertigte. Diese sind im Besitz der Lemberger Gemäldegalerie. Siehe Bunsch-Prażmowska (1957), S. 77.

²⁹⁹ Nach dem Skizzenbuch seiner ersten Parisreise ist kein weiteres in den Besitz der musealen Sammlungen Polens gelangt. Siehe ebd., S. 78.

³⁰⁰ Siehe Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24.

³⁰¹ Siehe Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 55.

³⁰² Im Mai 1891 folgte Wyspiański seinem Freund Mehoffer nach Paris, nachdem dieser bereits Mitte März dorthin gefahren war. Siehe Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24.

³⁰³ Siehe Romanowska (2004), S. 17. Siehe sieben Aquarellzeichnungen auf Papier für die Glasmalereien in der Marienkirche zum Leben Marias von Wyspiański und Mehoffer in, Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 74–77, Kat.-Nr. I. 33-39, Format jeweils 72,2 x 49 cm, nicht signiert. Die Motive der Marienbilder in chronologischer Reihung sind wie folgt: Zusammenkunft am goldenen Tor, Die göttliche Geburt, Verkündigung, Heimsuchung, Flucht nach Ägypten, Kreuzabnahme, Entschlafensmaria. Zusätzlich gibt es einen Entwurf für Glasmalereien zum Thema „Tugenden und Laster“, Aquarell und Tusche auf Papier, Format 150 x 30 cm, nicht signiert, Kat.-Nr. I. 40, siehe Abb. in, ebd., S. 78. Alle genannten Zeichnungen sind Eigentum des Nationalmuseums Krakau. Diese Entwürfe wurden nicht realisiert. Siehe Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24.

³⁰⁴ Siehe ebd., S. 24.

das Privatatelier von Joseph Blanc (1846–1904), Jacques (Gustave) Courtois (1853–1923) und Louis-Auguste Girardot (1856–1933), wo sie ihr Studium in Ölmalerei weiterführten.³⁰⁵ Dieses Atelier war als „Académie Colarossi“ bekannt, das nach dem italienischen Bildhauer Filippo Colarossi (1841–1914), der es auch leitete, benannt war. In Paris bewegte sich Wyspiański in der Atmosphäre zeitgenössischer Kunstrichtungen und Künstlergruppen, dabei wirkte wohl der Japonismus, die Malerschule in Pont-Aven, die Kunst der *Nabis* und der Salon der Rosenkreuzer (Salon de la Rose-Croix) besonders auf ihn ein.³⁰⁶ Im Sommer 1891 lernten Wyspiański und Mehoffer den polnischen Maler Władysław Ślewiński kennen, dieser machte die beiden Kunststudenten mit den aktuellen Stilentwicklungen Frankreichs bekannt und brachte sie mit Malern der Künstlergruppe Pont-Aven in Kontakt.³⁰⁷ Wyspiański lernte dadurch vermutlich das Schaffen von Gauguin, einschließlich dessen Rezeption polynesischer Motive aus Tahiti (Französisch-Polynesien, Südpazifik), kennen. Er hätte ihm jedoch nur 1893 persönlich in dem Lokal Madame Charlotte begegnen können.³⁰⁸ Wyspiański sei in Gauguins Atelier im Rahmen der

³⁰⁵ Siehe Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 41. Paris wurde Ende des 19. Jahrhunderts zum Zentrum zeitgenössischer Kunstentwicklung und war seit den 1890er-Jahren sehr beliebt unter polnischen Exilanten, wie etwa für Künstler und Kunststudenten, so dass sich dort eine „polnische Kolonie“ herausbildete. Polnische Studenten besuchten die Schule Colarossi und stellten ihre Werke, wie auch Wyspiański, in der „Crèmerie chez madame Charlotte“ aus, die sich gegenüber der Colarossi befand. Siehe Perz (2005), S. 162. In dem Lokal „Madame Charlotte“, das Charlotte Futterer gehörte, verkehrten auch Władysław Ślewiński (1854–1918), Alfons Mucha (1860–1939) und Paul Gauguin. Während der Sommerzeit war es ein Gartenlokal, das von einer hohen Mauer umgeben war, an der Wyspiański ein Wandfresko anbrachte. Siehe Tomczyk-Maryon, Marta: Wyspiański. Warschau, 2009, S. 118.

³⁰⁶ Französische Künstler rezipierten seit den 1870er- und 1880er-Jahren die japanische Kunst, insbesondere die Formensprache und Farbigkeit japanischer Holzschnitte (Ukiyo-e), wie deren Kompositionsschemata und die flächige Malweise. Neben diesen und anderen formalen Merkmalen, wie die Abkehr von der Zentralperspektive, wurden auch motivische Anleihen in die Bildsprache der europäischen Kunst integriert: japanische Miniaturplastik (Lackkästen), Wandschirme, Kimonos oder Fächer. Vgl. Berger (1980), S. 118 f. Der Japonismus beeinflusste auch die zeitgenössische Glasmalerei der 1880er- bis 1890er-Jahre der *Nabis*-Künstler (z. B. Louis Anquetin (1861–1932), Emile Bernard (1868–1941)). Von Juli bis August 1894 fand die 7. Gruppenausstellung der *Nabis* in Paris statt, die Wyspiański während seines Aufenthalts 1894 (März–September) besucht haben könnte. – Der Schriftsteller Joséphin Péladan (1859–1918) gründete 1888 den sogenannten „Ordre du Temple de la Rose-Croix“ und nannte sich fortan „Sâr“ (dt.: Großmeister). Die Gemeinschaft der Rosenkreuzer war eine Art Bruderschaft, deren Ziele nicht eindeutig formuliert und Mitgliederzahl nicht fassbar waren. In Péladans esoterischen Anschauungen mischten sich Bestandteile verschiedener Religion, er vertrat eine Art mystische Weltansicht und wandte sich gegen den Naturalismus. Seit 1891 veranstaltete er Ausstellungen unter dem Titel „Salon de la Rose-Croix“. Dort stellten Künstler unterschiedlicher Positionen aus, darunter auch Symbolisten, die woanders abgelehnt wurden, wie zum Beispiel Gauguin, die *Nabis* oder Ferdinand Hodler. Vgl. Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und Religion. Theologie und Kirche im 19. Jahrhundert, in: „Ich male für fromme Gemüter“. Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Hrsg.: Kunstmuseum Luzern. Ausstellung Kunstmuseum Luzern. Luzern, 1985, S. 256 f. Von März bis April 1893 fand in Paris die zweite und von April bis Mai 1894 die dritte Rosenkreuzer-Salon-Ausstellung statt, die Wyspiański während seiner Aufenthalte hätte besuchen können.

³⁰⁷ Ślewiński lebte ab 1888 überwiegend in Frankreich, beginnend in Paris. Er verbrachte die Sommermonate in den Jahren 1890–1896 in La Pouldu bei Pont-Aven in der Bretagne. Ślewiński freundete sich mit Gauguin an und ließ sich dort nieder. Er war der einzige polnische Künstler in der Maler-Gruppe von Pont-Aven. Seine Werke (Meeresansichten, Blumenbilder, Stillleben, Bildnisse von Bauern aus der Bretagne und Landschaftsmotive) legen in formaler Hinsicht eine Beeinflussung durch Gauguins Synthetismus nahe, aber auch des französischen Symbolismus und Impressionismus. Siehe zu polnischen Künstlern in Paris in der Zeit von 1890 bis 1914, Bobrowska (2015), S. 89.

³⁰⁸ Gauguin war gerade aus Tahiti zurückgekehrt. Siehe zu Gauguins Anwesenheit in Paris, in: A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers. Les Nabis, Pont-Aven, Rose + Croix. Hrsg.: Russell T. Clement, Annick Huozé, Christiane Erbolato-Ramsey. Westport/ Connecticut, 2004, S. 10. Gauguin war von April 1891 bis Juni 1893 auf Tahiti, demnach konnte ihn Wyspiański erst nach dessen Rückkehr im Sommer 1893 persönlich kennenlernen.

„berühmten Donnerstage“ zu Gast gewesen.³⁰⁹ Er zeichnete sogar das Modell und die Muse Gauguins, Annah Martin.³¹⁰ Es entstanden Pastellzeichnungen von Wyspiańskis Atelier, in denen sein Interesse an der Wirkung von Farbe unter dem Einfluss des Tageslichts deutlich wird, wie in „Interieur des Pariser Ateliers“ (1893, Abb. 9) oder auch in dem späteren Ölbild „Veranda“ (1894).³¹¹ In diesen beiden Bildern spielt das natürliche Licht eine wichtige Rolle. Wyspiańskis Interieur gewährt einen intimen Einblick in seine bescheidenen Wohnverhältnisse. In ihm hat er die Schatten und Konturen der Möbel und des Faltenwurfs seines Bettvorhangs deutlich herausgearbeitet sowie durch dunkle Umrisse betont. Zu sehen ist das Bett des Künstlers, das durch einen Vorhang von dem Rest des Raumes abgeschieden ist. Der Vorhang nimmt in dem Bild eine dominante Rolle ein, er bildet das Hauptelement unter den übrigen Requisiten des Interieurs. Er ist zusammengefasst wie ein Baldachin und wirkt opulent in seinen Ausmaßen. Wyspiański bewies in diesem Werk, wie geschickt er im Umgang mit Pastell war: Er setzte in einzelnen Partien der Stoffe und Textilien, der Möbel und Raumelemente helle Lichtreflexe durch das Wechselspiel von hellen und dunkleren Pastelltönen. Pastell wird zu seinem bevorzugten Zeichenmedium. In seinen Baldachin platzierte er Blumenblüten, die über die Trostlosigkeit der einfachen Einrichtung hinwegtrösten. Am Rand der linken Bildhälfte ragt eine monumentale Zeichnung in das Blickfeld, die den Entwurf des Kirchenfensters für die Lemberger Kathedrale zeigt, seiner ersten sakralen Auftragsarbeit.³¹²

Gauguin als Vermittler des Japonismus

In Gauguins Pariser Atelier war dessen Sammlung japanischer Drucke und Holzschnitte zu sehen, die er seit 1888 angelegt hatte. Wyspiański kam vermutlich spätestens durch seine Besuche bei Gauguin in Kontakt mit japanischer Grafik und Malerei, wenn er nicht die Ausstellung zu Kitagawa Utamaro (1753–1806) und Utagawa Hiroshige (1797–1858) in der Galerie Durand-Ruel von 1893 besucht hatte.³¹³ Die Rezeption der japanischen Bildsprache setzte bei Gauguin zu dem Zeitpunkt ein, als er seine Idee von der Rückkehr zur Ursprünglichkeit entwickelte, die er später auf seinen Reisen nach Ozeanien zu finden hoffte. In den 1880er-Jahren kam Gauguin mit japanischer Kunst in Kontakt, die ihn seither zu seiner reduzierten Formensprache und suggestiven Farbwirkung inspiriert hatte. Zu seinen Vorlagenmotiven zählten Drucke von Hokusai, Hiroshige, Utagawa Kunisada (1786–1865) oder Utamaro. Die Farbholzschnitte jener Künstler regten Gauguin zur stilistischen Vereinfachung, monumentalen Figurendarstellungen (Utamaro), der Anordnung kleiner Figuren in

³⁰⁹ Vgl. Tomczyk-Maryon (2009), S. 119.

³¹⁰ Gauguin hatte sie von seiner Tahiti-Reise nach Frankreich mitgebracht. Er war im Winter und Frühjahr 1894 zunächst in Belgien und anschließend in Pont-Aven, unter anderem besuchte er dort Ślewiński in dessen Haus in Le Pouldu. Während seiner Abwesenheit habe Wyspiański ein Verhältnis mit Annah Martin begonnen. Vgl. ebd., S. 120.

³¹¹ Siehe Abb. Wyspiański, „Veranda“ (1894), Öl auf Leinwand, 70,5 x 41 cm, Nationalmuseum Krakau, Abb. in, Romanowska (2004), S. 61.

³¹² Siehe zu Wyspiańskis Fensterbildmotiv in der Lemberger Kathedrale, S. 82 f. und Kap. 2.3.

³¹³ Vgl. Berger (1980), S. 189.

Landschaftsdarstellungen (Hokusai) oder starker Aufsicht (Vogelperspektive) an sowie dazu, Objekte im Bildraum als umgrenzende Muster zu behandeln.³¹⁴ Gauguin suchte in seiner Abkehr von der Kunst des Impressionismus nach dem „Primitiven“, dem Einfachen und Unverfälschten, das er sowohl in der bretonischen Landschaft und Bauernkultur in Pont-Aven als auch in der exotischen Lebenswelt der Pazifikinseln finden wollte. Er war bemüht, das Einfache mittels expressiver Farbwerte, einander abgrenzender Formsegmente, flächiger Malweise, starker Aufsicht sowie der Reduktion des Bildvordergrundes darzustellen. Indem er An- und Aufsicht in einem Bild miteinander kombinierte, durchbrach er das Raum-Zeit-Kontinuum. In dem Bild „Vision nach der Predigt“ (1888) werden die angeführten stilistischen Neuerungen Gauguins, die er aus der japanischen Kunst empfangen hatte, evident (Abb. 10).

Mit solcherlei Formen- und Farbexperimenten, die die Handschrift fernöstlicher Bildtradition tragen, kam Wyspiański auch noch zu einem späteren Zeitpunkt in Berührung. Dies geschah durch einen Sammler japanischer Kunst in Krakau, Feliks Jasiński (1861–1929).³¹⁵ Er hätte auch später durch seinen Kontakt mit der *Wiener Secession* damit bekannt werden können, die im Februar 1900 eine Ausstellung zur japanischen Kunst veranstaltete.³¹⁶ Interessant ist die sich daraus ergebende Frage, inwieweit der junge Kunststudent solche exotischen Anleihen bewusst oder unbewusst nach seiner Rückkehr in Krakau in seine Formensprache miteinfließen ließ? Die jüngere Wyspiański-Forschung nimmt die Aneignung der japanischen Kunst in den Blick.³¹⁷ Wyspiański selbst wies eine Aneignung der

³¹⁴ Siehe zum Einfluss japanischer Kunst auf Gauguin: Thomson, Belinda: *Japonisme* im Werk von van Gogh, Gauguin, Bernard und Anquetin, S. 69–79, in: Monet, Gauguin, van Gogh...Inspiration Japan. Hrsg.: Claire Guitton. Ausstellung im Museum Folkwang Essen 27.9.2014–18.1.2015, Kunsthau Zürich 20.2.–10.5.2015. Göttingen, 2014; Berger (1980), S. 148–167.

³¹⁵ Jasiński, auch unter dem Pseudonym „Manggha“ bekannt, besaß eine der größten Sammlungen der Kunst von Hiroshige (über 2000 Drucke) außerhalb Japans, die er 1920 dem Nationalmuseum Krakau übergab. Die Sammlung japanischer Kunst Jasińskis wird bis heute im Manggha-Museum Krakaus (poln.: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha) verwahrt, das einzigartig in Polen ist und eine umfangreiche Sammlung japanischer Kunst und vom Japonismus beeinflusster polnischer Kunst besitzt. In einer Ausstellung im Jahr 2007 wurde dort der Einfluss japanischer Formensprache auf Wyspiańskis Malerei aufgearbeitet. Vgl. Romanowicz, Beata: Mount Fuji: Cult and Fascination, in: Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki: inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. View of Kościuszki Mound from the artist's study window. Hrsg.: Anna Król, Beata Romanowicz. Ausstellung Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (Museum der japanischen Kunst und Technik Manggha). Krakau, 2007, S. 28.

³¹⁶ Vgl. Berger (1980), S. 190. Die Rezeption der japanischen Kunst durch österreichische Künstler, wie einiger Mitglieder der *Wiener Secession*, veranschaulichte eine Ausstellung der Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main, die sich den Farbholzschnitten und anderen Medien widmete, in denen japanisches Formenvokabular und fernöstliche Bildkonventionen reflektiert wurden. Vgl. Kunst für alle. Der Farbholzschnitt in Wien um 1900. Ausstellung Schirn Kunsthalle 6.7.–3.10.2016. Schirn Kunsthalle in Kooperation mit der Albertina Wien. Köln, 2016.

³¹⁷ Eine Vorreiterrolle nimmt dazu der Forscher Łukasz Kossowski ein, der bereits 1981 für das Nationalmuseum von Kielce und in Zusammenarbeit mit dem Nationalmuseum Krakau eine Ausstellung konzipierte, die den Einfluss des Japonismus auf die Kunst des *Jungen Polens* (einschließlich Wyspiański) thematisierte. Siehe *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów* (Zur Inspiration durch die Kunst Japans in der Malerei und Grafik der polnischen Modernisten). Hrsg.: Zofia Alberowa, Łukasz Kossowski. Ausstellung Nationalmuseum Kielce. Kielce, 1981. Bis zu dieser Ausstellung blieb das Thema unangetastet, da während des Kalten Krieges eine Rezeption der Malerei des *Jungen Polens* als nationales Phänomen in der offiziellen Kunstgeschichtsschreibung im Vordergrund stehen sollte. Seit den 1990er-Jahren distanzierte sich die Wyspiański-Forschung Polens von einer betont nationalistischen Rezeptionshaltung.

fernöstlichen Kunst in einem Brief an Rydel von sich und behauptete, keine entsprechende Ausstellung in Paris besucht zu haben: „Diese japanischen und chinesischen Museen habe ich alle nicht gesehen und ich werde sie auch nicht besuchen, weil das Dinge sind, nach denen andere Maler streben, die einer Mode nacheifern müssen und von denen nichts Neues kommt.“³¹⁸

Religiöse Auftragswerke

Die Parisaufenthalte taten Wyspiański gut, vielseitig interessiert wie er war, konnte er dort seinen größten Leidenschaften nachgehen – der Kunst und dem Theater. Jedoch erkrankte er während dieser Zeit auch häufiger: Am 26.7.1891 informierte Wyspiański seinen Freund Maszkowski über eine Erkrankung infolge einer Bleivergiftung durch die Ölfarben.³¹⁹

Aufgrund von Geldmangel konnte sich Wyspiański keine eigene Wohnung leisten und lebte bei seinem Freund Mehoffer. Da sie auch das Atelier teilten, waren sie rund um die Uhr zusammen. Wyspiański fühlte sich zunehmend von Mehoffers Anwesenheit gestört und äußerte sich darüber in einem Brief an Maszkowski.³²⁰ Wie daraus hervorgeht, sehnte sich Wyspiański nach gedanklichem Austausch und dem Gefühl, verstanden zu werden. Er wollte unabhängig für sich allein arbeiten und der Außenwelt demonstrieren, dass er seine Kunst aus sich selbst heraus entwickelt habe, ohne von einer zeitgenössischen „Mode“ oder einem Stil beeinflusst zu sein. An dieser Stelle wurde sich Wyspiański anscheinend bewusst, dass er ein Teil der sich schnell verändernden Kunstwelt war, in der ein origineller Stil nach dem anderen entstand und er zunehmend in Konkurrenz zu anderen Künstlern – wie auch zu seinen Freunden – trat.

Im Dezember 1891 berichtete Stryjeński von der Anbringung der von Wyspiański entworfenen Fensterbilder samt Wappenzeichnungen und Inschriften in der Marienkirche.³²¹ Damit war die Beteiligung Wyspiańskis an den Arbeiten in der Marienkirche endgültig beendet. Am 13.1.1892 erhielt Wyspiański ein weiteres Jan-Matejko-Stipendium für ein zusätzliches Malereistudium im Ausland in Höhe von 500 Złoty im Jahr, das es ihm ermöglichte, länger in Paris zu bleiben.³²² Die Zusammenarbeit mit Mehoffer war noch nicht beendet. Im Mai 1892 erhielten beide eine vertrauliche Information, aus der hervorging, dass sie für den Entwurf von Glasfenstermotiven für die mittelalterliche Lateinische (römisch-katholische) Kathedrale Mariä Himmelfahrt in Lemberg (begonnen unter Kasimir dem

³¹⁸ Wyspiański an Rydel, Briefnr. 83, 19.1.1897, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), S. 421.

³¹⁹ Siehe Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24. Wyspiański malte ohnehin nicht gern in Öl, er bevorzugte Pastellfarben. Er erkrankte ab Mitte der 1890er-Jahre immer häufiger, bis er schließlich sogar in seinen letzten Lebensjahren überwiegend zuhause malen musste und selten ausging.

³²⁰ „Mehoffer sieht alles anders als ich oder es interessiert ihn überhaupt nicht, was ich denke – deshalb sitzen wir oftmals tagelang nebeneinander ohne ein Wort, weil mir die Lust zu reden vergangen ist“. Wyspiański, Brief vom 30.9.1891, zitiert in, ebd., S. 24, zitiert aus: Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego. Bearbeitet von Maria Rydlowa, Leon Płoszewski, Jan Dürr-Durski. Band 3. Krakau, 1997, S. 112.

³²¹ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24.

³²² Vgl. ebd., S. 24.

Großen, um 1360 bis gegen Ende 14. Jahrhundert) angefragt wurden.³²³ Die beiden Maler wurden schließlich von den Konservatoren der in der Lemberger Kathedrale auszuführenden Restaurierungsarbeiten mit dem Entwurf einer Glasmalerei für ein Fenster beauftragt. Das Thema des Motivs sollte das „Gelöbnis von Johann Kasimir“ sein. Wyspiański hatte freie Hand bei dieser Auftragsarbeit (1893–1894).³²⁴

Ab dem 10.2.1893 war Wyspiański das dritte Mal in Paris und mietete zusammen mit Mehoffer ein Atelier. Sie arbeiteten dort vor allem gemeinsam an dem Projekt für die Kathedrale in Lemberg.³²⁵ Während des Parisaufenthaltes litt Wyspiański unter finanzieller Not, weshalb er viele seiner Arbeitspläne für das Theater oder in der Malerei nicht wie gewollt umsetzen konnte. Es fehlte an Geld für Requisiten, die Bezahlung von Modellen oder Malereitensilien, sogar die Studiengebühren der Colarossi konnte er sich nicht mehr leisten. Dieser Umstand beeinflusste auch seine Arbeit an den Entwürfen für die Lemberger Kathedrale. Dennoch ging er während des gesamten Aufenthalts oft in das Theater (er sah Stücke von Maeterlinck, Hauptmann, Strindberg, Ibsen, Flaubert oder Huysman) oder besuchte die Oper. Diese Zeit war anregend, hinsichtlich seiner literarischen Arbeit, und frustrierend zugleich, aufgrund seiner Engpässe und der dadurch eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten für malerische Aufträge.³²⁶

Wyspiański erhielt 1893 insgesamt nur wenige Aufträge und er hatte kaum Einnahmen zu verzeichnen, außerdem fehlte es an positiver Kritik. Dennoch konnte er eine erste eigene Ausstellung organisieren: Er zeigte 28 Porträts in Pastell in seinem Atelier.³²⁷ Während dieser Zeit überwarf er sich mit seinem Freund Mehoffer. Anfang November 1893 verstarb sein großes Vorbild aus der Studienzeit – Matejko. Nach seinem Lemberg-Aufenthalt kehrte Wyspiański zunächst im Januar 1894 nach Krakau zurück. Seinen Wunsch, schnell nach Paris zurückzukehren, konnte er aus finanziellen Gründen nicht verwirklichen. Wyspiańskis Bilder, die in Paris oder kurz nach seiner Rückkehr in Krakau entstanden sind, waren im Februar 1894 in dem Krakauer Nationalmuseum zu sehen. Im Zeitraum 17.–20.3.1894 begab er sich auf seine vierte Reise nach Paris.³²⁸ Er blieb dort bis Oktober 1894 und soll in dem Atelier von Gauguin gelebt haben.³²⁹

³²³ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 79 f.; Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24.

³²⁴ Siehe zum Entwurf für das Fensterbild in der Lemberger Kathedrale, Kap. 2.3.

³²⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 25.

³²⁷ Im Juli malte er Porträts von Passanten der Grünanlagen in Paris für 20 Franc. Er entlieh einige der Porträts von ihren Besitzern, zeigte sie in seiner Ausstellung und gab sie anschließend zurück. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 25.

³²⁸ Er reiste über Wien, Linz, München, Lindau, Boden und Basel. Vgl. ebd., S. 25.

³²⁹ Gauguins Atelier befand sich damals in der Avenue de Maine. Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 42. Es gibt jedoch keinerlei biografische Nachweise, die eine persönliche Beziehung zwischen ihm und Gauguin nahelegen, mit Ausnahme von dessen Zeichnung der Muse Gauguins, „Annah“.

Wyspiański's Rückkehr nach Krakau

Anfang Oktober 1894 kehrte Wyspiański endgültig nach Krakau zurück, wo er abermals bei seinen Verwandten, der Familie Stankiewicz wohnte. Es entstanden erstmals größere Landschaftsdarstellungen von und um Krakau in Öl und Pastell sowie Aussichten aus der Wohnung der Familie Stankiewicz nahe des Wawels.³³⁰ Er malt einige Stadtansichten in Öl zu verschiedenen Tageszeiten. In einer Bildserie sind die ringförmig-angelegten Grünanlagen, die „Planty“ vor dem Hintergrund der Krakauer Altstadt sowie eine Ansicht der Wawel-Kathedrale in expressiven Farben und in einer reduzierten Formensprache dargestellt.³³¹ In einer Nachtsicht der Planty verfremdete Wyspiański die Darstellung, in der eine gespenstische Stimmung heraufbeschworen wird.³³² Wyspiański verzichtete auf die naturgetreue Wiedergabe des Landschaftsausschnittes und reduzierte das Bildgeschehen auf Licht- und Schattenreflexe, die eine neblige Nachtszenerie visualisieren.

1.4 Wyspiański's Wirken im Krakauer Kunstleben und die *Gesellschaft polnischer Künstler – Sztuka*

Ohne das Studium an der Krakauer Kunsthochschule beendet zu haben, begann für Wyspiański nach seiner vierten Parisreise 1894 eine Zeit der Großaufträge, vor allem für Innendekorationen und Glasfenster in Krakauer Kirchen, aber auch für öffentliche Gebäude und private Wohnräume. Während seiner Reisen und längeren Parisaufenthalte reifte er zu einem Künstler von hoher technischer Qualität, aufgrund derer er für anspruchsvolle Projekte innerhalb Krakaus engagiert werden sollte. Wyspiański wandte sich während dieser Zeit verstärkt dem Theater zu: Er schrieb viele Theaterstücke, deren Premieren und Veröffentlichungen in Krakau große Erfolge feierten. Zudem betätigte er sich ab Mitte der 1890er-Jahre erfolgreich in dem Bereich der Buchillustration: Er entwarf alle Buchtitelseiten seiner publizierten Stücke selbst und wurde darin auch für seine schreibenden Freunde, wie für Rydel, tätig.³³³ Er hatte zunehmend die Rolle eines Universalkünstlers inne – er inszenierte seine Theaterstücke selbst und entwarf dafür die Bühnenbilder und Kostüme.³³⁴ Wyspiański wurde aufgrund seiner Aufführungen im Krakauer Stadttheater und seines Engagements in verschiedenen Verbänden, wie als Mitbegründer der *Gesellschaft polnischer Künstler – Sztuka* sowie als Vertreter der künstlerischen Bewegung *Junges*

³³⁰ Vgl. Romanowska (2004), S. 18 f.

³³¹ Siehe Abb. Wyspiański, „Grünanlagen mit dem Blick auf den Wawel“ (1894), Abb. in, Ausst.-Kat. Krakau (2000), Kat.-Nr. VI 22, S. 166.

³³² Siehe Abb. Wyspiański, „Grünanlagen in der Nacht“ (1900), Pastell auf Papier, 36,5 x 53 cm, Privatsammlung, Abb. in, ebd., S. 206.

³³³ Auf die literarische Tätigkeit Wyspiański's sei hier nur verwiesen sowie einige seiner Stücke lediglich nachfolgend genannt werden, da sie nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind, die sich auf den bildkünstlerischen und kunsthandwerklichen Bereich seines Schaffens konzentriert. Die Bedeutung von Wyspiański's Theaterstücken und seiner Dichtung ist in entsprechender Fachliteratur im Bereich der Theater- und Literaturwissenschaft profund und dem sollen hier keine weiteren Bemerkungen hinzugefügt werden.

³³⁴ Die Theaterkostüme und Bühnenbilder Wyspiański's sind nicht Gegenstand der nachfolgenden Analyse, dazu gibt es entsprechende Untersuchungen im Bereich der Theaterwissenschaft.

Polen (poln.: *Młoda Polska*, ca. 1890–1910), aber auch durch seine redaktionelle und grafische Tätigkeit für die Zeitschrift „*Życie*“ (dt.: *Leben*, gegr. 1897), zu einer öffentlichen Person im Kulturleben.³³⁵ Wyspiański, der selbst aus bescheidenen Verhältnissen stammte, wurde Mitglied im Stadtrat, um an kulturpolitischen Entscheidungen innerhalb Krakaus teilhaben zu können. Sowohl die Ehrungen und Auszeichnungen, als auch seine vielen Ausstellungsbeteiligungen im In- und Ausland sowie die Mitgliedschaft in der *Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Wiener Secession*, geben Auskunft über die Anerkennung, die ihm zuteilwurde.

Der Großteil seines malerischen Werkes entstand ab Mitte der 1890er-Jahre, darunter vor allem Porträts ihm nahestehender Personen oder Auftragswerke für Vertreter der Krakauer Bohème, die mehrheitlich in der von ihm bevorzugten Maltechnik Pastell gemalt worden. Außerdem entstanden Stadtansichten Krakaus und Landschaftsstudien aus seiner Umgebung. Insbesondere in Wyspiańskis Landschaftssujets lassen sich Stilelemente finden, die nahezu minimalistisch anmuten und eine abstrahierende Formensprache ankündigen. Diese reduzierte Formensprache erinnert an die japanische Malerei der Ukiyo-e-Farbholzschnitte, die während der Zeit der Japanmode in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die zeitgenössischen Kunststile Europas beeinflussten. Merkmale, die die Kompositionsschemata und Motive dieser Malerei betrafen, lassen sich vielerorts in den Werken europäischer Künstler wiederfinden: Der Verzicht auf tiefenräumliche Bildwirkung, eine asymmetrische Komposition, die Betonung von Objekten im Bildvordergrund, eine extreme Vogelperspektive sowie die Linie als bestimmendes Gestaltungselement.³³⁶ Außerdem beschäftigten Wyspiański immer stärker das Handwerk und die Lebenswelt der Bauern aus der Tatra- und Karpatenregion Galiziens. Er war damit nachweislich durch seine Beziehung mit der Mutter seiner Kinder und späteren Ehefrau, einer Bäuerin, in Berührung gekommen. Aber auch durch seine Künstlerfreunde; darunter Tetmejer, der sich zuerst mit einer Bäuerin vermählte. Wyspiański lebte infolgedessen nicht mehr ausschließlich in Krakau, sondern abwechselnd auch auf dem Land in dem Dorf Węgrzce. Die Erzeugnisse der Heimindustrie inspirierten ihn auf vielfältige Weise, wie für die Dekoration seiner Bühnenbilder und Kostüme, seine Entwürfe für Buchillustrationen und das

³³⁵ Es wird auch in einer Vielzahl von Publikationen als Tätigkeitszeitraum der Bewegung *Junges Polen* 1890–1918 angegeben, doch da 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, wird im Folgenden das Ende dieser Epoche mit dem Anfangsjahr des Krieges gleichgesetzt. Der Begriff „Junges Polen“ bezog sich zunächst auf eine politisch-linksorientierte Gruppierung, die von dem Historiker Joachim Lewel angeführt wurde und die sich größtenteils nach der Niederschlagung des Novemberaufstands 1830–1831 im Schweizer Exil aufhielt. Lewel idealisierte das Bauerntum und kritisierte den polnischen Adel, seine Ideen waren der demokratischen Staatsform zugetan. Vgl. Hoensch (1990), S. 204. Junges Polen habe als Geheimorganisation gewirkt, die andere Gruppen polnischer Exilanten infiltrieren und revolutionäres Ideengut verbreiten sollte. Vgl. Cavanaugh, Jan: *Out looking in early modern Polish art, 1890–1918*. Berkeley, 2000, S. 30. Die künstlerische Bewegung *Junges Polen* ging zunächst aus der Literatur hervor.

³³⁶ Der Japonismus wurde auch im geteilten Polen seit der Jahrhundertwende rezipiert: Im November 1900 gab es die erste Ausstellung mit japanischer Kunst in der Galerie Krywult in Warschau, die Farbholzschnitte aus der Sammlung von Samuel (Siegfried) Bing (1838–1905) aus Paris zeigte. Andere Ausstellungen in Krakau, Lemberg und Warschau zwischen 1900–1913 zeigten Exponate aus der Sammlung von Feliks Jasieński. Vgl. Ausst.-Kat. Kielce (1981) [Publikation enthält keine Seitenangaben].

Kunsth Handwerk. Er wurde Gründungsmitglied der *Gesellschaft für polnische angewandte Kunst* (kurz: *TPSS*, gegr. 1901).³³⁷

Von Juni bis Dezember 1895 war Wyspiański im Auftrag des Architekten Władysław Ekielski (1855–1927) und des Guardian des Konventes der Franziskaner, Leon Samuel Rajss (1850–1901), für die Innengestaltung der Franziskanerkirche Krakau tätig.³³⁸ Der Auftrag umfasste die Ausarbeitung von polychromen, ornamentalen sowie figürlichen Wandmalereien und sieben Glasfenstermotiven.³³⁹ Wyspiański zeigte Entwürfe für die Franziskanerkirche auf der Ausstellung von *Sztuka* von Mai bis Juni 1897. Er schrieb Rydel nach der Beendigung der Wandmalereien in der Franziskanerkirche, dass seine Gedanken die Gestalt von Bildern annähmen und er dabei sei, sich in die Welt seiner Phantasie zu begeben:

„(...) Ich habe so viele Ideen, die Bilder bedrängen mich dermaßen, dass ich mir verrückt vorkomme – (...) und das ich mich von den anderen entfremde, so dass ich wirklich in die Welt meiner Phantasie eingetreten bin und in merkwürdigen Sphären schwebe (...)“.³⁴⁰

Wyspiański war bis zur Verwirklichung seiner Entwürfe für Glasfenstermotive der Franziskanerkirche (1899; 1904–1905) nur einem ausgewählten elitären Kreis von Intellektuellen bekannt, was sich nach diesem Großauftrag entsprechend ändern sollte.³⁴¹ So wurde er während der Arbeiten in der Franziskanerkirche durch den Architekten Zygmunt Hendel (1862–1929) mit der Wiederherstellung der mittelalterlichen Kirchenfenster der Dominikanerkirche (Baubeginn Mitte 13. Jahrhundert) beauftragt.³⁴² Diese Kirche hatte durch einen großen Stadtbrand im Jahre 1850 erheblichen Schaden erlitten. Es blieben etwa zwanzig Glasfenster unversehrt, die nach ihrer Renovierung im Kreuzgang des dazugehörigen Klosters eingesetzt wurden. Das Konzept zur Rekonstruktion der versehrten Fenster sah vor, dass diese auf Grundlage der erhalten gebliebenen Fenster wiederhergestellt werden sollten, um die fehlenden mittelalterlichen Glasmalereiarbeiten dem einstigen Originalstil nachzuempfinden.³⁴³ Dieses Vorgehen stand im Einklang mit den Überlegungen Matejkos zur Konservierung der Fenster, welche folgendes Konzept umfassten: Die vorhandenen Partien der originalen Glasmalereien sollten bewahrt und als Vorlage für die zu ergänzenden Fragmente der Fensterbilder dienen, um somit eine stilgerechte

³³⁷ Zu Wyspiańskis Engagement in der *Gesellschaft für polnische angewandte Kunst*, vgl. Kap. 3.2.1.

³³⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 94. Zur Bedeutung des Architekten Ekielski für die Umgestaltung von Krakauer Kirchen vgl. Grajewski, Grzegorz: *Poszukiwania stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855–1927)* (Auf der Suche nach einem Nationalstil im Schaffen von Władysław Ekielski), in: *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX* (Die Kunst Krakaus und Galiziens im 19. Jahrhundert). Hrsg.: Wojciech Bałus. Krakau, 1991, S. 109–122.

³³⁹ Ausführlich zu diesem Großauftrag, siehe Kap. 2.4.

³⁴⁰ Wyspiański zitiert in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 28, zitiert aus: *Listy Wyspiańskiego do Rydla* (1979), S. 402 f.

³⁴¹ Vgl. Rumiński (1998), S. 113.

³⁴² Zur Arbeit des Architekten und Konservatoren Zygmunt Hendel in der Dominikanerkirche, vgl. Włodarek, Andrzej: *Działalność konserwatorska Zygmunta Hendla w klasztorze Dominikanów w Krakowie* (Die konservatorische Tätigkeit von Zygmunt Hendel im Dominikanerkloster in Krakau), in: *Sztuka w kręgu krakowskich Dominikanów* (Die Kunst im Kreis der Krakauer Dominikaner). Hrsg.: Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak. Krakau, 2013, S. 907–913.

³⁴³ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 26.

Wiederherstellung der zerstörten Glasmalereiarbeiten zu gewährleisten.³⁴⁴ Wyspiański war damit beauftragt, die versehrten Fensterbilder wiederherzustellen, dazu führte er 19 Aquarelle im Verhältnis 1:1 aus, die den Stil der Originalfenster der übriggebliebenen Glasmalereiarbeiten des Mittelalters kopierten. Er arbeitete von November 1895 bis zum Frühjahr 1897 für diesen Auftrag.³⁴⁵ Wyspiański vertiefte während dieser Mitarbeit seine Kenntnisse über die mittelalterliche Glasfenstermalerei. Die Ergebnisse seiner Arbeit publizierte er anschließend in einem Artikel (1899) mit vielen, teilweise farbigen Abbildungen.³⁴⁶ Er zeigte seine Aquarellzeichnungen der mittelalterlichen Motive für die Glasfenster auf der *Sztuka*-Ausstellung von Mai bis Juni 1897.

Wyspiański befasste sich unter dem Eindruck der sich wandelnden Stadt Krakau im ausgehenden 19. Jahrhundert und angeregt durch die sogenannte „Bauernschwärmerei“ (poln.: *chlopomania*) mit dem Gegensatz von Stadt und Land.³⁴⁷ Dies wird in dem Bild „Porträt zweier Mädchen“ (1895) deutlich (Abb. 11). Es zeigt zwei Mädchen, die aus unterschiedlichen sozialen Lebenswelten kommen. Im linken Bildteil ist in Frontalansicht ein Bauernmädchen dargestellt und im rechten Bereich ist ein Mädchen aus der Stadt im Seitenprofil, ein feines Kleid mit Spitzenkragen tragend und mit einem Schleifenband im Haar, zu sehen. Der Gegensatz der beiden Lebenswelten dieser Mädchen, die etwa gleich alt zu sein scheinen, wird durch den unterschiedlichen Kleidungsstil und die Art der Frisuren deutlich. Sie sind nur im Halbporträt zu sehen, doch aufgrund des sich vom Bauernmädchen abgewandten feiner gekleideten Mädchens ist ersichtlich, dass es nichts Verbindendes zwischen ihnen gibt. Zu groß ist die Distanz zwischen ihnen, auch wenn sie in diesem Bild dicht nebeneinander gerückt sind. Die Kleidung des ärmeren Mädchens hat Wyspiański jedoch nicht weniger effektiv dargestellt, wie durch die Farbigkeit ihrer bäuerlichen Tracht mit detailliert ausgearbeiteten Stickereien veranschaulicht wird. Die Bauerntracht mutet daher nicht weniger aufwendig gearbeitet an, als das aus teureren Stoffen genähte Kleid des anderen Mädchens. Dieses Nebeneinander von bürgerlicher Kleidung und bäuerlicher Tracht erscheint wie ein Dialog der Stoffe und Muster, der einem Wettstreit gleichzukommen scheint. Wyspiański nimmt in diesem Bild keine eindeutige Position ein, jedoch weist er der ländlichen Kleidung einen ebenbürtigen Platz neben dem Spitzenkragen zu. Somit stellt er das Stickereihandwerk der Bäuerinnen auf eine Stufe mit den städtischen Modemachern. In diesem verbildlichten „Dialog der Kleidung“ zweier Mädchen aus unterschiedlichen sozialen Schichten manifestiert sich die Besonderheit

³⁴⁴ Matejko engagierte sich für den Denkmalschutz in Krakau, er war Mitglied in dem Komitee für den Wiederaufbau der Wawel-Burg (bis zu seinem Tod 1893) und beteiligte sich an den konservatorischen Arbeiten in den Krakauer Tuchhallen und der Marienkirche. Vgl. Ausst.-Kat. Katowice (2004), S. 19.

³⁴⁵ Vgl. Romanowska (2004), S. 24.

³⁴⁶ Der Artikel erschien unter dem Titel „Witraże dominikańskie“ (Die Glasfenster der Dominikaner) im „Rocznik Krakowski“, Band 2, S. 201–206, vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 26.

³⁴⁷ Der Begriff „Bauernschwärmerei“, als Ausdruck für das bei den Intellektuellen entstandene Interesse an der Lebenswelt und Sachkultur der Bauern (oder Bergvölker), sei unzutreffend. Vielmehr bezeichnet er eine Art Modeerscheinung. Vgl. Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: Die künstlerische Physiognomie Krakaus zur Jahrhundertwende, in: Ausst.-Kat. Mönchengladbach (1991), S. 38. Im Folgenden dieser Arbeit wird der zitierten Auffassung von Krzysztofowicz-Kozakowska gefolgt und anstelle von „Bauernschwärmerei“ der Ausdruck „Bauernkult“ verwendet.

dieses Bildes. Es verweist auch auf Wyspiańskis komplexe Lebenssituation, der sich in beiden Lebenssphären, in der Stadt und auf dem Land, zuhause zu fühlen begann.

Das Interesse an der Lebenswelt der Bauern war zunächst persönlicher Art, da sich Wyspiański vermutlich seit Ende der 1880er-Jahre auf ein Verhältnis mit der Bäuerin Teodora Teofila Pytko (1868–1957) einließ, mit der er 1900 eine Ehe einging und insgesamt vier Kinder hatte.³⁴⁸ Zum anderen kam er durch die Bewegung des *Jungen Polens* auch auf theoretischer Ebene in Kontakt mit dem Bauernthema, das zu einer wichtigen Motiv- und Bezugsquelle polnischer Künstler, insbesondere in Galizien, seit den 1890er-Jahren werden sollte. Während seiner Parisaufenthalte bildete sich über alle polnischen Teilungsgebiete hinweg die künstlerische Bewegung *Junges Polen* heraus, in der Literaten, Musiker, Maler, Bildhauer und Architekten tätig wurden, um den Besatzungsmächten zum Trotz eine freie Kunstaussübung durchzusetzen. *Junges Polen* hatte zum Ziel, eine alle polnische Teilungsgebiete einende Kunst zu etablieren. Diese Kunst sollte zwar stilistisch das Niveau zeitgenössischer, westlicher Strömungen antizipieren, jedoch motivisch auf die polnische Kultur – zum Leitbild wurde die bäuerliche Lebenswelt – rekurren. In der Literatur des *Jungen Polens* wurde das Bauertum sowohl als Manifestation der „puren Seele“ sowie Ausdruck des wahren Polentums und als unempfänglich für fremde Einflüsse per se glorifiziert.³⁴⁹ Das Zentrum von *Junges Polen* bildete Krakau, das auch zum zentralen Aussendungsort der Nationalbewegung für alle polnischen Teilungsgebiete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufstieg.³⁵⁰

Wyspiański war ein typischer Vertreter der Bewegung des *Jungen Polens*, die sich dem Bauernkult verschrieben hatte. Aus diesem intellektuellen Klima heraus partizipierte er an der beginnenden ethnografischen Erforschung ethnischer Minderheiten Galiziens.³⁵¹ Dies beinhaltete auch, dass er an der Hinwendung zu den regionalen Erzeugnissen der Heimindustrie, Holzarchitektur und bäuerlichen Trachten Anteil nahm, indem er sich der sendungsbewussten Auffassung verschrieb, der polnischen Kunst eine betont nationale Note verleihen zu wollen. Konkret wurde sich bei diesem Vorhaben auf regionale Motive der Bauern und ethnischen Minderheiten der Bergvölker Galiziens bezogen, wie es

³⁴⁸ Geburtsjahre der Kinder Wyspiańskis: 1890, 1895, 1899, 1901.

³⁴⁹ Vgl. Cavanaugh (2000), S. 143.

³⁵⁰ Chmielewska, Agnieszka: National style in the Second Polish Republic. Artists and the image of the newly created state, in: Nation, style, modernism. [Konferenzband] Proceedings of the international conference under the patronage of Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA), organised by the Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich, and the International Cultural Centre, Cracow (6.-12.9.2003). Hrsg.: Jacek Purchla, Wolf Tegethoff. Krakau, 2006, S. 187. Galizien und Krakau, als Zentrum von *Junges Polen*, werden auch als „liberale Enklave“ bezeichnet. Vgl. Perz (2004), S. 153–157. Die freie Stadt Krakau, die im Vergleich zu den anderen Teilungsgebieten unter geringeren Restriktionen zu leiden hatte – es herrschte weitestgehend sprachliche und kulturelle Autonomie – erlebte im Verlauf der 1890er-Jahre einen unvergleichlichen Aufschwung: „Die Stadt, die (...) ein Synonym des ‚galizischen Elends‘ gewesen war, verwandelte sich allmählich zur intellektuellen Hauptstadt des auf der politischen Karte nicht existierenden Polen...“. Krzysztofowicz-Kozakowska (1991), S. 37.

³⁵¹ Der Beginn ethnografischer Studien in den polnischen Teilungsgebieten geht zurück in das 18. Jahrhundert. Die ethnografische Forschung sei dort aus der Situation der geteilten Nation und dem Fehlen der Eigenstaatlichkeit hervorgegangen. Dies habe zu einem gestiegenen Interesse an der eigenen nationalen Geschichte geführt. Vgl. Rataj/Zachorowska (2001), S. 377.

aus der Satzung der *Gesellschaft für polnische angewandte Kunst (TPSS)* hervorging. Wyspiański war Mitglied von TPSS und von *Sztuka*, die ähnliche Intentionen verfolgten. *Sztuka* hatte zum Ziel, durch ein aktives Ausstellungswesen die Künstler aller drei polnischen Teilungsgebiete national und international bekannt zu machen. Wichtig war ihre Intention, eine betont „polnische“, aber auch autonome Kunst zu zeigen, die weder als „slawisch“ noch als „westlich“ beschrieben werden sollte. „Polnisch“ sollte als eigenständige, nationale Zuschreibung Anwendung finden, ohne im Dienst des einen oder anderen Kulturraumes zu stehen, der durch die Besatzerkräfte des russischen Zarenreiches, Preußens und der Habsburgermonarchie vertreten wurde. In diesem Bewusstsein reifte Wyspiański zu einem Künstler heran, geprägt von einem messianistischen Kultur- und Nationalbewusstsein, das ihm von seinen Mentoren in Krakau an der Jagiellonen Universität und der Hochschule der Schönen Künste vermittelt wurde.

Wyspiański interessierte sich bereits als junger Kunststudent und infolge seiner Reisen im In- und Ausland für Kunsthandwerk, historische Kleidung und Trachten.³⁵² Diese Tendenz setzte sich verstärkt in den 1890er-Jahren fort und fand vor allem nach 1900 Ausdruck in seinen Bildern, in denen er vermehrt galizische Trachten abbildete. Dies zeigt sich in Selbst- und Familienporträts, in denen er in bäuerlicher Kleidung posierte sowie in dem Porträt des Kunsthistorikers Julian Pagaczewski aus dem Jahr 1904 (Abb. 15).³⁵³

Parallel zu Wyspiańskis Interesse für das regionale Handwerk und die Sachkultur der Bergvölker der Tatra- und Karpatenregion erhielt er verstärkt ab 1895 Auftragsarbeiten für die Innengestaltung von Kirchen sowie profaner, öffentlicher Gebäude oder sogar privater Wohnräume. Im Januar 1896 traf er den Architekten Sławomir Odrzywolski (1846–1933) in der Wawel-Kathedrale, anlässlich der Entdeckung gotischer Wandmalereien, die im Zuge von Restaurierungsarbeiten im Kircheninneren freigelegt wurden. Odrzywolski überreichte Wyspiański während des Treffens Pläne der Pfarrkirche in Biecz und bat ihn, vorläufige Entwürfe für Wandmalereien dafür anzufertigen.³⁵⁴ Wyspiański willigte ein und begann an den Entwürfen für die Kirche von Biecz zu arbeiten.³⁵⁵ Ab Sommer 1896 hielt sich Wyspiański oft in der Umgebung Krakaus auf, währenddessen fertigte er 47 Zeichnungen von Blumen an, die in einem Skizzenbuch gesammelt sind. Auf diese Weise entstand sein sogenanntes „Herbarium“ (poln.: „Zielnik“, 1896–1897).³⁵⁶ Jene detaillierten Zeichnungen sollen ihm später noch für seine Innendekorationen dienlich sein, wofür er Blumenmotive verwendete.

³⁵² Siehe Kap. 1.3.

³⁵³ Siehe Bildbeschreibung nachfolgend in Kap. 1.4.

³⁵⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 27.

³⁵⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 43. Siehe zu Entwürfen und Abbildungen der geplanten Wandmalereien der Pfarrkirche von Biecz in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 96 f. Die Entwürfe für Biecz wurden auf der ersten *Sztuka*-Ausstellung von Mai bis Juni 1897 gezeigt.

³⁵⁶ Wyspiańskis „Zielnik“ ist in der Handschriftensammlung des Nationalmuseums Warschau inventarisiert (Inv. Nr. rkps 924/ 1-47). Siehe Abb., in Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 99.

Die Architekten Stryjeński und Hendel boten Wyspiański am 10.9.1896 einen Auftrag zur Restaurierung der Wandmalereien im Kircheninnenraum der Krakauer Heilig-Kreuz-Kirche an.³⁵⁷ Wyspiański war mit der Innenausstattung dieser Kirche bestens vertraut, da er deren Interieur bereits im November 1887 gezeichnet hatte.³⁵⁸ Nachdem er im November eine Inventarliste der Kirche anfertigte, begann er, den Innenraum zu restaurieren. Während seiner Arbeit stieß er auf Wandmalereien aus der Frührenaissance und des Mittelalters. Wyspiański zeichnete diese Malereien ab.³⁵⁹ Parallel zu den Restaurierungsarbeiten und der Ausführung neuer Wandmalereien, wurde er gebeten, die Aufsicht über die konservatorischen Arbeiten und ihrer Dokumentation zu führen. Er kopierte alle freigelegten Fragmente in Pastell- und Aquarellzeichnungen und fertigte sogar Modelle des Innenraumes an, die für die Dokumentation der verschiedenen Entstehungsphasen der frühen Wandmalereien notwendig waren.³⁶⁰ Wyspiański war davon überzeugt, dass er der ausführende Künstler für die gesamte Restaurierung des Innenraumes der Heilig-Kreuz-Kirche sei, jedoch wurde dies durch persönliche Konflikte mit den Auftraggebern bezüglich der Bezahlung und der Duplizierungsrechte vereitelt. Die Wandmalereien im Kircheninneren führte letztlich ein anderer Künstler auf Basis der Zeichnungen und Fotografien von Wyspiański aus. Im Juni 1897 war diese Arbeit beendet. Wyspiański publizierte die Ergebnisse seiner Arbeiten für die Heilig-Kreuz-Kirche in einem Artikel, der im November 1896 mit 13 Abbildungen in „Życie“ (Nr. 7) sowie ein Jahr später im „Rocznik Krakowski“ in einer erweiterten Version, unter dem Titel „Die frühen Wandmalereien der Heilig-Kreuz-Kirche in Krakau“, erschien.³⁶¹ Die Großaufträge im sakralen Bereich belegen Wyspiańskis Renommee und seinen Ehrgeiz. Aus Anerkennung seiner Verdienste wurde er am 13.10.1898 zur Mitarbeit in die Kommission für Kunstgeschichte der *Akademie der Gelehrsamkeit* berufen. Wyspiański war 1896 auch Mitbegründer der *Gesellschaft der Freunde der Geschichte und der Denkmäler von Krakau* und setzte sich aktiv für den Denkmalschutz ein.

³⁵⁷ Vgl. Romanowska (2004), S. 23. Im Herbst 1896 bereitete Wyspiański eine Abhandlung zu französischen Kathedralen vor, die er bebildert herausgeben wollte. Jedoch musste er aus Geldmangel von einer Publikation absehen. Er beabsichtigte daraufhin, diese Arbeit der Krakauer Jagiellonen Universität als Dissertation vorzulegen. Das Manuskript wurde nach der Prüfung durch den Professor Tomkowicz am Institut für Kunstgeschichte abgelehnt, mit der Begründung, dass die Ausführungen nicht den Ansprüchen einer wissenschaftlichen Arbeit genügten.

³⁵⁸ Vgl. Kap. 1.3. Im Juli 1896 wurde Wyspiański darüber informiert, dass er diesen Auftrag erhalten würde und berichtete darüber in einem Brief an Rydel: „Stryjeński sagte mir, dass man sich wegen der Heilig-Kreuz [-Kirche: JK] bei mir melden werde.“ Wyspiański zitiert in: Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 27, zitiert aus: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), Brief vom 23.7.1896, S. 365.

³⁵⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 43.

³⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 27.

³⁶¹ Siehe, Wyspiański: Dawna polichromia kościoła św. Krzyża w Krakowie (Die frühen Wandmalereien der Heilig-Kreuz-Kirche in Krakau), in: „Rocznik Krakowski“, Band 1, S. 90–101.

Sztuka präsentierte sich erstmals der Öffentlichkeit in einer Ausstellung in den Krakauer Tuchhallen, in den Räumlichkeiten des Nationalmuseums.³⁶² Die Initiative zur Gründung einer Vereinigung, die in Opposition zu der als zu konservativ und provinziell empfundenen Krakauer und Lemberger *Gesellschaft der Freunde der Schönen Künste (TPSP)* stand, ging von Józef Chełmoński (1849–1914) und Jan Stanisławski aus.³⁶³ Die erste *Sztuka*-Ausstellung trug den Titel „Seperate Ausstellung von Bildern und Skulpturen“ und fand vom 27.5. bis 27.6.1897 statt.³⁶⁴ Der Ausstellungstitel verwies zugleich auf die oppositionelle Haltung der *Sztuka*-Mitglieder zu den monopolisierten Ausstellungsorganisationen wie der *TPSP* oder der *Allgemeinen Gesellschaft Polnischer Künstler* (gegr. 1894). Sie protestierten somit gegen die bisher als qualitativ voll anerkannte Kunst und organisierten sich isoliert davon. *Sztuka* formulierte weder ein künstlerisches Manifest noch vertrat sie ein konkretes ideelles Programm. Sowohl die Stilrichtungen ihrer Mitglieder als auch ihre Interessen waren heterogen. *Sztuka* war die Ausstellungsorganisation und der Künstlerverband der Bewegung *Junges Polen*. Die *Sztuka*-Mitglieder waren meistens auch, aufgrund ihrer österreichischen Staatsbürgerschaft, bei der *Wiener Secession* gelistet.³⁶⁵

Die erste *Sztuka*-Ausstellung war sehr erfolgreich.³⁶⁶ Auf ihr waren einige der Gründungsmitglieder vertreten, die aus dem Umfeld der Krakauer Kunstschule stammten, wie Teodor Axentowicz, Malczewski, Mehoffer, Stanisławski und Wyspiański. In dieser Reihe sind ab 1898 auch Fałat und Włodzimierz (Przerwa) Tetmajer als Gründungsmitglieder zu ergänzen, da die offizielle Amtseinführung erst im Oktober (oder November) 1897 stattfand.³⁶⁷ Aus dem Warschauer-Milieu sind Chełmoński, Leon Wyczółkowski (1852–1936) und Antoni Piotrowski (1853–1924) als weitere

³⁶² Im Folgenden wird diese Vereinigung lediglich mit ihrem Kurznamen *Sztuka* benannt, da es ein Eigenname ist. *Sztuka* bestand als Künstlervereinigung bis 1950 und war im In- und Ausland an insgesamt 101 Ausstellungen beteiligt. Zum Zeitpunkt der Gründung von *Sztuka* gab es noch keine weiblichen Mitglieder. Bis 1914 waren unter den insgesamt 40 Mitgliedern nur drei Künstlerinnen verzeichnet. Darin ist ein Unterschied zur Künstlerkolonie Abramcevo zu sehen, in der Frauen gleichberechtigt neben Männern Mitglieder waren, wie es auch in der Künstlergruppe in Talaškino der Fall war. In Hinblick auf die Künstlerausbildung und der Organisationsform künstlerischer Vereinigungen gab es im Zarenreich bereits früher als in den polnischen Teilungsgebieten einen entschiedenen höheren Frauenanteil.

³⁶³ Vgl. Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: *Sztuka w kręgu Sztuki. Towarzystwo artystów polskich „Sztuka“ 1897–1950* (Die Kunst im Kreise der Kunst. Zur Gesellschaft polnischer Künstler „Sztuka“ 1897–1950). Ausstellung Nationalmuseum Krakau 26.5.–10.9.1995. Krakau, 1995, S. 6. Siehe auch darin zur Gründungsgeschichte, Mitglieder- und Ausstellungsverzeichnis der *Gesellschaft polnischer Künstler – Sztuka*.

³⁶⁴ Ausstellungstitel auf Polnisch: *Wystawie osobnej obrazów i rzeźb*.

³⁶⁵ Siehe zu den Beziehungen von *Sztuka* und der *Wiener Secession* sowie der österreichischen Kunstkritik gegenüber ihren polnischen Künstlern in, Baranowa (2001). Zu *Sztuka* im mitteleuropäischen Netzwerk der Künstlerverbände, vgl. Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: „Sztuka” – “Wiener Secession” – “Manes”. *The Central European Art Triangle*, in: *Artibus et Historiae*, Ausgabe 27, Nr. 53, 2006, S. 217–259.

³⁶⁶ Die Zahl der Besucher wird mit ca. 6000 angegeben. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 28. *Sztuka* organisierte Ausstellungen in den Teilungsgebieten Polens, welche zweimal jährlich im Mai und November stattfanden. Die internationale Ausstellungstätigkeit erstreckte sich über den Zeitraum 1897–1914, bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. *Sztuka* präsentierte sich in Wien, St. Louis (USA), München, Düsseldorf, Antwerpen, Leipzig, Dresden, Rom, Venedig, Prag, Budapest und Berlin. Vgl. Krzysztofowicz-Kozakowska (2006), S. 220. Zu ergänzen ist London (1906).

³⁶⁷ Diese zehn Maler werden zu den Gründungsmitgliedern von *Sztuka* gezählt. Siehe zur Gründungsgeschichte und Ausstellungstätigkeit von *Sztuka*, Ausst.-Kat. Krakau (1995), S. 44.

Gründungsmitglieder zu nennen³⁶⁸ Wyspiański schrieb in einem Brief an Rydel im Mai 1897 über seine Verbindung zu *Sztuka*: „Es gründet sich in Krakau eine Gesellschaft von Malern, welche einen alljährlichen polnischen Salon in Krakau organisieren möchten, sie baten um meine Teilnahme (...).“³⁶⁹ Außerdem berichtete er Rydel über seine Teilnahme an der ersten *Sztuka*-Ausstellung und benennt einiger seiner eingereichten Exponate:

„Ich habe Caritas [Bildtitel kursiv im Original: JK], umgeben von ganzen Blumengirlanden aus Biecz, einen Teil der Ilias [Zeichnungen] – (die Szene des Geistes über dem See) – sowie die Skizze meines [Schatz des: JK] Sesams hingeschickt“³⁷⁰.

Nicht enthalten in Wyspiańskis Aufzählung sind seine übrigen gezeigten Werke, wie eine Pastellzeichnung „Ansicht von Paris“, neunzehn seiner Kopien der mittelalterlichen Glasmalereien aus der Dominikanerkirche, Entwürfe für die Wandmalereien in der Franziskanerkirche sowie Entwurfszeichnungen für die Restaurierung der Pfarrkirche in Biecz und einige Pastellzeichnungen des Themas „Naturstudien“³⁷¹.

Im September 1897 begann Wyspiański seine zweijährige Mitarbeit in der neu gegründeten Wochenzeitschrift „*Życie. Tygodnik Ilustrowany Literacki i Artystyczny*“ (dt.: „Leben. Illustrierte literarische und künstlerische Wochenzeitschrift“).³⁷² Wyspiański publizierte in „*Życie*“ Reproduktionen einiger seiner Entwürfe für Kircheninnenräume und ließ Auszüge aus seinen Theaterstücken abdrucken.³⁷³ Stanisław Przybyszewski (1868–1927) übernahm im Oktober 1898 die Redaktionsleitung des Blattes.³⁷⁴ Wyspiański war redaktionell und grafisch in der Sektion

³⁶⁸ Chelmoński war der erste Vorstand von *Sztuka*. Da er jedoch im russischen Teilungsgebiet lebte, musste er auf Druck der Besatzungsmacht dieses Amt aufgeben. Nachfolgend wurde er als ihr Ehrenvorstand aufgeführt. Vgl. ebd., S. 7.

³⁶⁹ Wyspiański an Rydel zitiert in, Romanowska (2004), S. 23.

³⁷⁰ Wyspiański zitiert in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 28, zitiert aus: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), Brief 24.–26.5.1897, S. 469.

³⁷¹ Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 28. Mit „Naturstudien“ (poln.: studiów z natury) ist vermutlich sein Herbarium gemeint.

³⁷² Am 24.9.1897 erschien die erste Ausgabe der Zeitschrift. „*Życie*“ musste ihr Erscheinen aufgrund fehlender finanzieller Mittel 1900 einstellen. Das Journal ist mit den französischen Zeitschriften „*La Revue blanche*“ und „*La Plume*“ vergleichbar, aufgrund der in ihnen verbreiteten Postulate des Symbolismus und der redaktionellen Zusammenarbeit beteiligter Schriftsteller und Künstler. Vgl. Cavanaugh (2000), S. 28. Dem wäre auf russischer Seite die Zeitschrift „*Welt der Kunst*“ an die Seite zu stellen.

³⁷³ Zwischen den Jahren 1894–1907 schrieb Wyspiański eine Vielzahl von Theaterstücken und Gedichten: *Legenda I*, *Meleager* (1896), *Warschauerin* (1898, Premiere), *Lelewel* (1899 Premiere), *Protesilas und Laodamia*, *Tragödie* (1899), *Fluch (Kłątwa)*, 1899), *Legion* (1900 publiziert), *Hochzeit* (Wesele, 1901, Premiere), *Befreiung (Wyzwolenie)*, 1903), *Bolesław der Kühne* (1903), *Novembarnacht* (1904), *Akropolis* (1904), *Felsengruft (Skalka)*, 1905). Januar–Mai 1900 entstanden Wyspiańskis Rhapsodien: *Bolesław Śmiały*, *Św. Stanisław*, *Henryk Pobożny pod Legnicą*, *Piast* und *Kazimierz Wielki*. Seine Stücke inszenierte er selbst, außerdem entwarf er die Bühnenbilder und Kostüme. Er würdigte das Engagement seiner Schauspieler, in dem er sie porträtierte. Wyspiański überarbeite alle Buchausgaben seiner Stücke selbst, die er zwischen 1898–1907 herausgab.

³⁷⁴ Wyspiański wurde vermutlich durch Przybyszewski mit der Bewegung „*Junges Skandinavien*“ bekannt. Przybyszewski stand seit seinem Studium in Berlin in den frühen 1890er-Jahren mit ihr im Austausch. Er war ein häufig im Kreise skandinavischer und deutscher Intellektueller in dem Berliner Café „*Zum schwarzen Ferkel*“ zu Gast. Dort traf er mit August Strindberg (1849–1912) und Edvard Munch zusammen. Vgl. Cavanaugh (2000), S. 32.

„Künstlerische Briefe“ (poln.: artystyczne pisma) tätig.³⁷⁵ In „Życie“, dem einzigen Journal mit dem Schwerpunkt zeitgenössischer Kunst des In- und Auslands im geteilten Polen zu dieser Zeit, wurden seit seiner Mitarbeit verstärkt ausländische Künstler neben Vertretern des *Jungen Polens* gezeigt. Przybyszewski vertrat ein anti-naturalistisches Kunstprogramm und räumte jedem Künstler größte kreative Freiheit ein. Die Bezeichnung *Junges Polen* erschien erstmals als Titel einer Artikelreihe des Literaturkritikers Artur Górski (1870–1959) in „Życie“, nachdem dieser im Juni 1898 die Redaktionsleitung übernahm.³⁷⁶ Die Redaktion der Zeitschrift definierte sich als Plattform von *Junges Polen*: „Our Journal is a Polish journal, and, furthermore, it is the literary and artistic journal of Young Poland.“³⁷⁷ Diese Zeitschrift publizierte auch das Manifest von *Junges Polen*:

*„Wir verlangen von unserer Kunst, daß sie polnisch bleibt, denn wenn sie ihre nationalen Eigenschaften verliert, verliert sie gleichzeitig ihre Kraft und ihren Wert, sowie ihre Daseinsberechtigung. Außerdem sollte sie jung sein, das Feuer der Jugendlichkeit in sich tragen, mit Adlerflügeln fliegen können, einen königlichen Geist und den feurigen Geist von Mickiewicz haben.“*³⁷⁸

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass die künstlerischen Themen der Bewegung *Junges Polen* einen deutlichen Bezug zu ihrer Heimat haben sollten. Die gesellschaftlichen Werte, die in diesem Zitat deutlich werden, wurden von einer Generation vertreten, die noch im Sinne der polnischen Romantik geprägt war. In dem zitierten Ausspruch wird an die untergegangene Adelsrepublik (dessen Symbol war das Adlermotiv), die als ideale Staatsform erachtet wurde, erinnert. Der Dichter Mickiewicz fungierte als geistiger Anführer der Generation des Januaraufstandes 1863 und wurde auch noch zur Jugendzeit Wyspiańskis entsprechend gerühmt. Der Kritiker Górski gab mit seiner Losung der Bewegung *Junges Polen* einen neuen Sinn, in dem er an die polnische Romantik sowie durch seinen direkten Bezug zu Mickiewicz an dessen Messianismus erinnerte. Górskis Programm, in dem er zur moralischen Umgestaltung der polnischen Gesellschaft aufrief und den Kunstschaffenden ihre gesellschaftliche Rolle als Vermittler von nationalen Werten zuschrieb, habe auch Wyspiański geprägt.³⁷⁹

Die Formation *Junges Polen* sollte einen exemplarischen Neubeginn markieren, viele Erwartungen an diese lose organisierte Gruppierung verbanden sich mit nationalistischen Bestrebungen. Insgesamt bezeichnet die Ära des *Jungen Polens* im gesamteuropäischen Kontext eine Zeit des geistigen Umbruchs, in der die vorherrschenden ästhetischen-philosophischen Strömungen für eine Kunst

³⁷⁵ Während seiner zweijährigen Mitarbeit bei „Życie“ habe er das gesamte Layout der Zeitschrift reformiert. Vgl. Romanowska (2004), S. 26. Durch Wyspiańskis Layout war diese Zeitung mit anderen zeitgenössischen Kunstzeitschriften Europas qualitativ vergleichbar: „Wyspiański (...) treated each page as an artistic composition, carefully selecting certain letter types and arranging columns of text, reproductions, drawings, designs, and empty spaces into a harmonious whole.“ Cavanaugh (2000), S. 254. – Die typografische Tätigkeit Wyspiańskis ist nicht Gegenstand dieser Arbeit und kann an dieser Stelle nur erwähnt werden.

³⁷⁶ Vgl. Cavanaugh (2000), S. 29.

³⁷⁷ Zitiert in englischer Übersetzung in Cavanaugh (2000), S. 29, zitiert aus: *Polskie Życie Artystyczne w Latach 1890–1914* (Das Kunstleben in den Jahren 1890–1914). Hrsg.: Aleksander Wojciechowski. Wrocław, 1967, S. 224.

³⁷⁸ Deutsche Übersetzung vgl. Perz (2004), S. 132. Auf Polnisch zitiert in Kozakowska, Stefania: *Malarze Młodej Polski* (Maler des Jungen Polens). Krakau, 1995, S. 7.

³⁷⁹ Vgl. Kuderowicz (1988), S. 109. Zur Kunsttheorie des *Jungen Polens*, siehe „Philosophische Probleme des polnischen Modernismus“, in ebd., S. 101–110.

plädierten, die vor allem authentisch sein sollte.³⁸⁰ Das *Junge Polen* wird als intellektuelle Bewegung beschrieben, für die die Idee von einer Autonomie der Kunst sowie einem Programm der Kunst als Ausdruck individuellen Erlebens und der Suche nach dem absolut Schönen maßgeblich war.³⁸¹ Es war die Zeit eines neuen Selbstbewusstseins polnischer Künstschafter angebrochen, in der sie sich antirealistischen, symbolistischen und individualisierten bildkünstlerischen Ausdrucksmitteln zuwandten. Es wurde folglich nicht mehr eine glorreiche Vergangenheit in der Malerei pathetisch heraufbeschwört, sondern es wurden Genreszenen, Porträtstudien, Landschaftsmotive und märchenhafte oder fantastische Bildinhalte bevorzugt. Dies war gepaart mit dem Interesse für die Motive aus der Kultur der heimischen Bauern und ethnischen Minderheiten („Kleinvölker“), denn darin wurde Ursprünglichkeit und Authentizität vermutet. Diese Bestrebungen wurden in dem Motiv- und Formenrepertoire der *Sztuka*-Mitglieder evident. Das Hauptanliegen dieser Gesellschaft, die durch ein selektives Wahlverfahren neue Mitglieder aufnahm, war darauf beschränkt, polnische Kunst aller Teilungsgebiete national und international auf Ausstellungen zeigen zu wollen. Zuvor war es nicht möglich gewesen, Künstler aus den drei Teilungsgebieten als geschlossene Gruppe in einer internationalen Ausstellung zu zeigen. Sie wurden der jeweiligen Besatzermacht zugeordnet (russisch, österreichisch, deutsch), da es die polnische Staatsbürgerschaft offiziell nicht gab und sie deshalb auch nicht als „polnische“ Künstler bezeichnet wurden. In dieser Hinsicht ist die Bezeichnung „Gesellschaft polnischer Künstler“ als ein Politikum aufzufassen. Wenn man die Künstler aus den Teilungsgebieten in den Ländern ihrer jeweiligen Besatzer als „Polen“ bezeichnet oder gar eine eigene Sektion „polnischer Kunst“ in einer Ausstellung eingerichtet hätte, wäre dies der Anerkennung der polnischen Nation gleichgekommen. Jedoch das galt es, seitens der Besatzermächte, zu verhindern. Deshalb gab es neben den Erfolgen der *Sztuka*-Ausstellungen auch nicht wenige Vorbehalte gegenüber ihrer Tätigkeit und der bewusst forcierten Betonung der polnischen Nationalität. *Sztuka* ging es um nichts weniger als von der internationalen Öffentlichkeit als ein Organ polnischer Künstler wahrgenommen zu werden, um wenigstens in der Sphäre der Kunst einen eigenen Platz neben den anderen Nationalstaaten zu erringen, wenngleich ihr Heimatland auf der politischen Karte Europas fehlte. Aus diesem Grund ist es wichtig, der internationalen Ausstellungstätigkeit von *Sztuka* und der graduellen Zunahme der Repräsentation ihrer Künstler als geschlossene Gruppe besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, da dies vor dem Hintergrund hegemonialer und nationalstaatlicher Interessen keineswegs selbstverständlich war. Die Hauptaufgaben von *Sztuka* konzentrierten sich aufgrund der politischen Situation vor allem auf Organisation, Kontaktpflege und Ausstellungstätigkeiten im In- und Ausland. *Sztuka* war deshalb eng mit anderen Sezessionen innerhalb des Herrschaftsgebietes der Habsburgermonarchie verbunden, um an dem europäischen Kunstgeschehen teilhaben zu können. Zu nennen ist die Kooperation mit der *Wiener Secession* und *Mánes* in Prag.³⁸² *Sztuka* war auf internationalen Ausstellungen in Deutschland,

³⁸⁰ Vgl. Perz (2005), S. 132. Ähnliche Forderungen wurden zeitgleich in anderen europäischen Ländern laut, ausgehend von der Literatur durch Formationen wie *Junges Skandinavien* oder *Junges Belgien*.

³⁸¹ Vgl. Kuderowicz (1988), S. 101.

³⁸² Vgl. Krzysztofowicz-Kozakowska (2006).

England und den USA sehr erfolgreich. Der besondere Erfolg und die Bedeutung von *Sztuka* und *Junges Polen* basierten auf der kulturellen Entwicklung Krakaus seit den 1870er-Jahren.

Krakau galt als eine Stadt des gelebten Polentums und geistiger Freiheit. Dies verdankte sich dem Umstand, dass die österreichisch-ungarische Monarchie unter Kaiser Franz Joseph (1830–1916, Regierungszeit: 1848–1916) nicht beabsichtigte, die polnische Bevölkerung zu assimilieren.³⁸³ Aus diesem Grunde war es allein in diesem Besatzungsgebiet möglich, das Polnische als Landessprache zu pflegen.³⁸⁴ Gegenüber den anderen Teilungsgebieten herrschte in Galizien, das bis dato als besonders provinziell angesehen wurde und wirtschaftlich am rückständigsten unter den anderen Besatzungszonen Polens war, eine relativ liberale Atmosphäre seit der Regierungszeit von Kaiser Franz Joseph. Das heißt auch, dass den zahlreichen Nationalitäten, die dem multiethnischen Konglomerat der Habsburgermonarchie und auch Galiziens angehörten, politische Freiheiten gewährt wurden. Dies schloss für die Kleinvölker der Region Galiziens offiziell eine garantierte Religions- und Sprachfreiheit mit ein.³⁸⁵ Galizien wurde zunehmend für polnische Bürger aus den anderen Teilungsgebieten zu einem attraktiven Lebensort. Vor allem Intellektuelle zog es nach Krakau, das sich zu damaliger Zeit (nach 1867) einer kulturellen Blüte erfreute: Es kam zur Gründung der bereits genannten künstlerischen Verbände. Die Hochschule der Schönen Künste wurde umstrukturiert und reformiert seitdem der Maler Fałat ab April 1895 das Direktorenamt innehatte. Das Krakauer Nationalmuseum und Stadttheater, mit den Inszenierungen von Wyspiański, waren in aller Munde. Die Ausbildung an der Jagiellonen Universität, wo Polnisch als Unterrichtssprache eingeführt wurde, zog zahlreiche Studenten aus den beiden anderen Teilungsgebieten an.³⁸⁶ Aufgrund der genannten Faktoren, die den kulturellen Aufstieg der Stadt Krakau exemplarisch veranschaulichen, war die einstige Hauptstadt und der ehemalige

³⁸³ Vgl. Perz (2005), S. 154.

³⁸⁴ Dies wurde von anderen Bevölkerungsgruppen Galiziens, wie den Ukrainern, deutschsprachigen Minderheiten und Armeniern als aufgezwungene Polonisierung empfunden. Die fortschreitende Polonisierung nach 1846 verschärfte vor allem kulturelle Konflikte zwischen Ukrainern und Polen, das bedeutete auch – zwischen West- und Ostgalizien. Dabei handelte es sich historisch gesehen um zwei disparate Kulturräume: der heutige ukrainische Teil (Ostgalizien), der russisch-orthodox (oder griechisch-katholisch) geprägt war sowie der heutige polnische Teil (Westgalizien), in dem der römisch-katholische Glaube verbreitet war. Lemberg bildete das kulturelle (jüdische) Zentrum Westgaliziens. Krakau war die führende Metropole Ostgaliziens, mit dem Verwaltungssitz der Donaumonarchie. Polnisch wurde als Unterrichtssprache in Schulen und Universitäten sowie als Amtssprache ab 1868 eingeführt. Vgl. Trillenberg, Wilfried: Multikulturelles in Entstehung und Zerfall im osteuropäischen Galizien. Mitte des 18. bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2013, S. 86.

³⁸⁵ Zu entnehmen ist dieses Recht dem Paragraphen 4 der Landesverfassung für die Königreiche Galizien und Lodomerien aus dem Kaiserlichen Patent des Habsburger Reiches (verkündet durch Kaiser Franz Joseph) vom 29. 9. 1850: „Der polnische und der ruthenische [ukrainische: JK], sowie die anderen im Lande wohnenden Volksstämme sind gleichberechtigt, und jeder Volksstamm hat ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache.“ Trillenberg (2013), S. 30 f.

³⁸⁶ Die Warschauer Universität war völlig russifiziert.

Herrschaftssitz der polnischen Adelsrepublik, während der Zeit der Besatzung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu einem geistigen Zentrum der geteilten polnischen Nation avanciert.³⁸⁷

Wyspiański wurde mit der Ernennung zum stellvertretenden Sekretär von *Sztuka* (1898–1906) zu einer öffentlichen Person im Krakauer Kulturleben. Er übernahm folglich administrative Aufgaben und war an fast allen *Sztuka*-Ausstellungen beteiligt. Außerdem entwarf er deren Ausstellungskataloge sowie eines der Plakate und das Interieur ihres Saales in der Dauerausstellung des Kunstpalastes von Krakau, dem Sitz der *TPSP*.³⁸⁸ Nach der Inaugurationsausstellung von *Sztuka* beteiligte sich Wyspiański an ihrer anschließenden Präsentation in Lemberg von Oktober bis November 1897, wo ein Teil seiner zuvor in Krakau gezeigten Werke präsentiert wurde.³⁸⁹ Wyspiański beteiligte sich an der zweiten *Sztuka*-Schau von Juni bis Juli 1898, dort zeigte er Porträts seiner Freunde in Pastell, wie von Rydel, Mehoffer und Maszowski.³⁹⁰ Auf der dritten *Sztuka*-Ausstellung von Juni bis Juli 1899 war er auch vertreten.

Auch durch die Mitarbeit bei „*Życie*“ intensivierte sich Wyspiańskis gesellschaftliches Leben: Er begann in entsprechenden Lokalen der Krakauer Bohème zu verkehren.³⁹¹ In dem damals populären „Café Paon“ (Pfau) etablierte sich eine Art Salon.³⁹² Das „Pfau“ galt als erstes Künstlercafé des *Jungen Polens*.³⁹³ Tadeusz Boy-Żeleński (Künstlername: Boy) (1874–1941), der das Kulturleben des *Jungen Polens* eindringlich beschrieb und selbst Gast im „Pfau“ war, berichtete über Wyspiańskis Besuche dort:

³⁸⁷ „Die Bevölkerung Krakaus verstand sofort die Exklusivität ihrer Stadt und krönte diese selbst zur geistigen Hauptstadt ihres nicht existierenden Staates, so dass im 19. Jahrhundert die Krakauer Gesellschaft trotz der ihr nachgesagten Provinzialität und des allgemeinen Niedergangs der Stadt, dennoch unerwartet neue Ausmaße erreichte.“ Perz (2005), S. 155.

³⁸⁸ Siehe zur *TPSP* und ihrem Sitz im Kunstpalast Krakau: Bęczkowska, Urszula: Pałac Sztuki (Kunstpalast). Siedziba Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (Der Sitz der Gesellschaft der Freunde der Schönen Künste in Krakau). Krakau, 2002. Zur Beschreibung der von Wyspiański konzipierten Gestaltung des Ausstellungssaales von *Sztuka* im Kunstpalast, vgl. Kap. 3.2.1.

³⁸⁹ Er richtete die Ausstellung zusammen mit Axentowicz ein, jedoch war sie nicht sehr erfolgreich. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 29.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 29.

³⁹¹ In Krakau etablierte sich unter dem Einfluss der Wiener-Kaffeehausstradition eine ähnliche Bohème, die sich in Literatur- und Künstlercafés traf, wie in Wien. Ebenso wie dort verbreitete sich in Krakau das Interieur des Jugendstils. Die Arabeske und die floralen Motive wurden zu bestimmenden Gestaltungselementen dortiger Cafés. Besondere Berühmtheit erlangte das Café Sauer am Krakauer Markt und das Café Schmidt Ecke Szewska-Straße und der Grünanlagen Planty. Zu einem Künstlertreff von legendärem Ruf avancierte das Café Pfau und in dessen Nachfolge das „Lemberger Café“ von Jan Apolinary Michalik, das allgemein als „Jama Michalika“ (dt.: Michaliks Höhle) bekannt war und zu dem Aufführungsort des literarischen Kabarett „Zielony Balonik“ (dt.: Grüner Luftballon) wurde. Daneben spielte sich das gesellschaftliche Leben auch in den Krakauer Salons, beispielsweise der Familien Maciejowski und Pareński, ab. Mit Letzterer war Wyspiański gut bekannt, er malte Porträts von Eliza Pareńska (1857–1913), die eine große Unterstützerin seiner Kunst und finanzielle Gönnerin war.

³⁹² Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 29.

³⁹³ Zur Bedeutung des Künstlercafés Pfau im Krakauer Kulturleben, vgl. Małkiewicz, Barbara: „Paon“ – das erste Künstlercafé des „Jungen Polen“, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden (1997), S. 51–57.

„Er weilte oft bis spät in die Nacht im Paon (...) es war meist schon sehr spät, wenn er Papier und Kreide in die Hand nahm und die Anwesenden zu porträtieren begann, einen nach dem anderen, ohne Ausnahme. Diese Bilder unterschieden sich ein wenig von seinen anderen Porträts, waren charakteristischer, fast Karikaturen. Später nahm er sie mit nach Hause.“³⁹⁴

Im Juli 1898 erkrankte Wyspiański an einer Lähmung, in dieser Zeit wurde er in der Wohnung seiner Tante Janina Stankiewiczza versorgt. Allerdings kam es zu einem Konflikt, weshalb er zu seiner Partnerin Teodora Pytko zog, mit der er zu diesem Zeitpunkt noch nicht verheiratet war. Sie fuhren anschließend in das Heimatdorf von Teodora, Konary bei Tarnów. Im August 1900 entstanden dort Porträts von seinen Kindern, wie in Pastell von seiner Tochter Helenka.³⁹⁵ Am 18.9.1900 heiratete Wyspiański die Mutter seiner Kinder, Teodora Pytko, in der Kirche des Heiligen Florian in Krakau. Diese Beziehung hat in der Krakauer Gesellschaft viel Verwunderung und Empörung ausgelöst.³⁹⁶ Am 20.11.1900 war Wyspiański Trauzeuge seines Freundes Rydel, der die Bäuerin Jadwiga Mikołajczykówna (1883–1936) in der Marienkirche in Krakau heiratete.³⁹⁷ Wyspiański soll unter dem Eindruck der Hochzeitsfeier Rydels zu seinem Theaterstück „Hochzeit“ (poln.: Wesele, 1901) inspiriert worden sein.³⁹⁸ Das Stück hat die Vermählung eines Intellektuellen mit einer Bäuerin zum Thema.³⁹⁹ Dies stellte hinsichtlich der Vorstellung von einer standesgemäßen Hochzeit seitens der Krakauer Gesellschaft um die Jahrhundertwende einen Tabubruch dar. Zugleich manifestiert sich in dieser Thematik der Bauernkult des *Jungen Polens*.

Die bäuerliche Lebenswelt beeinflusste Wyspiańskis Kunstschaffen zunehmend, sei es als Inspiration für seine literarische Arbeit, als Motivreservoir für seine Bühnenbilder und Kostüme sowie die Malerei. In dem Dorf Konary, dem Heimatort seiner Frau, entstand ein Landschaftszyklus Wyspiańskis, worin er einen Bauernhof über Jahre hinweg in verschiedenen Ansichten festhielt, betitelt als „Gehöft in Konary“ (1900–1905, Abb. 12). Diese als Pleinairmalerei in Pastell gearbeiteten Studien (es sind fünf bekannt) weisen eine abstrahierende Formensprache auf. Die Exaktheit der konturierenden,

³⁹⁴ Małkiewicz (1997), S. 55, zitiert aus: Boy-Żeleński, Tadeusz: Erinnerungen an das Labyrinth. Krakau um die Jahrhundertwende. Skizzen und Feuilletons. Leipzig, 1979. Wyspiański zeichnete Porträts der hiesigen Stammgäste für sich selbst und für das „Pfau“. Zu Wyspiańskis Porträts der Stammgäste des „Pfau“, vgl. Romanowska (2004), S. 26. Er malte in Pastellfarben einen Pfau (um 1898) an die Eingangstür des Raumes für die Krakauer Bohème, der nur ein Nebenraum des eigentlichen Cafés und Restaurants Turlinśkis war. Vgl. Wyspiański Zeichnung „Pfau“, Pastell auf Papier, 47 x 61,2 cm, Nationalmuseum Warschau, vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), Kat.-Nr. I/ 84, S. 117.

³⁹⁵ Ab 1901 zeichnete er nahezu täglich seine Kinder. Vgl. Romanowska (2004), S. 33 f.

³⁹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 31.

³⁹⁷ Die Hochzeitsfeier fand auf dem Hof von Włodzimierz Tetmajer, der auch der Trauzeuge von Wyspiański war, in dem Dorf Bronowice bei Krakau statt. Wyspiański war mit seiner Frau und Tochter Helenka dort zu Gast.

³⁹⁸ Wyspiański soll auf die Frage, wie ihm diese Hochzeitsfeier gefallen habe, geantwortet haben: „Ich könnte etwas schreiben.“ Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 31, zitiert aus: A. Chmiel: Wspomnienia sprzed 25 lat. (Erinnerungen aus 25 Jahren). Nachgewiesen in: Wyspiański w oczach współczesnych (Wyspiański in den Augen seiner Zeitgenossen). Hrsg.: Leon Płoszewski. Band 2. Krakau, 1971, S. 12.

³⁹⁹ Bereits im März 1901 feierte das Stück im Krakauer Stadttheater Premiere und wurde kurz darauf gedruckt. Nach der vierten Aufführung des Stückes (22.3.1901) wurde Wyspiański zum Nationaldichter (poln.: wieszcz narodowy) ernannt. „Wesele“ wurde in allen polnischen Teilungsgebieten aufgeführt und stand teilweise unter Zensur. Es war überall erfolgreich und machte Wyspiański berühmt. Nach der Premiere des Stückes wurden Postkarten verkauft, die Textzeilen des Theaterstückes zitierten und Fotoaufnahmen von der Premierenvorstellung enthielten. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 32.

dunklen Linien steht im Kontrast zur Pastellfarbe und sie trennen die Hell-Dunkel-Farbsegmente effektiv voneinander. Wyspiańskis Kompositionsschema, in dem horizontale und vertikale Bildelemente voreinandergeblendet erscheinen oder übereinander angeordnet sind, lassen vermuten, dass er sich dabei am Bildaufbau japanischer Farbholzschnitte orientierte. Ebenso verhält es sich bei einem späteren Landschaftszyklus, der dem Krakauer Kościuszko-Hügel gewidmet ist und als umfangreiche Bildserie in Pastellfarbe entstand. In jenem Zyklus wirkt die schwarze Linie noch stärker als Kompositionselement und Organisationsprinzip des Bildes und steht im scharfen Kontrast zu den reduziert-dargestellten Landschaftsformen (Abb. 13).⁴⁰⁰

Ende des Jahres 1899 las Wyspiański das Theaterstück des Romantikers Słowacki „Król-Duch“ (dt.: Königsseele), das ihn beeindruckte. Diese Lektüre habe ihn zu seinen Entwürfen für die Glasmalereien (1900–1901) der Wawel-Kathedrale inspiriert, an denen er in Eigeninitiative arbeitete.⁴⁰¹ Die Wawel-Anlage war eine Herzensangelegenheit Wyspiańskis, die sein Schaffen und Leben prägte: Er beschäftigte sich mit diesem Thema in seinen Theaterstücken, in Gedichtform und im Bereich der Malerei, Innendekoration und Architektur. Die Wawel-Burg, errichtet auf einem Kalksteinhügel namens Wawel, wurde in der Zeit der Teilungen zu einem Symbol der polnischen Kultur und ihrer Herrschaftsgeschichte bis zum Ende der Regierungszeit (1764–1795) des letzten Königs von Polen, Stanisław August Poniatowski.⁴⁰² Wyspiański, der sich für den Denkmalschutz interessierte, wollte sich auch an dem Projekt zur Wiederherstellung der Wawel-Burg beteiligen.⁴⁰³ Die Burganlage war zu Lebzeiten Wyspiańskis eine Ruine; sie diente 1795–1905 der österreichischen Armee als Stützpunkt. Angepasst an die Bedürfnisse des Militärs, konnten die Überreste der historischen Bauwerke nicht entsprechend denkmalpflegerisch geschützt werden. Seit 1896 gab es in einem Kreis von Intellektuellen und Künstlern Krakaus Überlegungen zur Wiederherstellung der Wawel-Anlage samt der Kathedrale. Wyspiański bekundete sein Interesse an diesem Vorhaben bereits 1896 in Briefen an Rydel.⁴⁰⁴ Da er jedoch seine Entwürfe für Glasmalereien der Kommission zur Wiederherstellung der Kathedrale nicht vorgelegte, konnte er sich nicht an ihrer Restaurierung beteiligen.⁴⁰⁵ Es ist anzunehmen, dass die Entwürfe abgelehnt worden wären, aufgrund der unkonventionellen Darstellungsweise polnischer Könige und Heilige, die sich in einer expressiven Mimik und Gestik sowie der teils morbiden Motive ausdrückt, wie es beispielsweise in der Entwurfszeichnung „Kasimir der Große“ (Abb. 14) deutlich

⁴⁰⁰ Die so bezeichnete Anhöhe wurde zu Ehren dem Nationalhelden und Aufstandsanhführer (1794) Tadeusz Kościuszko (1746–1817) nach ihm benannt. Vgl. Grażyna (1997), S. 2. Wyspiański bezog im Januar 1901 erstmals eine gemeinsame Wohnung mit seiner Frau und den vier Kindern in Krakau. Von seinem Atelierfenster aus sah er auf den Kościuszko-Hügel und in Richtung Osten blickend das Dorf Bronowice. Vgl. Romanowska (2004), S. 33.

⁴⁰¹ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 30.

⁴⁰² In der Regierungszeit von Kasimir der Große wurden die Stadt Krakau und die Wawel-Burg im gotischen Stil umgebaut. Die Wawel-Kathedrale war die Krönungsstätte und königliche Nekropole aller polnischen Herrscher.

⁴⁰³ Wyspiański wurde 1895 von dem Architekten Odrzywolski gebeten, die Wawel-Kathedrale für zukünftige Restaurierungsarbeiten zu studieren. Vgl. Romanowska (2004), S. 21.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 30.

⁴⁰⁵ Die Wawel-Kathedrale wurde 1879–1894 und 1895–1911 restauriert. Vgl. ebd., S. 47.

wird.⁴⁰⁶ Wyspiański zeigte diese Entwürfe auf verschiedenen Ausstellungen, wie von *Sztuka* und der *TPSP* 1901. Am 30.5.1901 erhielt er von der Krakauer *Akademie der Gelehrsamkeit* einen Preis für seine Entwurfszeichnungen zu „Kasimir der Große“ in der Kategorie Malerei aus dem Fond von Probus Barczewski.⁴⁰⁷ Bis zu dieser Zeit wurde Glasmalerei als „dekorative Malerei“ dem Bereich der religiösen Kunst zugeordnet, das sie nunmehr in die Kategorie „Malerei“ mitaufgenommen wurde, verdeutlicht, dass Glasmalerei als Gattung eine Aufwertung erfahren hat. Die Auszeichnung von Wyspiańskis Entwürfen würdigt seine Tätigkeit im Bereich Glasmalerei und bewertet diese Arbeiten als gleichberechtigt neben der Tafelbild- oder Monumentalmalerei. Dieser Wandel der Wahrnehmung gegenüber der angewandten Kunst, Gebrauchskunst sowie religiösen Kunst, setzte sich in der Kunstkritik fort.⁴⁰⁸ Anzuführen ist an dieser Stelle die Beteiligung Wyspiańskis an der XV. Ausstellung der *Wiener Secession*, im November 1902: Dort wurden drei Entwürfe Wyspiańskis für Fenstermotive der Wawel-Kathedrale im Saal der *Sztuka*-Mitglieder präsentiert, die mit positiver Kritik bedacht wurden.⁴⁰⁹ Wyspiański beteiligte sich auch an den *Sztuka*-Ausstellungen im russischen Besatzungsgebiet, wie 1903 in Warschau und Vilnius, oder 1904 an der internationalen Kunstausstellung in St. Louis (USA).⁴¹⁰ Von Juni bis Juli 1904 fand auch die „*Allgemeine Kunstausstellung*“ (poln.: *Wystawa Powszechna*) in Düsseldorf unter der Beteiligung von *Sztuka* statt, in der Wyspiański auch vertreten war. Wyspiański nahm an der *Sztuka*-Ausstellung von Februar bis März 1905 teil, die in den Räumlichkeiten der Warschauer Zachęta-Galerie, der *Gesellschaft zur Förderung der Schönen Künste* (poln.: *Towarzystwo Zachęta Sztuk Pięknych*, kurz: *TZSP*, gegründet 1860) stattfand.⁴¹¹ Es war das Jahr des russisch-japanischen Krieges, das zugleich ein Krisenjahr der Bewegung des *Jungen Polens* darstellte, da es zu einer erneuten Politisierung des gesellschaftlichen Lebens in den Teilungsgebieten, besonderes dem russisch-besetzten, gekommen war. Im November 1905 erschien der von Wyspiański herausgegebene Katalog der neunten *Sztuka*-Ausstellung (1904), die von der *TPSP* organisiert wurde.⁴¹² Wyspiański organisierte die Ausstellung seiner Entwürfe für die Glasfenster der Wawel-Kathedrale zum Thema „Kasimir der Große“ in Wien 1906.

Neben seinen Ausstellungsbeteiligungen beteiligte sich Wyspiański aktiv an den Diskussionen über die Neugestaltung und Wiederherstellung der Wawel-Anlage nach dem Abzug der österreichischen

⁴⁰⁶ Wyspiański präsentierte seine initiativen Entwürfe für monumentale Glasfenstermotive der Krakauer Wawel-Kathedrale zum Thema „Kasimir der Große“ („Kazimierz Wielki“) von Juni bis Juli 1900 in der Ausstellung der *Gesellschaft der Freunde der Schönen Künste (TPSP)*, in ihrem neuen Sitz, dem Krakauer Kunstpalast. Wyspiański zeigte dort Skizzen für Glasmalereien mit Motiven wie „Heinrich der Fromme“ („Henryk Pobożny“) und „Heiliger Stanislaus“ („Św. Stanisław“).

⁴⁰⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 32. Probus Piotr Włodzimierz Barczewski (1833–1884) war ein galizischer Großgrundbesitzer, der kinderlos verstarb und sein Vermögen für wissenschaftliche und karitative Zwecke stiftete. Die nach ihm benannte Probus-Barczewski-Stiftung vergab Stipendien für die Kunstförderung. Vgl. Rumiński (1998), S. 89.

⁴⁰⁸ Vgl. Kap. 2.4.

⁴⁰⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 33.

⁴¹⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 47.

⁴¹¹ Er zeigte Porträts von Theaterschauspielern seiner Stücke und Landschaftsbilder aus seiner Serie des Kościuszko-Hügels.

⁴¹² Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 38.

Armee im September 1905. Die konservatorischen Arbeiten an der Burganlage wurden dem Architekten Hendel übertragen. Wyspiański begann bereits im Jahr 1904 zusammen mit dem Architekten Ekielski einen Bebauungsplan für die Anhöhe des Wawels zu erarbeiten: Es entstand ein gemeinsam konzipiertes Holzmodell, „Akropolis“ (1904–1907), das der Umgestaltung der Wawel-Anlage dienen sollte.⁴¹³ Wyspiański befasste sich verstärkt mit Architektur und der Inneneinrichtung im profanen Bereich: Im Herbst 1904 erhielt Wyspiański drei Aufträge für Innenausstattungen, bei denen er frei von jeglichen Vorgaben seine Entwürfe umsetzen konnte.⁴¹⁴

Wyspiański beschäftigte sich seit seinen Arbeiten für die Franziskanerkirche mit Blumenmotiven im Bereich der dekorativen Malerei. Ausgehend davon entwickelte er seine Formensprache stilistisch weiter.⁴¹⁵ Wyspiańskis Leistungen im Bereich der dekorativen Malerei und der Entwürfe für Glasmalerei im sakralen Bereich, in denen das Blumenmotiv eine exponierte Rolle spielte, wurden mit seiner Berufung an die Krakauer Akademie der Schönen Künste belohnt: In den Jahren 1902 bis 1907 leitete er den Lehrstuhl für religiöse und dekorative Kunst (poln.: Wydział Sztuki Dekoracyjnej i Kościelnej).⁴¹⁶

Aus gesundheitlichen Gründen fuhr Wyspiański im Juli und August 1903 auf Kur nach Rymanów (südöstlich von Krakau, im Karpatenvorland). Sein Gesundheitszustand war ab diesem Zeitpunkt instabil und unterlag häufigen Schwankungen.⁴¹⁷ Von März bis April 1904 entstand eine Bildserie zu Krakauer Persönlichkeiten.⁴¹⁸ Besonders zu erwähnen ist hierbei das Porträt des Kunsthistorikers Pagaczewski (Abb. 15). Dieses Bild erscheint wie eine Zusammenfassung der stilistischen Entwicklung

⁴¹³ Nach dem Tode Wyspiańskis erschien in der Zeitschrift „Architekt“ (1908) ein Artikel darüber von Ekielski, der die gemeinsamen Pläne erläuterte. Dieser Text erschien als Sonderdruck in der Zeitschrift „Architekt“ in der Ausgabe Mai–Juni 1908 unter dem Titel „Pomysł zabudowania Wawelu, obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski w latach 1904–07“ (Umbauidee des Wawels, von Stanisław Wyspiański und Władysław Ekielski in den Jahren 1904–07). Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 36. Ekielski organisierte nach Wyspiańskis Tod 1908 eine Ausstellung zu dem Bauprojekt und erarbeitete eine dazugehörige Publikation. Der Ausstellungstitel „Akropolis“ rekurrierte auf Wyspiańskis gleichnamiges Theaterstück, dessen Inhalt sich thematisch auf die Wawel-Burg bezog. Zum Architekturentwurf von Ekielski und Wyspiański, vgl. Romanowska (2004), S. 41.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., S. 38; Kap. 3.2.1.

⁴¹⁵ Zur Formensprache seiner Blumendarstellungen für sakrale und profane Räume, siehe Kap. 2.4.2, 3.2.1.

⁴¹⁶ Der Akademiedirektor Fałat schlug ihn für diese Position bereits im Herbst 1901 vor, nachdem sich Wyspiański bereits vergeblich um eine solche Dozentur im Winter 1900 bemüht hatte. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 31. Zu Wyspiański als Dozent, vgl. Wojcik, Agata: Stanisław Wyspiański – docent malarstwa dekoracyjnego krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (Stanisław Wyspiański – als Dozent der dekorativen Malerei der Krakauer Akademie der Schönen Künste), in: Stanisław Wyspiański w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Hrsg.: Janusz Antos. Krakau, 2007, S. 19. Das Fach „dekorative Malerei“ gab es seit 1896 an der Schule der Schönen Künste Krakau. Aufgrund von Wyspiańskis anhaltender Krankheit konnte er seine Lehrveranstaltungen nur unregelmäßig durchführen, weshalb ihn seine Schüler oftmals in seinem Atelier konsultierten. Vgl. ebd., S. 21 f., 26.

⁴¹⁷ In den Jahren 1904 und 1905 ging es ihm größtenteils schlecht, weshalb er seine Wohnung selten verließ. In dieser Zeit entstand die Bildserie „Kościuszko-Hügel“, die die Aussicht aus seinem Atelierfenster während verschiedener Jahres- und Tageszeiten festhielt. Die Krakauer *Akademie der Gelehrsamkeit* verlieh Wyspiański im Mai 1906 eine Auszeichnung aus dem Fundus von Probus Barczewski für diesen Landschaftszyklus. Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 49; Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 38.

⁴¹⁸ Wyspiański führte Tagebuch und schrieb seine täglichen Termine auf zwischen 2.5.1904–13.12.1905 in „Kalendarz prawniczy“ (dt.: Arbeitskalender) 1904 und „Raptularz“ (dt.: Tagebuch) 1905. Vgl. Romanowska (2004), S. 38. Dies sind die einzigen überlieferten, autobiografischen Aufzeichnungen des Künstlers.

Wyspiańskis, denn darin kommen sowohl eine reduzierte Formensprache, wie sie in japanischen Farbholzschnitten oder auch in der Trachtenornamentik der Huzulen vorzufinden ist, als auch expressive Farbwerte zum Ausdruck. Pagaczewski posiert in Wyspiańskis Atelier in einem Sessel sitzend. Er ist im Halbprofil dargestellt und blickt aus dem Fenster auf den Kościuszko-Hügel. Der Landschaftsraum weist die gleichen formalen Gestaltungselemente wie in der Bildserie des Kościuszko-Hügels (1904–1905) auf und fungiert somit als Zitat derselben (Abb. 13). Pagaczewski ist bürgerlich gekleidet, in seinen Händen hält er ein Stück Stoff, auf den er sich mit seinem linken Unterarm abstützt. Es könnte sich bei dem gemusterten Textil um ein Kleidungsstück der Huzulen-Tracht handeln. Die Durchmusterung eines Trachtenhemdes, das dem Intellektuellen attributhaft beigegeben ist, weist ihn als Anhänger des Bauernkultes aus.⁴¹⁹

Von Mai bis Juni 1905 entstanden Arbeiten aus dem Privatleben in Pastell, wie „Mutterschaft“, „Porträt der Ehefrau mit Geranien“, „Ehefrau mit Stas“ – jede dieser Arbeiten habe der Maler in einer oder zwei Sitzungen beendet.⁴²⁰ Außerdem entsteht ein Doppelporträt seiner Frau mit ihren Kindern, das der Sammler Jasieński erwarb (Abb. 86).⁴²¹ In „Mutterschaft“ ist eine Verdopplung von Wyspiańskis Tochter Helena dargestellt, dadurch wird das Prinzip der Simultaneität ausgedrückt. Das Prinzip der Simultaneität beschreibt zeitlich versetzt ablaufende Handlungen oder Bewegungsabläufe, die linear verbildlicht werden. Wyspiański führte weitere Doppelporträts aus, wie von Eliza Pareńska (1905) und Mehoffer (1891).

Im Mai 1905 wurde Wyspiański Mitglied im Stadtrat Krakaus, mit dem Ziel, Einfluss auf die Kulturpolitik auszuüben.⁴²² Er brachte den Vorschlag zur Bildung einer *Kommission für Kunst und Konservierung* (Denkmalpflege) ein.⁴²³ Aufgrund seines sich verschlechternden Gesundheitszustandes war er im Sommer 1905 zur Kur in Bad Hall und anschließend in einer psychiatrischen Klinik. In den regionalen Zeitungen wurde darüber berichtet.⁴²⁴ Trotz der Krankheit arbeitete er weiter.⁴²⁵ Ende Juni 1906 verkaufte Wyspiański sein Haus in Węgrzce bei Krakau, um den Unterhalt seiner Familie nach dessen Tode zu sichern.⁴²⁶ Er führte auch Verhandlungen über den Verkauf einiger seiner Werke mit der TPSP und TZSP in Warschau.⁴²⁷ Wyspiański malte kaum noch, er verließ das Bett nicht mehr seit

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 42.

⁴²⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 37.

⁴²¹ Zu Wyspiańskis Doppelporträts, siehe Romanowska (2004), S. 44 f. Zum Werk „Mutterschaft“ im Zusammenhang mit Wyspiańskis religiösen Motiven, siehe Kap. 2.4.2.

⁴²² Er wurde Stadtratmitglied auf der Liste des Polnischen Demokratischen Komitees. Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 48.

⁴²³ Darüber wurde erst zwei Jahre später verhandelt, 1907, 24 Tage nach Wyspiańskis Tod, trat eine entsprechende Kommission in Kraft. Siehe zu Wyspiańskis Engagement im Krakauer Stadtrat, Romanowska (2004), S. 44.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S. 45.

⁴²⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 37 f.

⁴²⁶ Vgl. Romanowska, (2004), S. 45. In Węgrzce besuchten ihn zuletzt viele seiner Bekannten, darunter Maler, Literaten, Journalisten oder Autoren, die sich später in ihren Erinnerungen über diese Treffen äußerten. Vgl. ebd., S. 46.

⁴²⁷ Der Mäzen Józef Skąpski kümmerte sich als Wyspiańskis Bevollmächtigter um den Verkauf von dessen Werken. Vgl. ebd., S. 45.

November 1907. Am 10.11.1907 kam er in die Privatklinik von Professor Maksymilian Rutkowski in Krakau und verstarb dort am 28.11.1907.⁴²⁸

1.5 Zusammenfassung

Die Künstler Michail Vrubel⁴ und Stanisław Wyspiański sind sich nie begegnet und es ist auch nicht erwiesen, dass sie die Werke des jeweils anderen gekannt haben. Interessant ist die Entwicklung ihres Zeichenstils, ihrer Kunstauffassung und das Wirken beider in verschiedenen Bereichen der bildenden und angewandten Kunst gegenüberzustellen, das im ersten Kapitel unternommen wurde. In der Hinwendung beider Künstler zur bäuerlichen Lebenswelt, ihrer Architektur und dem traditionellen Handwerk, wird das von ihren Künstlergruppen formulierte Anliegen sichtbar, eine als „national“ deklarierte Kunst zu kreieren. Zugleich fühlten sich beide in ihrer Studienzeit von früheren Epochen europäischer Kunst, wie Gotik und Renaissance sowie von zeitgenössischen Stilen (die Rezeption außereuropäischer Motivquellen miteingeschlossen) angezogen, das sich zunehmend in ihrer Formensprache ausdrücken sollte. Ihr Engagement in den führenden Künstlergruppen im Zarenreich und Galizien, ihre Auftragswerke für Kircheninnenräume sowie das Kunsthandwerk oder in der Malerei verdeutlichen eine gleichgewichtige Popularität beider Maler innerhalb ihrer Wirkungskreise. Sie waren sich in ihrer obsessiven Arbeitsweise und Hingabe zur Kunst äußerst ähnlich. Beide führten ihr Leben als „ein Leben für die Kunst“: Sie waren unbeirrbar, wenn es darum ging, neue Wege zu gehen und neue Techniken auszuprobieren. Sie setzten ihrer Fantasie keinerlei Grenzen und lehnten sich dabei auch gegen anerkannte Autoritäten auf. Beide Künstler beschäftigten sich mit Kunstgeschichte, insbesondere mit sakraler Kunst und Architektur, waren sehr belesen, mehrsprachig und vielseitig interessiert. Den Beginn ihrer Karrieren markierten Aufträge für die Gestaltung von Kircheninnenräumen. Zudem sind sie mit der Forschung der zeitgenössischen Restaurierung und Konservierung von mittelalterlichen Kunstwerken in Kontakt gekommen. Beide Künstler wurden durch ihre Mentoren gefördert, durch die sie zu ihren Großprojekten gelangten oder Auftragswerke erhielten, die sie für neue Themengebiete interessierten und ihren Horizont erweiterten; und sie hatten ihre Mäzene, die sie finanziell unterstützten.

Vrubel⁴ war weniger gesellschaftlich engagiert als Wyspiański, aber dennoch in den führenden Künstlergruppen seiner Heimat aktiv und stellte schon zu Lebzeiten seine Werke regelmäßig aus. Wyspiański war ein Mitbegründer der wichtigsten Künstlergruppen Galiziens und prägte aktiv das Kulturleben Krakaus durch seine Mitgliedschaften in verschiedenen Gesellschaften und sein politisches Engagement. Beide Künstler waren eng mit der Welt des Theaters verbunden: Vrubel⁴ war als Bühnenausstatter für die Russische Privatoper von Mamontov in Moskau tätig. Wyspiański inszenierte

⁴²⁸ Die Beerdigung fand am 8.12.1907 statt, der Ort der Bestattungsfeier war die Krakauer Marienkirche. Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 50.

und stattete seine eigenen Stücke aus, die auf den Bühnen aller polnischen Teilungsgebiete, aber vor allem in Krakau, aufgeführt wurden.

2 Eine neue religiöse Malerei und die nationale Frage

Die religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts war angesichts schwindender Gemeindemitglieder und einer gewachsenen Skepsis gegenüber etablierten Autoritäten, wie Staat und Kirche, neuen Herausforderungen ausgesetzt. Die in dieser Zeitspanne stattgefundenen Revolutionen hatten diese Skepsis zur Folge, begleitet von freiheitlichen Werten wie Meinungsvielfalt, die Fokussierung auf das Individuum und die in einzelnen Bereichen der Gesellschaft angestrebte soziale Gleichberechtigung aller Bürger, jene der Männer als auch der Frauen. Diese soziokulturellen Umwälzungsprozesse führten in ganz Europa zu einer aufgeklärten, kritischen Mittel- und Oberschicht, die sich zunehmend gegen die Verschränkung von Staat und Kirche auflehnte. Die Kirche musste darauf, zusammen mit der Staatsmacht, reagieren. Gleichzeitig, und dem liegt eine Ambivalenz dieser Zeitgeschichte zugrunde, wuchs das Bedürfnis nach Spiritualität oder einer alternativen Form der Seelenfürsorge, des Beistands, des religiösen Empfindens und kollektiven Gemeinschaftsgefühls unter Gleichgesinnten, beispielsweise in der Ausübung einer rituellen oder kultischen Handlung.

Es ist kein Zufall, dass der Wunsch nach Spiritualität angesichts der voranschreitenden Industrialisierung, der restaurativen Politik einzelner monarchistischer Herrscher Europas und einer stetig komplexer werdenden Alltags- und Berufswelt bedeutend zunahm. Eine Antwort darauf meinten spirituelle Gemeinschaften, wie die *Theosophische Gesellschaft* oder der *Rosenkreuzer-Salon* (*Salon de la Rose+Croix*) in Paris zu liefern – andere ähnliche Erscheinungen könnten an dieser Stelle angeführt werden, um nur die für den künstlerischen Bereich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Einflussreichsten zu nennen.⁴²⁹ Das Streben nach geistiger Erfüllung und Spiritualität verband sich im Bereich der bildenden Kunst mit der Strömung des Symbolismus – mithilfe künstlerischer Ausdrucksformen konnte auf die Brüche in der Gesellschaft und ihrem Verhältnis zur Religion angespielt werden, ohne das die Verweise darauf zu offenkundig waren. Außerdem vermochte es die Kunst, der Gesellschaft ein idealisierendes Wunschbild entgegenzuhalten, das ihr die Erfüllung ihrer Sehnsüchte, wie nach Ganzheit und emotionalem Halt, suggerierte. Vor diesem Hintergrund erscheint es logisch, dass der autonomen Kunst im 19. Jahrhundert eine regelrecht religiöse Funktion zugeschrieben wurde.⁴³⁰

⁴²⁹ Zur Theosophischen Gesellschaft siehe, Oberhuber, Konrad: Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolph Steiners, in: *Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985*. Hrsg.: Maurice Tuchman, Judi Freeman. Stuttgart, 1988, S. 7 ff. Siehe zum Rosenkreuzer-Salon, Hofstätter, Hans H.: *Symbolismus und Religion. Theologie und Kirche im 19. Jahrhundert*, in: „Ich male für fromme Gemüter“. Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Hrsg.: Kunstmuseum Luzern. Luzern, 1985, S. 257. Diese kultisch-orientierte Gruppe organisierte sich im Sinne eines religiösen Ordens, deshalb wurde die Bezeichnung „Rose + Croix“ gewählt. Es fanden zwischen 1892–1897 insgesamt sechs Salons in Paris statt. Vgl. Dempsey, Amy: *Stile Schulen Bewegungen. Ein Handbuch zur Kunst der Moderne*. Leipzig, 2002, S. 56. Siehe auch Kap. 1.3.

⁴³⁰ Vgl. Hartmann (2011), S. 97.

In dem nachfolgenden Kapitel werden sakrale Sujets von Vrubel⁴³¹ und Wyspiański kunsthistorisch analysiert. Die Entwurfszeichnungen und ausgeführten Arbeiten für polychrome Wand- und Glasmalerei sowie Ikonen für eine Altarwand werden in ihren historischen Entstehungskontext eingebettet, um die Veränderungen von religiöser Kunst innerhalb des jeweiligen kulturellen Kontextes nachzuvollziehen. Zunächst wird einleitend dazu eine seit dem beginnenden 19. Jahrhundert verbreitete Tendenz von künstlerischen Neuerungen skizziert, die Veränderungen der religiösen Malerei im formalen, stilistischen und rezeptionsästhetischen Sinne zur Folge hatte. Ein besonderes Augenmerk wird auf der Kunstentwicklung im ausgehenden 19. Jahrhundert liegen, da sie, bedingt durch dicht aufeinandergefolgte politische sowie gesellschaftliche Transformationsprozesse, ein gespaltenes Verhältnis von Gesellschaft und Kirche widerspiegelt.

Im 19. Jahrhundert setzte sich endgültig der autonome Künstlerstatus durch. Die bildenden Künstler waren nicht länger an den Auftraggeber Kirche gebunden und stattdessen verstärkt für ihre Mäzene oder monarchische und bürgerliche Auftraggeber sowie den freien Kunstmarkt tätig. Deshalb waren sie in der Wahl ihrer Technik, des Malstils sowie der Motive zunehmend freier und konnten individuelle weltanschauliche oder politische Positionen in ihre Kunstwerke miteinfließen lassen. In der Malerei des 19. Jahrhunderts führte dies zu einem vordergründigen Ästhetizismus und einen sich stark ausdifferenzierenden Stilpluralismus. Als Gegenbewegung zu dieser autonomisierten Kunstausbübung entstand eine neue, sogenannte „christliche Malerei“, die mit der Erneuerungsbewegung innerhalb der katholischen Kirche im Zusammenhang stand und „die wieder bewusst christlich“⁴³¹ sein wollte. Diese Orientierung bildete sich im Gegensatz zu anderen aktuellen Kunstströmungen stehend heraus, mit dem Ziel, wieder stärker an die traditionelle Ikonografie gebunden religiöse Kunst hervorzubringen.⁴³² Zwischen der neuen christlichen sowie der autonomen weltlichen Kunst trat folglich eine ideelle Diskrepanz zu Tage, die das gesamte 19. Jahrhundert bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägte. Diese Spaltung wurde durch die Kirche entscheidend befördert, da sie jede zu freie Abwandlung von der tradierten Ikonografie in der religiösen Malerei und für die Gestaltung sakraler Räume ablehnte. Noch bis zur Jahrhundertwende wurde in der Beurteilung von religiöser Kunst dem Bilderdekret des Trienter Konzils (1545–1563) gefolgt.⁴³³ Dieses Konzil befasste sich unter anderem mit der Verwendung von

⁴³¹ Vgl. ebd., S. 73.

⁴³² Vgl. ebd., S. 73.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 72. Das Trienter Konzil wurde vor allem einberufen, um die eigene katholische Identität im Zeitalter der Konfessionalisierung zu festigen und sich durch neu definierte Dekrete gegen die reformatorischen Bewegungen abzugrenzen. Dazu gehörte auch das „Dekret über die Anrufung, die Verehrung und die Reliquien der Heiligen und über die Heiligen Bilder“ (= Bilderdekret), das erst Ende 1563 verabschiedet wurde und für die Bilderlehre der römisch-katholischen Kirche verbindlich war. Vgl. ebd., S. 74 f. Weitere Informationen zum Trienter Konzil als „Katholische Reform“ in der Zeit der „Gegenreformation“: Reformation. Katholische Reform und Gegenreformation. Handbuch der Kirchengeschichte. Band IV. Hrsg.: Erwin Iserloh, Josef Glazik, Hubert Jedin. Freiburg, 1967, S. 449 passim.

Bildern sowie ihrer Angemessenheit innerhalb des Kirchenraumes.⁴³⁴ Darüber hinaus wurde dem Bildmedium durch das Trienter Konzil eine erkenntnisleitende Funktion zugesprochen.⁴³⁵ Diese Stellungnahme der Kirche zum Bildgebrauch in der religiösen Praxis war gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer noch gültig, da sich die Theologen auf sie beriefen, um gegen „säkulare“ Kunst vorzugehen.⁴³⁶ Genauere Bestimmungen dazu, wie eine neue christliche Kunst auszusehen habe, erfolgten durch das Trienter Konzil jedoch nicht.⁴³⁷ Damit herrschte gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine gewisse Unsicherheit darüber, wie die Richtlinien für eine angemessene christliche Kunst zu definieren seien und gerade deshalb konnten sich neue Möglichkeiten für alternative Motive und eine veränderte Stilistik im sakralen Bildprogramm entfalten.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeichnete sich in der Gestaltung von Kircheninnenräumen in Europa eine neue Tendenz ab, die eine Erneuerung der sakralen Kunst sowohl in der Außen- und Innenarchitektur als auch hinsichtlich des Bildprogramms beinhaltete.⁴³⁸ In den Kirchen hielten neue Kunstströmungen aus dem profanen Bereich Einzug und ästhetisierten die religiöse Malerei, das wiederum brachte eine „Auflösung des ikonographisch Verbindlichen“⁴³⁹ mit sich. Zugleich gab es die Bestrebung, der Säkularisierung entgegenzuwirken, indem Kirchen restauriert und gemäß aktuellen Stiltendenzen umgestaltet wurden. Um 1900 war diese Bewegung auf ihrem Höhepunkt angelangt: Sie hatte eine polychrome Wand- und Glasfenstermalerei zur Folge, in der religiöse Motive mit profanen Bildinhalten – die dem Bereich der Mythologie, der heimischen Sagenwelt oder nationalen Geschichte entlehnt waren – sowie mit dekorativen Motiven der Ornamentmalerei kombiniert wurden.⁴⁴⁰ Obwohl das 19. Jahrhundert als das Zeitalter der Säkularisierung gilt, kam es dennoch zu einem Aufschwung

⁴³⁴ Indem das Trienter Konzil dem religiösen Bild einen hohen Erkenntnisgewinn und Wahrheitsgehalt zuerkannte, folgte es der Tradition des Zweiten Konzils von Nikaia (Nicäa) aus dem Jahre 787 n. Chr., das sich im Bilderstreit gegen die Bilderstürmer zur Wehr setzte. Durch das Bilderdekret des Trienter Konzils wurde die Bedeutung des Bildgebrauchs innerhalb der katholischen Kirche nochmals gestärkt, da das Bildmedium in der christlichen Lehre seitdem offiziell als didaktisches Mittel anerkannt wurde: Das religiöse Bild sollte das Volk erziehen und in seinem Glauben bestärken. Vgl. Hartmann (2011), S. 76.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 73, 76. Nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) wurde sich in der Theologie darum bemüht, eine zeitgemäße Sicht auf die Kunst zuzulassen und sie als gleichberechtigt neben der „wortzentrierten Wissenschaft“ anzuerkennen. Der Kunst wurde zugestanden, den Nöten und Fragen der Menschen anders begegnen zu können, als es die Theologie vermag. Vgl. ebd., S. 73. Siehe zur Geschichte des Zweiten Vatikanischen Konzils: Die Weltkirche im 20. Jahrhundert. Handbuch der Kirchengeschichte. Hrsg.: Gabriel Adriányi, Jedin Hubert, Konrad Repgen. Band 7. Freiburg, 1979, S. 97 passim.

⁴³⁶ Vgl. Hartmann (2011), S. 72.

⁴³⁷ Vgl. Hartmann (2011), S. 77.

⁴³⁸ Vgl. Stock, Wolfgang Jean / Zahner, Walter: Der sakrale Raum der Moderne. Meisterwerke des europäischen Kirchenbaus im 20. Jahrhundert. Berlin [u. a.], 2010; Kirchenbauten in der Gegenwart. Architektur zwischen Sakralität und sozialer Wirklichkeit. Hrsg.: Angelika Nollert et al. Regensburg, 2011.

⁴³⁹ Vgl. Hartmann (2011), S. 85.

⁴⁴⁰ Das 19. Jahrhundert war zugleich das Jahrhundert der Geschichtswissenschaft, indem der Inszenierung von Geschichte, wie in Form nationaler Erinnerungsmomente, eine hohe Bedeutung zukam und Authentizität suggerieren sollte. Die Historienmalerei wurde als eine Art Staatskunst (auch im Falle unsouveräner Staaten) eingesetzt und reaktivierte historische Mythen, um identitätsstiftend zu wirken. Es kann von einem regelrechten „Kult der Geschichte“ im 19. Jahrhundert gesprochen werden: Dazu zählte die kollektive, organisierte sowie konstruktive Beschwörung großer Augenblicke in der Geschichte, als Ausdruck einer „kollektiven Erneuerung“. Vgl. François, Etienne / Schulze, Hagen: Das emotionale Fundament der Nationen, in: Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama. Begleitheft zur Ausstellung Deutsches Historisches Museum Berlin 28.3.–9.6.1998. Berlin, 2001, S. 18 f.

von religiöser Malerei, in die neue Bildthemen und stilistisch-formale Innovationen eingeführt wurden.⁴⁴¹

Es gab im 19. Jahrhundert zwei gegenläufige Tendenzen: Einerseits wies die religiöse Kunst vielfältige, variierende Motive auf und formulierte sich in verschiedenen Kunstströmungen aus. Andererseits kann von einem „Bruch zwischen Gesellschaft und Kirche“ gesprochen werden, womit vor allem die römisch-katholische Kirche gemeint ist, da sie dogmatisch an ihrer Bilderlehre festhielt und sich nicht offen gegenüber Neuem zeigte. Im Vergleich dazu erscheinen Denkansätze protestantischer Theologen, wie die von Friedrich Schleiermacher (1768–1834), fortschrittlich. Schleiermachers Ansichten zum Verhältnis zwischen Mensch und Glaube sind von einer angenommenen Einheit aller Religionen und der individuellen Glaubenserfahrung des Einzelnen, der sogenannten „Individualreligion“, geprägt.⁴⁴² Die kirchlichen Dogmen relativierte Schleiermacher, da sie nur innerhalb ihres historischen Kontextes bedeutsam sein könnten. Damit stellte er sich in einen scharfen Gegensatz zum Katholizismus. Schleiermachers Auffassungen von der Individualreligion prägten das 19. Jahrhundert: Andere protestantische Theologen folgten seinen Ideen und sie vertraten die Überzeugung, dass der menschliche Verstand außer Stande sei, übernatürliche Dinge, wie transzendente Glaubensinhalte, zu erfassen.⁴⁴³ Die Gefühlswelt eines Einzelnen aber könne das Übernatürliche, das Transzendente in sich aufnehmen. Gemäß diesen Anschauungen, die auch als „Fideismus“ oder „Symbolfideismus“⁴⁴⁴ bezeichnet wurden, formulierte sich in der Malerei der deutschen Romantik des Greifswalder Kreises ein pantheistisch-verstandenes Weltbild aus, wie es beispielsweise in der Landschaftsmalerei deutlich wurde.⁴⁴⁵ Der Maler Caspar David Friedrich (1774–1840) setzte das bei seinem sogenannten „Tetschener Altarbild“, das als „Das Kreuz im Gebirge“ (1807–1808)⁴⁴⁶ bekannt ist, programmatisch um: Er bediente sich hierbei einer ausgesprochenen Radikalität, indem er die tradierte christliche Ikonografie mittels einer subjektiven austauschte, die jedoch „überindividuellen Erfahrungen entspricht“⁴⁴⁷ und deshalb als solche verstanden wurde. Friedrich zeigte im „Tetschener Altarbild“ lediglich ein Gipfelkreuz als religiöses Symbol, das auf einem Berg aufgestellt ist. Er versuchte bei diesem Bild, die Landschaftsmalerei für die Darstellung transzendenter

⁴⁴¹ Vgl. Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München, 2009, S. 1248.

⁴⁴² Vgl. Hofstätter (1985), S. 255 f.

⁴⁴³ Vgl. ebd., S. 256.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 256.

⁴⁴⁵ Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772–1829) und Novalis (eigentlich Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) (1772–1801) prägten den Begriff der „Romantik“ als Bezeichnung einer Kunst- und Weltanschauung sowie Lebensauffassung. In der romantischen Kunsttheorie (Wilhelm Heinrich Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797), Ludwig Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“ oder die Philosophie Friedrich Schlegels) verband sich das Nationale mit der Religion und fielen Ideal und Wirklichkeit unvereinbar auseinander. In Deutschland wird seit Beginn des 20. Jahrhunderts unter „Romantik“ ein Stil-, Epochen- und Methodenbegriff verstanden. Vgl. Lexikon der Kunst. Band VI. Leipzig, 1994, S. 220 f.

⁴⁴⁶ Caspar David Friedrich, „Das Kreuz im Gebirge“ (1807–1808), Öl auf Leinwand, 115 x 110 cm, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

⁴⁴⁷ Hofstätter (1985), S. 260.

Bildinhalte zu erschließen und dies kann als „Sakralisierung der Landschaft“⁴⁴⁸ bezeichnet werden. Es artikuliert sich darin Friedrichs Auffassung des Religiösen im Sinne eines pantheistischen Weltbildes aus. Er kehrte damit das Verhältnis von Kunst und Religion zugunsten einer Sakralisierung des Profanen um.⁴⁴⁹ Friedrichs Bildfiguren werden zu diesem Zweck in dem Moment ihrer individuellen Glaubenserfahrung gezeigt. Das heißt, dass er sie wie in sich selbst versunken und inmitten der Natur in Kontakt zu Gott tretend darstellt, wie in dem Bild „Wanderer über dem Nebelmeer“ (um 1817), in dem eine Rückenfigur auf einem Berggipfel dargestellt ist.⁴⁵⁰

Die Suche nach religiösen und monumentalen Gestaltungskonzepten markierte im 19. Jahrhundert die in Westeuropa in Mode gekommene nazarenische Malerei, deren Wirkung weit über Rom hinausging.⁴⁵¹ Die „Nazarener“ haben sich als sogenannte „Lukas-Bruderschaft“ (gegr. 1809, in Wien) im Jahre 1810 in Rom niedergelassen.⁴⁵² Der Maler Friedrich Overbeck (1789–1869) gilt als ihr theoretisches Oberhaupt.⁴⁵³ Die *Nazarener* sind als Erneuerer der religiösen Monumentalmalerei anzusehen und wurden darin für ihre Künstlerkollegen vorbildhaft.⁴⁵⁴ Sie erklärten die Frührenaissance (v. a. Raffaels Malerei) sowie die altdeutsche Malerei zu ihren ästhetischen Leitbildern und wandten sich damit gegen den vorherrschenden Klassizismus. Overbecks Bild „Italia und Germania“ (1811–1828) bringt diese binationale Favorisierung mittelalterlicher Kunst beispielhaft zum Ausdruck und lässt die Italiensehnsucht anklingen.⁴⁵⁵ Ihre Kunstauffassung war idealistischer Art, da es ihnen darum ging, in der Malerei die individuelle Weltauffassung des jeweiligen Künstlers sowie der *Lukas-Bruderschaft* insgesamt zum Ausdruck zu bringen und das Leben (oder die Wirklichkeit) durch die Kunst zu prägen.⁴⁵⁶

⁴⁴⁸ Kopp-Schmidt, Gabriele: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung. = Kunst und Wissen. Köln, 2004, S. 177.

⁴⁴⁹ Vgl. ebd., S. 180.

⁴⁵⁰ Caspar David Friedrich, „Wanderer über dem Nebelmeer“ (um 1817), Öl auf Leinwand, 94,8 x 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Dauerleihgabe der Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen.

⁴⁵¹ Die Malerei der *Nazarener* sei zum „Ausdruck einer kirchlichen Sonderkultur“ geworden, die zu einem der prägendsten Kirchenstile des 19. und 20. Jahrhunderts wurde, da sich ihre Kunst von Italien aus über Europa bis in die USA ausbreitete. Vgl. Schwebel, Horst: Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts. München, 2002, S. 80 f.

⁴⁵² Der Name „Nazarener“ wurde von der damals in Mode gekommenen langen Männerfrisur abgeleitet, die nach Raffaelbildnissen bereits im 17. Jahrhundert „alla nazarena“ genannt wurde. Die Kunstauffassung der *Nazarener* wird mit der frühromantischen Kunsttheorie in Verbindung gebracht. Daraus leiteten die *Nazarener* ein Erneuerungsideal für Kunst, Religion und Gesellschaft ab. Besonderer Wert wurde in der nazarenischen Monumentalmalerei auf den Wahrheitsbegriff und das Naturstudium gelegt. Neben den Initiatoren Johann Friedrich Overbeck und Franz Pforr (1788–1812) schlossen sich ihnen in Rom Wilhelm von Schadow (1788–1862), Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und Peter Cornelius (1783–1867) an. Vgl. Lexikon der Kunst. Band V. Leipzig, 1993, S. 116 f.

⁴⁵³ Vgl. Thimann, Michael: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts. Regensburg, 2014, S. 21.

⁴⁵⁴ Vgl. Kvech-Hoppe (2001), S. 88. In der Schirn Kunsthalle Frankfurt wurde die Malerei der *Nazarener* in der Ausstellung „Religion Macht Kunst“ im Jahr 2005 erstmals im Zusammenhang mit modernen Gestaltungskonzepten und Kommunikationsstrategien betrachtet. Max Hollein bezeichnete die *Nazarener* in seinem Katalogvorwort als „Pioniere der Moderne“ und „erste Sezessionisten“. Vgl. Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Hrsg.: Max Hollein, Christa Steinle. Ausstellung Schirn Kunsthalle Frankfurt 15.4.–24.7.2005. Köln, 2005, S. 9.

⁴⁵⁵ Siehe Abb. Friedrich Overbeck, „Italia und Germania“ (1811–1828), Öl auf Leinwand, 94,4 x 104,7 cm, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, vgl. Abb. in, Thimann (2014), Tafel XIII.

⁴⁵⁶ Vgl. Hartmann (2011), S. 101.

Dadurch wurde das erste Mal der Anspruch an die Kunst formuliert, dass sie direkt Einfluss auf das Leben nehmen und es mitgestalten solle.

Die Malerei der *Nazarener* fand zwar weite Verbreitung, konnte sich ästhetisch jedoch nicht durchsetzen. Ähnlich verhielt es sich mit der in England formierten retrospektiv-ausgerichteten religiösen Malerei der *Bruderschaft der Präraffaeliten* (oder *Präraphaeliten*, engl.: *Pre-Raphaelite Brotherhood*, gegr. 1848, in London), die die mittelalterliche Lebenswelt mit ihrem Zunftwesen, und zeitlich gesehen vor dem Wirken Raffaels (praeraffaelitisch), zu ihrem Ideal erhoben.⁴⁵⁷ Die beiden Maler Sir Edward Burne-Jones (1833–1898) und Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) sorgten für die Verbreitung ihres Kunstideals bis nach Frankreich. Außerdem wurden ihre konzeptionellen Ansätze zur Synthese der Künste, wobei alle kunsthandwerklichen Disziplinen als einander ebenbürtig und der Malerei als gleichrangig anerkannt wurden, zum Leitmotiv des von William Morris (1834–1896) und John Ruskin (1819–1900) in England angeführten Arts and Crafts Movement in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁴⁵⁸

Der Idealisierung des Mittelalters stellte Peter (Ordensname: Desiderius) Lenz (1832–1928), der Begründer und Schöpfer des Stils der „Beuroner Kunstschule“, eine geometrisierende und hieratisch-wirkende, christliche Malerei gegenüber, zu der er durch die ägyptische Kunst inspiriert wurde.⁴⁵⁹ In dieser Bildsprache fand Lenz eine archaisierende Formsprache vor, die seiner Meinung nach am besten geeignet war, allgemeingültige und zeitlose „Wahrheiten“ abzubilden.⁴⁶⁰ Die *Beuroner Kunstschule*, die offiziell 1894 gegründet wurde, war nach dem Benediktiner Kloster Beuron im Schwarzwald benannt, dem sie angehörte. Lenz kreierte einen verbindlichen „Kanon“, dem seine Schüler zu folgen hatten: Sie reproduzierten in einer Art serieller Vervielfältigung die Entwürfe von Lenz.⁴⁶¹ Es gehörte zum verbindlichen Prinzip der Beuroner Kunstschule, einen subjektiven Zugriff auf die sakrale Kunst zu unterbinden und sich an als unveränderlich wahrgenommenen Vorbildern zu

⁴⁵⁷ Zur Kunst der *Präraffaeliten*, siehe: Barringer, Tim: Die Präraffaeliten. Wie sie malten, wie sie dachten, wie sie lebten. Köln, 1998; Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption. Hrsg: Gisela Hönnighausen. Stuttgart, 1992.

⁴⁵⁸ Vgl. Dempsey (2002), S. 19. Das Arts and Crafts Movement (dt.: Kunst-und-Handwerk-Bewegung oder Arts and Crafts-Bewegung als Eigennamen) entstand im Zuge der Industrialisierung als Reformbewegung in England und führte eine Neubewertung des Handwerks herbei. In Anlehnung an die Theorien von Morris und Ruskin sollten in ihr Kunst und Handwerk vereint werden. Deshalb wurden in dieser Bewegung handwerkliche Qualität und künstlerische Gestaltung entsprechend gefördert, um zwischen der elitären Kunstausbildung einerseits und der industriellen Massenproduktion andererseits zu vermitteln. Es ging darum, eine auf das mittelalterliche Handwerk basierende Kunstausbildung zu etablieren, in der verschiedene Gewerke wie in einem Zunftwesen zusammenarbeiteten. Im Sinne dieser Zielsetzung operierte das Arts and Crafts Movement in England sozialreformativ, da es auf die Erneuerung und Wertsteigerung des Handwerkes setzte. Morris gründete zu diesem Zweck eine Firma (1861–1874) für Glaskunst, Möbel und Wohnungseinrichtungen. Vgl. Wetzel, Christoph: Reclams Sachlexikon der Kunst. Stuttgart, 2007, S. 39; Haubenreißer, Wolfgang: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart, 1995, S. 48.

⁴⁵⁹ Vgl. Hartmann (2011), S. 116.

⁴⁶⁰ Vgl. ebd., S. 116.

⁴⁶¹ Vgl. Kehrbaum, Annegret: Die Nabis und die Beuroner Kunst. Jan/ Willibrord Verkades Aichhaldener Wandgemälde (1906) und die Rezeption der Beuroner Kunst durch die Gauguin-Nachfolger. Hildesheim, 2006, S. 37.

orientieren. In den Beurer Wandmalereien und Altarbildern manifestieren sich ein auf Geometrie und Symmetrie fokussierter Ordnungswille sowie die blockhafte Figurendarstellung mit antikem Faltenwurf. Die hieratische Figurenmalerei und ihre auf gleichmäßigen Zahlenverhältnissen basierenden Bildelemente vermitteln den Eindruck von Ruhe und Harmonie sowie von Statik und Strenge. Der Gläubige sollte darin das „Ewige“ und „Göttliche“ erkennen. Beispielhaft kommen diese Merkmale in den Wandmalereien der Gnadenkapelle des Beurer Klosters zum Ausdruck.⁴⁶² Da die *Beurer Kunstschule* kirchenpolitische Repräsentationspflichten im wilhelminischen Kaiserreich wahrnehmen sollte, kam es zu einer entsprechend hohen Auftragszahl, die die serielle Reproduktion von Vorlagenmotiven mit der Schablonentechnik zu Folge hatte.⁴⁶³ Kaiser Wilhelm II. (1859–1941, Regierungszeit: 1888–1918) stellte die Beurer Künstler für die Ausführung prestigeträchtiger, religiöser Gestaltungskonzepte in seinen Dienst.⁴⁶⁴

Die schablonenhafte Zitierung von Stilelementen und Motiven vergangener Epochen der *Beurer Kunstschule*, *Präraffaeliten* oder *Nazarener* entsprach einem retrospektiven Verfahren. Mangels gestischer Dynamik oder mimischer Emotionalität bei der Figurendarstellung wirkte die Malerei der *Nazarener* und Beurer Maler leblos und bewirkte weniger eine Kontemplation oder emotionale Ergriffenheit seitens des Betrachters. Die Bildkonzepte der katholischen *Nazarener* oder der Beurer Malerschule erwiesen sich mit der naturphilosophisch-aufgefassten, religiösen Malerei des Romantikers Friedrich als unvereinbar.⁴⁶⁵

Die Esoterik wurde ein wichtiger Ideengeber weltlicher Künstler gegen Ende des 19. Jahrhunderts und führte den Transfer multikonfessioneller und kultischer Symbolik in die profane Malerei herbei. Edouard Schuré (1841–1929) griff Schleiermachers Einheitsgedanken der Religionen auf und schrieb ein esoterisches Schlüsselwerk des 19. Jahrhunderts, „Die großen Eingeweihten“ (frz. Originaltitel: „Les grands initiés“), das 1889 in Frankreich erschien und weite Verbreitung fand.⁴⁶⁶ Darin argumentiert Schuré, dass die auseinanderdivergierenden Bereiche von Wissenschaft und Religion durch (individuelle) Intuition zusammengeführt werden könnten.⁴⁶⁷ Schürés esoterische Vorstellungen erlaubten den bildenden Künstlern Kultmotive verschiedener Glaubensrichtungen in ihren Bildern miteinander zu kombinieren: Gauguin versetzte die Geburt Christi in eine Hütte inmitten der pazifischen Inselwelt von Tahiti („Kind Gottes/ Die Geburt – Te tamari no atua“, 1896), Gustave Moreau (1826–

⁴⁶² Siehe Abb. Innenraum Gnadenkapelle Beuron, in, Kehrbaum (2006), Abb. 25, 26, 27, S. 680 f.; <http://www.erzabtei-beuron.de/kloster/kultur/gnadenkapelle/index.html> [letzter Zugriff: 21.3.2022]

⁴⁶³ Vgl. Kehrbaum (2006), S. 38 f.

⁴⁶⁴ Zu erwähnen ist an dieser Stelle die Ausmalung des Mutterklosters auf dem Monte Cassino, der Wiederaufbau der Abtei Maria Laach oder die Errichtung des Klosters Mariä Heimgang am Jerusalemer Sionsberg. Vgl. ebd., S. 38.

⁴⁶⁵ Caspar David Friedrichs Verdienst, profane Bildmotive als Ausdrucksträger religiöser Inhalte fruchtbar zu machen, könne als Beginn einer Entwicklungslinie, die bis hin zum abstrakten Expressionismus führte, angesehen werden. Vgl. Rosenblum, Robert: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. München, 1981.

⁴⁶⁶ Vgl. Hofstätter (1985), S. 257.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd., S. 258.

1898) stellte seine tanzende Salomé vor christlichen und indischen Kultsymbolen dar („Salomé tanzt für Herodes“, 1874) und Jan Toroop (1858–1928) vereinigte in seinen Bildern religiöse Motive aus Java mit christlicher Ikonografie.⁴⁶⁸

Um 1900 können zwei entgegengesetzte Ansätze zur Erneuerung von religiöser Malerei in Reaktion auf den schwindenden Einfluss des Christentums auf die Gesellschaft beschrieben werden:

„(...) einerseits [war] ein verzweifelter Ringen um die „Rettung“ des „Überlieferten“ (womit die voraufklärerischen Stilrichtungen gemeint waren) [zu: JK] konstatieren, andererseits bemühte man sich um die Schaffung neuer, verinnerlichter Symbolbilder mit allgemeinverbindlichem Charakter.“⁴⁶⁹

Aus diesen Worten geht eine Ambivalenz hervor, die den Erneuerungswillen bezüglich der religiösen Malerei kennzeichnete: Vertreter der *Nabis*-Gruppe und auch der *Beuroner Kunstschule* bemühten sich um die Schaffung verinnerlichter Symbolbilder, allen voran Maurice Denis (1870–1943) und Jan (Ordensname: Willibrord) Verkade (1868–1946), der zwischen 1891 und 1892 als Ordensbruder des Klosters Beuron zu den *Nabis* stieß.⁴⁷⁰ Auffallend ist, dass dieser Prozess für die genannten Beispiele vor allem in den 1890er-Jahren und Anfang der 1900er-Jahre seine künstlerische Umsetzung erfuhr. Fortgesetzt wurde diese Tendenz beispielhaft in den Niederlanden durch Jan Thorn Prikker (1868–1932) und Toorop.⁴⁷¹ Formal leisteten alle *Nabis*-Mitglieder ihren Beitrag zu einer symbolistischen Malerei, wobei insbesondere Denis und Verkade im Bereich religiöser Sujets transzendente Inhaltsebenen visualisierten und Spiritualität in einer modernen Formensprache vermittelten.⁴⁷² Das wird in den Gewölbemalereien von Denis in der Marien- und Herz-Jesu-Kappelle der Heiligen Margarethenkirche

⁴⁶⁸ Vgl. ebd., S. 258; Larson, Katie: The Relocation of Spirituality and Rouault's Modernist Transformation of Moreau's Proto-Symbolist Techniques, in: Facos/Mednick (2015), S. 196 f.

⁴⁶⁹ Kehrbaum (2006), S. 613.

⁴⁷⁰ Unter dem Namen „Nabis“, der im Hebräischen „Propheten“ oder „Erleuchtete“ bedeutet, schloss sich 1888 in Paris eine Malergruppe zusammen, die bis etwa 1900 bestand. Neben Denis gehörten ihnen zum Beispiel Pierre Bonnard (1867–1947), Paul-Elie Ranson (1862–1909), Paul Sérusier (1864–1927) und Edouard Vuillard (1868–1940) an. Die überwiegend aus dem wohlhabenden Bürgertum stammenden Maler wandten sich gegen den etablierten Lehr- und Kunstbetrieb und strebten eine dekorativ-formbewusste und ideell-bedeutsame Kunst an. Künstlerisch nah waren ihnen insbesondere die flächige Malerei von Chavannes sowie die reduktive Formensprache von Gauguin und den Vertretern der Malerschule von Pont-Aven. Angeregt von deren Darstellungen bretonischer Bauern und ihren Prozessionen gelangten die *Nabis* zu einer religiös ausgerichteten Malerei, die sowohl theosophische als auch katholische Aspekte reflektierte. Die *Nabis* trugen auch zur Erneuerung und Popularisierung des Kunstgewerbes bei; viele von ihnen waren in verschiedenen kunsthandwerklichen Bereichen tätig (Möbeldesign, Gobelins, Bühnenbilder, Kostümendesign usw.). Vgl. Lexikon der Kunst. Band V. Leipzig, 1993, S. 77 f.

⁴⁷¹ In München und Berlin war 2016/ 2017 eine Ausstellung zu sehen, die den religiösen Sujets von Jan Toorop gewidmet war, die in ihrer Stilistik an die Beuroner Malerschule denken lassen. Siehe: Jan Toorop. Gesang der Zeiten. Hrsg.: Gerard van Wezel, Michael Buhrs. Ausstellung Villa Stuck München 27.10.2016 – 29.1.2017, Bröhan Museum Berlin 23.2.–21.5.2017. Organisiert durch das Gemeentemuseum Den Haag in Zusammenarbeit mit dem Museum Villa Stuck München, und dem Bröhan-Museum Berlin München, 2016.

⁴⁷² Das die *Nabis* in der Ausstellung „The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985“ in Los Angeles, Chicago und Den Haag im Jahr 1986 gezeigt wurden, legt nahe, dass ihre religiösen Sujets im Zusammenhang mit der Kunst des Symbolismus und als modernistische Tendenz zu bewerten sind. Vgl. Tuchman/Freeman (1988).

(Ste. Marguérite) in Le Vésinet (1901–1903) sowie in den Wandmalereien (1906) Verkades in St. Michael in Aichhalden im Schwarzwald deutlich.⁴⁷³

Die *Nabis* entlehnten viele ihrer Stilprinzipien nachweislich den japanischen Farbholzschnitten sowie Gauguins Adaption dessen.⁴⁷⁴ Im Resultat gelang es den *Nabis*-Malern, die Linie als konturierendes Bildmittel oder arabeskenhaft als rhythmisierendes Element Wirkung zu verleihen. Die Linie wurde somit zu einem eigenständigen Ausdrucksmittel mit dominierender Funktion innerhalb der Bildkomposition. Des Weiteren reduzierten die *Nabis* ihre Farbwerte auf wenige Farben ohne größere tonale Abstufungen und trugen sie flächig in konturierten, unterteilten Binnenfeldern auf, wodurch sie „cloisonnistisch“ arbeiteten.⁴⁷⁵ Letztlich kombinierten sie, ähnlich wie in den japanischen Farbholzschnitten, Fern- und Nahsicht sowie reale und irreale Bildebenen innerhalb eines Sujets miteinander.⁴⁷⁶ Sie verzichteten somit bewusst auf die Zentralperspektive und ein lineares Raum-Zeit-Kontinuum. Neben diesen formalen Neuerungen ist der „Synthetismus“ ein weiteres durch Gauguin vermitteltes Prinzip, das die *Nabis* aufgriffen und dessen Aneignung zwischen 1891 und 1892 seinen Höhepunkt erreichte.⁴⁷⁷ Gauguins Ästhetik fand als subjektiver Ausdruckswert in der Malerei der *Nabis* eine Entsprechung; zugleich drückte sich darin ihre symbolistische Kunstauffassung aus.⁴⁷⁸

Innerhalb des 19. Jahrhunderts kam es zu gattungsübergreifenden Veränderungen in der bildenden Kunst, die seitens der Maler zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Architektur und der Dekorationsmalerei führte – wie im Falle der sakralen Sujets Vrubel's und Wyspiańskis sollte die

⁴⁷³ Siehe Abb. Marienkapelle, Gesamtansicht der Gewölbmalereien von Maurice Denis, 1901, in: Kehrbaum (2006), Abb. 189, S. 755; Abb. Herz-Jesu-Kapelle, Gesamtansicht der Gewölbmalereien von Maurice Denis, 1903, in ebd., Abb. 190, S. 755; Abb. Wandmalereien in St. Michael in Aichhalden von Jan (Willibrord) Verkade, 1906, in ebd., Abb. 38–92, S. 687–719.

⁴⁷⁴ Zur Rezeption japanischer Kunst durch die *Nabis* und deren Sammlertätigkeit, siehe: Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und der Japonismus, in: Die Nabis. Propheten der Moderne. Hrsg.: Claire Frèches-Thory, Ursula Perucchi-Petri. Ausstellung Kunsthhaus Zürich 28.5.–15.8.1993. München, 1993, S. 33 ff.

⁴⁷⁵ Der Cloisonnismus (frz.: cloisonner = aufteilen, abtrennen) bezeichnet einen von Emile Bernard und Louis Anquetin Ende der 1880er-Jahre begründeten Malstil. Die Formen werden darin in einer flächigen Malweise aufgetragen, ähnlich wie in der Emailkunst, der Cloisonné-Technik oder der gotischen Glasmalerei und dem japanischen Farbholzschnitt, wobei dekorative Details mittels schwarz konturierter Farbflächen betont werden. Vgl. Dempsey (2002), S. 49.

⁴⁷⁶ Zur Wiederentdeckung des Farbholzschnitts in Europa, siehe Ausst.-Kat. Frankfurt (2016a).

⁴⁷⁷ „Synthetismus“ oder „synthetische Malerei“ sind Begrifflichkeiten, mit denen die durch Gauguin neubegründeten Prinzipien einer reduktiven Formensprache und symbolistischer Farbwerte während seiner Schaffensphase in Pont-Aven beschrieben wurden. Zu den Merkmalen des Synthetismus zählen Dekorativität, Flächigkeit sowie der Verzicht auf Details in der Malerei. Siehe dazu, Lexikon der Kunst. Band VII. Leipzig, 1994, S. 165.

⁴⁷⁸ Die *Nabis*-Vertreter waren in ihrer Gauguin-Rezeption und ihrem kunsttheoretischen Denken keineswegs homogen, sie können in zwei Fraktionen eingeteilt werden: Die „*Nabis*-Theoretiker“ und die „Sensualisten“. Zur Ersteren, dem „Geistigen“ in der Kunst zuneigenden Fraktion, zählte Denis sich selbst neben Sérusier sowie Ranson. Die zweite Fraktion, die stärker die Ästhetik des Japonismus rezipierte, wurde durch Bonnard, Vuillard, Kerr-Xavier Roussel (1867–1944) und Félix Vallotton (1865–1925) repräsentiert. Vgl. Bouillon, Jean-Paul: Denis: Vom rechten Umgang mit Theorien, in: Ausst.-Kat. Zürich (1993), S. 65.

Monumentalmalerei wiederbelebt werden.⁴⁷⁹ Die Künstler orientierten sich deshalb an den methodischen und technischen Merkmalen der Monumentalmalerei und wandten sie auf die Tafelbildmalerei an. Dies führte zu formalen Vereinfachungen der Bildelemente und einem flächigen Farbauftrag sowie einer reduzierten Farbpalette im kleinen Format.⁴⁸⁰ Einer der Vorreiter dieses Phänomens war Chavannes, den auch Wyspiański bewunderte.⁴⁸¹ Die formalen Lösungen Chavannes, die seine monumentalisierten Leinwandmalereien kennzeichnen, fanden Eingang in die stilistischen Experimente dekorativer Malerei im profanen und etwas später auch sakralen Bereich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die *Nabis* entwickelten aus der Monumentalmalerei Chavannes heraus ihr Konzept der Staffelmalerei für eine dekorative Wandgestaltung. Diese setzten sie in Form des Tafelbilds um, dass sie seit 1892 als „Panneau décoratif“ benannten.⁴⁸² Die *Nabis* deklarierten den dekorativen Gehalt eines Gemäldes zum autonomen Bildinhalt und sprachen sich für eine subjektive Malerei aus, in der das „Wesen der Dinge“ und die durch sie ausgelösten Emotionen zum Ausdruck komme, anstelle einer mimetischen Wiedergabe der Natur. In diesem Sinne ging auch Vrubel‘ vor, seit er der Theorie seines Lehrers Čistjakov anhing, der, auf der Suche nach den inneren Gesetzmäßigkeiten der Dinge, den „Kult der tiefen Natur“ ausrief.

Im Zusammenhang mit ihrer Rezeption der „synthèse“ nach Gauguin interpretierten die *Nabis* Farbe und Linie als eigenständige Ausdruckswerte innerhalb eines Sujets. Daraus ergibt sich für ein Kunstwerk, dass es nicht als getreues Abbild der erlebten Wirklichkeit wahrgenommen wird, sondern als ein Resultat aus individueller Imagination und Reflexion. Das Dekorative erfuhr eine enorme Aufwertung und fungierte nunmehr als autonomes Ausdrucksmittel innerhalb des Bildes. Folglich betrachteten die *Nabis*-Künstler sowie gleichgesinnte Zeitgenossen die Dekorationsmalerei als gleichberechtigten Bereich neben anderen Aspekten der Innenarchitektur. Die gattungsübergreifenden Merkmale dieser neuen religiösen Malerei markieren eine sogenannte „kunstgewerbliche Synthese, in der sich angewandte und freie [bildende: JK] Kunst verknüpfen“.⁴⁸³ Vrubel‘ und Wyspiański befassten sich bei ihren sakralen Sujets mit der Ornament- und Glasmalerei, die zu ihrer Zeit dem Bereich des Kunstgewerbes zugeordnet waren, sowie mit traditioneller Tafelbild- und Ikonenmalerei. Die Ornamentmalereien Vrubel’s in der Vladimir-Kathedrale Kiev und Wyspiańskis in der Krakauer Franziskanerkirche weisen auf einen Bedeutungswandel hin, der diese Kategorie der Innendekoration

⁴⁷⁹ Die Künstler des 19. Jahrhunderts, vor allem in Frankreich, strebten verstärkt nach Aufträgen für Wandmalereien im öffentlichen Bereich, um unabhängig vom Kunstmarkt agieren zu können. Vgl. Germer, Stefan: Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Hildesheim, 1988, S. 3.

⁴⁸⁰ Vgl. Kvech-Hoppe (2001), S. 87.

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 93 ff.; siehe weiter darüber Kap. 1.3. Wyspiański empfahl Rydel explizit die Malerei von Chavannes anzusehen und das Pantheon zu besichtigen. Siehe Wyspiański an Rydel, Briefnr. 83, 19.1.1897, Krakau, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), S. 422.

⁴⁸² Vgl. Kvech-Hoppe (2001), S. 95 f.

⁴⁸³ Kvech-Hoppe (2001), S. 96. Bei den *Nabis* spielten hierbei die Malerei und Architektur als Synthesepartner eine führende Rolle, wohingegen die Skulptur unberücksichtigt blieb. Es kann in diesem Sinne noch nicht von einem ganzheitlichen, gesamträumlichen Gestaltungskonzept des Dekorativen, wie es im Jugendstil der Fall war, gesprochen werden.

kennzeichnete: Die Ornamentmalerei diene seinerzeit der „Verkleidung der Wand“, um die Struktur des Baukörpers zu verdecken und erinnerte in dieser Eigenschaft an antike, polychrome Wandmalereien, die in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden.⁴⁸⁴

Es kann festgehalten werden, dass sich die christliche Kunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als ein „krisenhafter Stilpluralismus“⁴⁸⁵ darstellte. Ausgelöst sei dieser durch die „Krise des Christentums“, die auch zu einer „Krise in der Kunst“ geführt habe. Dies sei in Wechselwirkung mit der als enorm wahrgenommenen Komplexität der Welt, ihrer Beschleunigung durch die Industrialisierung und dem Einsatz neuer Technologien, der Verwissenschaftlichung kultureller Praktiken und Denkauffassungen geschehen. Die genannten Faktoren haben im Umkehrschluss eine verstärkte Sehnsucht nach Spiritualität und Mystik ausgelöst. Gemäß der Beschreibung der Geschichte des 19. Jahrhunderts als „Weltgeschichte“⁴⁸⁶ werden jene Prozesse zwar primär eurozentrisch aufgefasst, aber auch als Prozesse der Überschreitung im kultursoziologischen und geopolitischen Sinne gesehen, da sie zwischen 1880 und 1890 etwa zeitgleich in ganz Europa stattgefunden haben. Im Gegensatz dazu gilt, dass das 19. Jahrhundert unter Historikern als das Zeitalter des Nationalismus und der Nationalstaaten aufgefasst wird.⁴⁸⁷

Das 19. Jahrhundert war von transkulturellen und transnationalen Prozessen gekennzeichnet. Es entwickelten sich Diskurse über Konzepte von Nationalstaatsideologien und Nationalismustheorien. Aufgrund jener Prozesse, die in ihrer Zielrichtung teils einander entgegengesetzt wirkten, erscheint dieses Jahrhundert aus kultursoziologischer Sicht als ambivalent. Dieses Charakteristikum muss vor dem Hintergrund der konstatierten Säkularisierungstendenz und des Erneuerungswillens in der sakralen Kunst mitbedacht werden. Es kam zu zwei gegenläufigen Tendenzen in dem europäischen Jahrhundert der Nationalismustheorien und Nationalbewegungen, die als „Sakralisierung der Nation“ und „Nationalisierung der Religion“ beschrieben werden könnten.⁴⁸⁸ In der historischen Region Galiziens

⁴⁸⁴ Die polychrome, ornamentale Wandmalerei durchschritt mehrere Phasen im 19. Jahrhundert: Beginnend mit dem Wiederaufleben der monumentalen Sakralkunst bis in die 1860er-Jahre – das als Phase eines romantischen Historismus bezeichnet werden kann – ist die erste Tendenz von dominierenden, mitunter monumentalen Figurenszenen, historischen Sujets oder Friesen mit Prozessionsdarstellungen gekennzeichnet. Das Ziel dieser Richtung war die Verwirklichung eines Gesamtkunstwerks durch die Synthese verschiedener Künste. Dieses romantische Bestreben basierte auf der nazarenischen Malerei und ihrer herbeigeführten Renaissance der Sakralkunst, die auch eine Erneuerung der religiösen Wandmalerei in Frankreich bewirkte. Die zweite Phase der polychromen Wandmalerei reichte in die 1830er-Jahre zurück und hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt als Tapisseriemalerei. Anstelle der Figuralmalerei stand nunmehr eine ornamentale, florale und geometrisierende Motivvielfalt im Vordergrund, die an die gotische Wandmalerei anknüpfte. Vgl. Bałus (2007), S. 229.

⁴⁸⁵ Kehrbaum (2006), S. 612.

⁴⁸⁶ Osterhammel beschreibt in seiner Auffassung von der „Weltgeschichte“ (Globalgeschichte) jene Aspekte, die er als Ausgangspunkte für die Charakterisierung des 19. Jahrhunderts wählt und die ihm dazu dienen sollen, „Handlungszusammenhänge der Überschreitung“ („transnational“, „transkulturell“) sowie „frühe Spuren von ‚Globalisierung‘“ auszumachen. Vgl. Osterhammel (2009), S. 13.

⁴⁸⁷ Vgl. Osterhammel (2009), S. 580.

⁴⁸⁸ Vgl. Weichlein, Siegfried: Nationalbewegungen und Nationalismus in Europa. Darmstadt, 2006, S. 138. Siehe in diesem Kontext zu Mittel(ost)europa: Nationalisierung der Religion und Sakralisierung der Nation im östlichen Europa. Hrsg.: Martin Schulze Wessel. Stuttgart, 2006; Vulpius, Ricarda: Nationalisierung der Religion. Russifizierungspolitik und ukrainische Nationsbildung 1860–1920. Wiesbaden, 2005.

lebten multiethnische Minderheiten und es gab eine Sprach- und Religionsvielfalt. In diesem durch die Habsburgermonarchie besetzten Gebiet sollte das polnische Nationsbewusstsein durch Einheitsdenken und den Katholizismus gestärkt werden; die Theorie hierfür bildete der sogenannte „polnische Messianismus“. Die darin proklamierte Synthese aus nationalem Einheitsdenken und Religion kennzeichnete auch die politische Rhetorik (und visuelle Symbolik) anderer Kronländer der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert, die ebenso um Unabhängigkeit und Gleichberechtigung im Wettstreit mit den westlichen Nationalstaaten rangen. Es muss ergänzt werden, dass in der polnischen Geschichtsschreibung das Problem der Nation „aus einer überwiegend durch die eigene nationale Identität bestimmte Perspektive“⁴⁸⁹ diskutiert wird, basierend auf historisch überlieferten Interpretationsmustern aus der 120-jährigen Teilungszeit. Derart unterschiedlich konnotierte Ideen zur polnischen Nation formulierten sich sowohl in der politischen Publizistik, die die Nationalideologie mit historischen Argumenten angereichert repräsentierte, als auch in dem konstruierten Konzept einer Nationalkunst aus.⁴⁹⁰ Czesław Miłosz (1993) verdeutlicht, dass in der polnischen Kultur ein religiöser Nationalismus bestimmend sei und formulierte: „Das Problem der Religion in unserem Teil Europas ist eng mit dem des Nationalismus verbunden, und in der Tat ist es manchmal schwierig, die Religion von tiefgehenden nationalen Gefühlen zu trennen.“⁴⁹¹

Der moderne Nationalstaat galt während des Bemühens um staatliche Souveränität als das Leitbild für eine zeitgemäße Staats- und Gesellschaftsform, in die das Konzept der Religion integriert werden sollte. Dies sei als eine Art „Anpassungsprozess“ aufzufassen, der als „Nationalisierung der Religion“⁴⁹² beschrieben werden könne. Gleichzeitig wurden die als „nationale Eigenheiten“ bezeichneten Merkmale der kulturellen Ethnie/ Kulturgemeinschaft als „heilig“ aufgefasst und in diesem Sinne fand ein semantischer Bedeutungstransfer von sprachlichen und idiomatischen Wendungen aus der religiösen

⁴⁸⁹ Kizwalter, Tomasz: Über die Modernität der Nation. Der Fall Polen. Osnabrück, 2013, S. 13.

⁴⁹⁰ Auf diesen Zusammenhang macht ein Konferenztitel – „Nationalismus in der Kunst und Kunstgeschichte 1789–1950“ – einer im Dezember 1995 vom Kunstinstitut der Polnischen Akademie der Wissenschaften und der Vereinigung der Kunsthistoriker durchgeführten Tagung in Warschau aufmerksam. Vgl. *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950* (Nationalismus in der Kunst und Kunstgeschichte 1789–1950). *Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*. (Tagungsband der Konferenz vom 5.–7.12.1995, organisiert vom Kunstinstitut der Polnischen Akademie der Wissenschaften und der Vereinigung der Kunsthistoriker). Hrsg.: Dariusz Konstantynow [u. a.]. Warschau, 1998.

⁴⁹¹ Miłosz, Czesław: Über Nationalismus, in: *Grenzfälle. Über neuen und alten Nationalismus*. Hrsg.: Michael Jeismann, Henning Ritter. Leipzig, 1993, S. 127. Das es mittlerweile wieder zu einer Zuspitzung des religiösen Nationalismus in Polen gekommen ist, demonstrieren heutzutage auch polnische Theaterprojekte, wie zum Beispiel die Inszenierung von Oliver Frlić des Stückes „Kłątwa“ (Der Fluch) nach Stanisław Wyspiański (1899) im Gorki-Theater Berlin (Juni 2017). In dieser Aufführung, gespielt von Schauspielern des Warschauer Teatr Powszechny, wurden die Vergehen der katholischen Kirche in polnischen Gemeinden, wie sexuelle Nötigung und Missbrauch, angeprangert und die aktuelle politische Zensur von Theaterstücken kritisiert. Die Verschränkung zwischen politischer Propaganda und der Zusammenarbeit von Kirche und Staat wird in dieser Inszenierung satirisch verhöhnt.

⁴⁹² Vgl. Schulze Wessel (2006), S. 7. In der russischen Kultur war seit dem 17. Jahrhundert auch die Vorstellung von einem „heiligen Russland“ verbreitet, das man durch die Ikonen, die orthodoxe Kirche, den Zaren und das russische Reich verwirklicht sah. Vgl. Hobsbawm (2005), S. 62 ff.

Sphäre in den politischen Bedeutungsbereich des Begriffes „Nation“ statt, weshalb an dieser Stelle die Formulierung „Sakralisierung der Nation“⁴⁹³ anzuwenden ist.

Die katholische Kirche positionierte sich nicht zu dem Phänomen des Nationalen im 19. und 20. Jahrhundert.⁴⁹⁴ Im Falle des Vielvölkerstaates der Donaumonarchie wird angenommen, dass in ihm das Religiöse an bedeutender Kraft gewann, als es darum ging, das Staatesgebilde, allen nationalen und autonomen Bestrebungen einzelner Kronländer zum Trotz, zusammenzuhalten.⁴⁹⁵ In der Realität war die Herausforderung für die katholische Kirche in den Kronländern des Habsburgerreiches anders gelagert, denn es wurde offenbar, dass die Kirche angesichts einer fortschreitenden Glaubensabkehr an Einfluss verlor. Österreichische Theologen identifizierten als Ursache für den Aufstieg des Nationalismuskonzepts seit Mitte der 1880er-Jahre die Tatsache, dass das Nationale oder der Nationalismus als „Ersatzreligion“ herhielt, und darin erkannten sie das Gefahrenpotenzial dieser national-religiösen Tendenz, die den katholischen Glauben bedrohe.⁴⁹⁶

Auch das russische Zarenreich war multiethnisch und -konfessionell.⁴⁹⁷ Hinsichtlich der nationalen Frage stellte dessen geografische Weite die Monarchie bereits damals vor ganz andere Herausforderungen. Womöglich wird deshalb dem dort ausgehandeltem Nationalismus eine „spezifisch russische Ambivalenz“⁴⁹⁸ bescheinigt, der seit der Invasion der napoleonischen Armee 1812 wirksam war und vor allem die Geistesgeschichte der 1880er- und 1890er-Jahre prägte. Deshalb wurde der Krieg gegen Napoleon auch als „Vaterländischer Krieg“ (russ.: Otečestvennaja Vojna) apostrophiert, um sich des kollektiven Zusammenhalts in der russischen Bevölkerung zu versichern sowie, zumindest äußerlich, eine nationale Einheit zu bilden, die feindlichen Angriffen Stand halten sollte.⁴⁹⁹ Im Nachgang des Krieges gegen Napoleon kam es zu einer Auflehnung einiger Vertreter des Dienstadels, die sich von

⁴⁹³ Vgl. Schulze Wessel (2006), S. 7. Beide Prozesse, die „Nationalisierung der Religion“ wie die „Sakralisierung der Nation“, stellen zwei Aspekte dar, mit denen sich die Nationalismusforschung seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges auseinandersetzt, um das Verhältnis von Nation und Religion näher zu bestimmen oder entschiedener voneinander abzugrenzen.

⁴⁹⁴ Der Heilige Stuhl äußerte sich nicht zum Verhältnis von Nation und Kirche. Generell wurde von einer Stellungnahme im Zeitalter der Nationalstaatenbildung abgesehen, wenngleich es gegen Ende des 19. Jahrhunderts einige warnende Kommentare vereinzelter Geistlicher aus den Gebieten der Donaumonarchie gab. Vgl. Gottsmann, Andreas: Rom und die nationalen Katholizismen in der Donaumonarchie. Römischer Universalismus, habsburgische Reichspolitik und nationale Identitäten 1878–1914. Wien, 2010, S. 28 f.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd., S. 28.

⁴⁹⁶ Ausführlich befasste sich mit dieser Thematik der Bischof von Leitmeritz, Emanuel Schöbel, der in seinem 1885 erschienenen Hirtenbrief die Verehrung von nationalistischen Paradigmen, wie Rasse oder Sprache, für den Verlust des Glaubens verantwortlich machte. Dieser Auffassung schlossen sich verschiedene österreichische Geistliche dieser Zeit an. Vgl. Gottsmann (2010), S. 29 f. Auch wenn es naheliegend erscheint, den Nationalismus als eine Art „Ersatzreligion“ für die gegen Ende des 19. Jahrhunderts erstarkte Tendenz der Säkularisierung betrachten zu wollen, sei dem zu widerstehen, denn so führt Schulze Wessel (2006) dazu aus: „Die Relevanz des Religiösen für die Politik des Nationalismus zu erforschen, erfordert ein umfassendes Verständnis der Bedeutungen von Religion in der Moderne.“ Schulze Wessel (2006), S. 7.

⁴⁹⁷ Das rußländische Zarenreich, das die Turkvölker sowie die Völker des Kaukasus in sich integrieren wollte, garantierte jenen Völkergruppen bis zur Herrschaft von Aleksandr III. Sprach- und Religionsfreiheit.

⁴⁹⁸ Siehe dazu, Russischer Nationalismus. Die russische Idee im 19. und 20. Jahrhundert. Darstellung und Texte. Hrsg.: Frank Golczewski, Gertrud Pickhan. Göttingen, 1998, S. 18.

⁴⁹⁹ Der Zweite Weltkrieg wird im Russischen als „Zweiter Vaterländischer Krieg“ (russ.: „Vtoraja Otečestvennaja Vojna“) bezeichnet.

der absoluten Monarchie des Zaren distanzierten und die große Kluft zwischen dem Zarenhof und den Bauern, der Mehrheit des Volkes, überwinden wollte.⁵⁰⁰ Dieser sozialrevolutionäre Ansatz äußerte sich in einer durch den aufgeklärten Adel bewusst herbeigeführten Hinwendung zum Volk, der sich an dem Volksbegriff des Westens orientierte.⁵⁰¹ Durch dieses Vorgehen zogen die Vertreter dieser Richtung das Misstrauen der Autokratie auf sich und sie entfremdeten sich von den restaurativen Kräften der Zarenregierung. Diese oppositionelle Bewegung des frühen 19. Jahrhunderts bereitete somit einerseits die Voraussetzung für demokratische, sozialrevolutionäre Ideen. Andererseits verdeutlicht die forcierte Hinwendung zum Volk das soziale Defizit innerhalb der russischen Gesellschaftsordnung, die immer noch durch die Rangtabelle von 1722 codifiziert wurde, und in der es somit keine „Einheit“ des Volkes oder eine freiheitliche Gesellschaftsstruktur geben konnte.⁵⁰² Bei den Vertretern der intellektuellen Schicht (russ.: intelligencija) kam es zu einem Wandel ihrer weltanschaulichen Grundhaltungen⁵⁰³: Die bürgerlichen Pflichten wurden nicht mehr als „Dienst am Staat“ begriffen, sondern es setzte sich die Idee vom „Dienst am Volk“ durch. Dies ging aus der Ethik-Vorstellung der „Dekabristen“ (Dezemberaufstand 1825) hervor, die später auch in die Überlegungen der sogenannten „Narodniki“, der „Volkstümpler“ miteinfluss.⁵⁰⁴ Die Volkstümpler forderten politische und soziale Reformen, außerdem engagierten sie sich für die Bildung der Bauern und strebten danach, den Analphabetismus zu bekämpfen.⁵⁰⁵ Die Intelligencija blieb faktisch von der bäuerlichen Bevölkerung getrennt, zudem isolierte sie sich auch von der Zarenregierung, da sie deren Ständesystem offen zu kritisieren begann. Auf dieser gesellschaftlichen Konstellation basierte die Ambivalenz des russischen Nationalismus des 19. Jahrhunderts: „Einem von der Intelligencija ausgehenden «volksbezogenen» [sic!] Nationalismus, der durchaus als Bedrohung der autokratischen Staatsstruktur aufgefaßt werden konnte, stand ein von oben gelenkter Reichs-Nationalismus [sic!] gegenüber.“⁵⁰⁶ In der Dialektik des russischen Nationalismus manifestierte sich somit ein Gegensatz von demokratischen sowie restaurativen

⁵⁰⁰ Seinen radikalsten Ausdruck fand dieser Prozess in dem Dekabristenaufstand im Jahr 1825.

⁵⁰¹ Vgl. Golczewski/Pickhan (1998), S. 17.

⁵⁰² Die Rangtabelle wurde von Peter I. eingeführt, die die Dienstadelspflicht gegenüber dem Staat regelte. Vgl. Goehrke, Carsten: Russland. Eine Strukturgeschichte. Paderborn, 2010, S. 162.

⁵⁰³ Die Schicht der Intelligencija stellt ein russisches Spezifikum dar. Dieser Terminus wurde um das Jahr der Bauernbefreiung (1861) in die russische Sprache eingeführt und er bezeichnet im weitesten Sinne alle Gebildeten oder auch alle diejenigen, die in Opposition zum autokratischen System standen. Vgl. Goehrke (2010), S. 172.

⁵⁰⁴ In diesem Aufstand lehnte sich eine Gruppe von adligen Armeeoffizieren, die Dekabristen (russ.: dekabr = Dezember), gegen die Zarenregierung auf, um eine liberale Staatsreform einzuführen. Der Aufstand wurde blutig niedergeschlagen. Siehe dazu Einleitung Kapitel 3.

⁵⁰⁵ Vgl. Röhl (2013), S. 63.

⁵⁰⁶ Golczewski/Pickhan (1998), S. 17.

Weltanschauungen⁵⁰⁷: In ihr kommt sowohl das sozialrevolutionäre, als auch das imperialstabilisierende Phänomen zum Ausdruck.⁵⁰⁸

Ein Versuch, das skizzierte Phänomen einer „nationalen Kunst“ am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts kunstwissenschaftlich-methodologisch zu fassen, sei in aller Kürze angeführt:

*„Methodologisch betrachtet handelt es sich um eine Weiterentwicklung der Geschichte des Nationalismus und der Nationalismen als Ideengeschichte zu einer eher strukturellen Sicht auf einen breiteren Komplex politisch-geographischer Begriffe und Wertesysteme. So gesehen erzeugten die Nationalismen Werte, die sowohl gegen europäische, bzw. westeuropäische Konzepte wie auch gegen Lokalpatriotismus und Regionalbewusstsein ausgespielt wurden, die aber zuweilen auch mit jenen in Verbindung traten.“*⁵⁰⁹

Nicht zuletzt spiegeln die aufgezeigten Beispiele des Diskurses der Nationalismusideologien in Osteuropa im 19. Jahrhundert die Verflechtung von Religion und Nation wider, aber sie verdeutlichen auch, inwiefern die verschiedenen Nationalismen als Erklärungsmodelle für wiederkehrende Konflikte dienen können.⁵¹⁰

Der Nationalismuskurs bewirkte ein Umdenken hinsichtlich der Aufgabe sakraler Bildprogramme und der Vermittelbarkeit theologischer Prämissen, das sich in der Kirchenkunst des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts widerspiegelte. Für die bildenden Künstler erschien die „Flucht“ in den Bereich der abstrahierenden Bildsprache als einzige Möglichkeit, um transzendente Bildinhalte angemessen wiederzugeben. Dieser Prozess hatte die Vermischung von zuvor getrennten Bereichen wie „sakral“ und „profan“ im Kircheninnenraum zur Folge. Neue Stilmittel kamen zum Einsatz und profane Bildmotive, wie Symbole der Nation, Mythen der Nationalkultur und Geschichtsschreibung, fanden Eingang in den Bereich der sakralen Malerei. Es kann resümiert werden, dass im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die Religion eine Politisierung und das Nationale eine Sakralisierung erfuhr. Die nachfolgend zu untersuchenden Beispiele Ostmittel- und Osteuropas verdeutlichen, dass diese

⁵⁰⁷ Dieser weltanschauliche Gegensatz sollte schließlich in die bereits angeführte Debatte der Westler und Slavophilen im 19. Jahrhunderts münden, die vor allem die Formulierung der „Russischen Idee“ zum Gegenstand hatte. Die Philosophie der Slavophilen skizzierte ein Gesellschaftsmodell, das national-religiös aufgeladen war und das die Orthodoxie sowie die daraus abgeleiteten Phänomene des solidarischen Miteinanders im Geiste Christi (bezeichnet als „sobornost“) und der kollektive Gemeinsinn der Gemeinde (als „obščnost“ bezeichnet) zu den höchsten Prinzipien des Staates erklärte. Dieses philosophische Konzept wird auch als „Religiöse Renaissance“ oder „neues religiöses Bewusstsein“ im sogenannten „Silbernen Zeitalter“ der russischen Geistesgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts bezeichnet. Es fungierte als weltanschauliches Ideal und theoretisierte das nationalreligiöse Moment des russischen Nationalismus. Siehe zur nationalen Frage in Religion und Philosophie im russischen Zarenreich zur Jahrhundertwende: Wünsche, Isabel: Harmonie und Synthese. Die russische Moderne zwischen universellem Anspruch und nationaler kultureller Identität. München, 2008, S. 26–37.

⁵⁰⁸ Vgl. Golczewski/Pickhan (1998), S. 18.

⁵⁰⁹ Muthenius, Stefan: Lokal, universal – europäisch, national: Fragestellungen der frühen Kunstgeographie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs. Hrsg.: Robert Born, Alena Janatkov, Adam S. Labuda. Berlin, 2004, S. 67.

⁵¹⁰ Diese Feststellung gewinnt angesichts aktueller globaler Konflikte, die im Zeichen des religiösen Fundamentalismus und eines daraus abgeleiteten Nationalismus ausgetragen werden, eine hochpolitische Brisanz. Im Falle des heutigen Russlands wird deutlich, wie machstrategische Ziele mithilfe von religiös-aufgeladener sprachlicher Propaganda legitimiert werden, um kriegstrategische Angriffe und geopolitische Annexionen als rechtmäßig darzustellen, wie im Falle von Georgien und der Ukraine.

beschriebene Tendenz in der sakralen Kunst dort bereits in den 1880er-Jahren einsetzte, wie im Falle der Innengestaltung von Kirchen im Zarenreich und auch in den frühen 1890er-Jahren in Galizien.

2.1 Bildanalyse von Vrubel's Arbeiten für die Kiever Kyrill-Kirche

Die Arbeiten in der Kiever Kyrill-Kirche bildeten Vrubel's Frühwerk. Der nachfolgenden Bildanalyse wird eine kurze Einführung in die russische Ikonenmalerei vorangestellt, in der auch auf den Wandel der orthodoxen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingegangen wird.

2.1.1 Einführung in die Ikonenmalerei: Die Ikone als Kultbild

Seit der Übernahme des orthodoxen Christentums aus Konstantinopel im 10. Jahrhundert und seiner Verbreitung in der Kiever Rus' durch Fürst Vladimir (getauft 988; Regierungszeit: 980–1015) begann auch die Geschichte von der Verehrung der Ikone als Kultbild im slavischen Kulturraum. Kulturgeschichtlich hing damit die Übernahme der Bilderlehre der Ostkirche zusammen sowie ihrer davon abzuleitenden weltanschaulichen Inhalte und philosophischen Theoreme.⁵¹¹ Jener Aspekt ist für meine Bildanalyse insofern maßgeblich, als das seither das Bildverständnis der russisch-orthodoxen Gemeinde von dem ikonizitären Bildkonzept geprägt ist. Dieses Bildkonzept wirkte seit seiner Verbreitung im slavischen Kulturraum identitätsstiftend.⁵¹² Das Wort „Ikone“ ist von dem griechischen Begriff „eikōn“ abgeleitet und bedeutet „Bild als Abbild eines Urbildes (oder Vorbildes)“⁵¹³. Die Ikone wurde als Kultbild in Byzanz im 8. und 9. Jahrhundert zu einem Politikum, als es zwischen Bilderverehrern (Ikonodulen) und Bildergegnern (Ikonoklasten) zu einer Grundsatzdebatte kam: Die christliche Kirche war anfangs im Sinne des Alten Testaments eine bilderlose Theologie. Im Zuge des Hellenismus kam es zu einer ausgedehnten Bildproduktion im sakralen sowie profanen Bereich. Der Bilderstreit währte mehr als 100 Jahre und wurde auf dem Zweiten Ökumenischen Konzil von Nicäa unter Kaiserin Irene (gest. 802) im Jahre 787 beigelegt.⁵¹⁴

Die russisch-orthodoxe Ikonenmalerei begann sich als eigenständige Richtung seit dem 12. Jahrhundert ausgehend von der byzantinischen Tradition der Ikonenkunst herauszubilden.⁵¹⁵ Dieser

⁵¹¹ Die Bilderlehre der Ost- und Westkirche trennte sich bereits im 8. Jahrhundert. Vgl. Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, ³1993, S. 38. Seit der Kirchentrennung in Ost- und Westkirche gab es das „abendländisch-lateinische Andachtsbild“ und die „morgenländisch-byzantinische Ikone“ als Bildmedien in der religiösen Malerei. Vgl. Onasch, Konrad / Schnieper, Annemarie: Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. Freiburg i. Br., 1995, S. 72.

⁵¹² In den nachfolgenden Ausführungen wird auf den Bedeutungswandel der Ikonenmalerei im 19. Jahrhundert eingegangen. Siehe zur Ikone als Kunstobjekt Kap. 2.1.4.

⁵¹³ Onasch/Schnieper (1995) S. 17.

⁵¹⁴ Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 21.

⁵¹⁵ Vgl. Lazarev, Viktor: Die russische Ikone: von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhundert. Zürich, 1997, S. 21. Hierzu gibt es unterschiedliche Angaben, es wird mitunter auch das 14. Jahrhundert für den Beginn der russischen Ikonenmalerei angegeben. Vgl. Bekenewa, Nadeschda: Die altrussische Kunst, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 49.

Entwicklungslinie ging ein langer Prozess voraus: Byzantinische Ikonen gelangten in das Imperium der Kiever Rus', griechische Ikonenmaler reisten dorthin und verbreiteten ihr Können. Zudem begannen parallel auch lokale Ikonenwerkstätten, eigene Variationen des Kultbildes zu generieren. Es bildeten sich folglich regionale Ikonenmalschulen heraus, besonders im Norden des russischen Reiches, beginnend mit Novgorod, gefolgt von dem Moskauer Fürstentum und Pskov. Dazu kamen weitere künstlerische Zentren: Vladimir, Nižnij Novgorod, Tver, Rostov und Suzdal.⁵¹⁶ Die Ikonenmalwerkstätten waren in dem gesamten Imperium verteilt, oft sogar in einzelnen Dörfern. Die stilprägenden Schulen waren regional im Norden konzentriert und umfassten größere geografische Gebiete. Die ikonografischen Ikonentypen sind von Byzanz übernommen worden. Die Ikonenmaler galten als Handwerker und nicht als Maler im künstlerischen Sinne, da sie die Ikonen nicht individuell gestalten durften. Damit einher ging die bis in das 14. Jahrhundert bestehende Vorstellung, dass Ikonen „nicht von Menschenhand gemalt“ (griech.: *acheiropoietos*) seien, da sie nicht als ein Produkt menschlicher Schöpfung galten, sondern als Abbild des überlieferten Urbildes. Gemäß dieser Annahme gingen alle Ikonen auf das eine Urbild zurück, und zwar auf den Gesichtsabdruck von Christus auf einem Handtuch, das in der Ostkirche als Mandylion und in der Westkirche als „Schweißstuch der Veronika“ bekannt ist (Abb. 16).⁵¹⁷ Dieser Vorstellung liegt das Mythosdenken zu Grunde. Kraft dieses Mythos' kann die Ikone als Medium von transzendenten Glaubensinhalten und religiösem Wissen fungieren. Aus diesem Grund gewann jede Ikone ihre Bedeutung als Repräsentanz des Wahrhaftigen und Ewigen, obwohl es sich um eine nach schablonenhaften Vorlagenmotiven gestaltete Kopie des Originals, des einstigen Urbilds, handelte. Die Ikonenmaler orientierten sich an schematisierten, ikonografischen Vorlagenmotiven aus sogenannten Ikonenmalbüchern, die als „Podlinnik“ bezeichnet

⁵¹⁶ Vgl. Lazarev (1997), S. 22. Zu ergänzen wären Kiev und Černigov (ukrainisch: Černihiv). Diese Städte waren Teil der Rus' und bildeten den südrussischen Teil. Die Architekturdenkmäler aus dieser Epoche gelten als „altrussisch“.

⁵¹⁷ Vgl. Schmidt, Christoph: *Gemalt für die Ewigkeit. Geschichte der Ikonen in Russland*. Köln, 2009, S. 224. Das in ein Handtuch gepresste Abbild von Christus findet sich in der russischen Ikonenmalerei als kanonisierte Darstellung des halslosen, göttlichen Hauptes, freischwebend vor einem Kreuznimbus wieder. Das Handtuch heißt im Griechischen „mandylion“. Mandylion fungiert seither als eigenständiger Terminus für das „Schweißstuch“ von Christus, wie es in der christlichen Ikonografie bekannt ist. Die körperliche Präsenz des abwesenden Göttlichen wurde folglich auf die Materie des Stoffes übertragen; darin manifestiert sich einer der Grundgedanken der orthodoxen Bilderlehre. Das „Veronikatuch“ bildet die Variante der Westkirche zu dem Mandylion, jedoch ist auf ihm Christus mit Dornenkrone und der durch sie herbeigeführten Wunden auf der Stirn dargestellt. Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 124. – Vorlagenmotiv des Acheiropoietenbildes, vgl. Stroganovskij ikonopisnyi licevoj podlinnik (Podlinnik der Familie Stroganov): *Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow*, hrsg. in Faksimile, Slavisches Institut München. München, 1965, S. 425.

werden.⁵¹⁸ Der gedankliche Inhalt des Urbilds ging auf das reproduzierte Abbild über, das auf einer kanonisierten Darstellungsweise beruhte und ihr strikt folgte. Die Motive variierten inhaltlich im Laufe der Jahrhunderte, jedoch garantierte die beibehaltene tradierte Darstellungsweise die Authentizität des Kultbildes und gewährleistete die ungebrochene Präsenz des Göttlichen auf Erden.

Die Ikone als Kultbild hat einen festen Platz in der religiösen Praxis orthodoxer Christen. Sie ist in ein vorgeschriebenes Programm der Andachts- und Verehrungszeremonie eingeschrieben und fungierte in ihrer Entwicklungsgeschichte als Götter-, Heiligen- und Andachtsbild. Ihre materielle Existenz als Bildmedium begann in der byzantinischen Malerei im 5. Jahrhundert. Von dort aus gelangte sie in das russische Imperium zu den Ost- und Westslaven. Seitdem ist die Ikone fester Bestandteil des Bildprogramms der russisch-orthodoxen Kirche.⁵¹⁹ Die kirchliche Bilderlehre bestimmt seither die kanonisierte Darstellungsart der Ikonen, das heißt, dass sie Bildinhalt und Malweise regularisiert.

Die Formengeschichte der Ikone ist Bestandteil der Geschichte antiker und byzantinischer Kunst, deshalb kann sie auch von der allgemeinen Stilgeschichte nicht isoliert betrachtet werden.⁵²⁰ Jedoch manifestiert sich in der formalen Entwicklung der Ikone ein Spezifikum: „(...) in ihren Formen [drückt sie: JK] auf ihre Weise das historische Verständnis vom Wesen des Kultbildes aus, das sich in den verschiedenen Zeitaltern gewandelt hat.“⁵²¹ Da das byzantinische Imperium im Krieg gegen die Türken 1453 unterging, endete damit auch die Formengeschichte der tradierten Ikonenmalerei aus Byzanz. Die Ikone wandelte seither ihr Erscheinungsbild, das in den Ikonenmalwerkstätten im russischen Reich weiterentwickelt wurde.⁵²² Bedingt durch die Kirchenspaltung Mitte des 17. Jahrhunderts, als deren Folge der Ritus der Altgläubigen aus der Liturgie der russisch-orthodoxen Kirche ausgeschlossen wurde, veränderte sich die russische Ikonenmalerei entscheidend.⁵²³ Das 17. Jahrhundert kennzeichnet in der

⁵¹⁸ Aus dem Griechischen übersetzt, mit der Bezeichnung „hermeneia“, dienten diese Malerbücher mit ihren Bildschemata der formalen Umsetzung des Abbildes, das das Urbild zitiert. Die Malerbücher oder „Podlinniki“ wurden in der byzantinischen und russischen Ikonenmalerei seit dem 16. Jahrhundert verwendet. Sie dienten den Ikonenmalwerkstätten bis in das 19. Jahrhundert als Vorlagenmotivsammlung und Orientierungshilfe für die Darstellung der schematisierten Gestik und Kompositionsverhältnisse verschiedener ikonografischer Ikonentypen sowie Bibelszenen. Es sind zwei Kategorien von „Podlinniki“ zu unterscheiden: 1) „licevoj podlinnik“: Darstellungen heiliger Personen, einzeln oder in Gruppen, in Umrisszeichnungen wiedergegeben und nach der Ordnung des orthodoxen Kirchenjahres; 2) „tolkovyj podlinnik“: kommentiertes Malerbuch, das den licevoj podlinnik erklärt, teilweise illustriert. Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 236 f., Belting (1993), S. 30. Einer der ältesten und am besten dokumentiertesten ist der Podlinnik der Stroganov-Ikonenmalschule vom Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts, der nach dem faksimilierten Moskauer Druck des Originalmanuskripts von 1869 vom Slavischen Institut München 1965 herausgegeben wurde. Vgl. Stroganovskij (1965).

⁵¹⁹ Auf die Bedeutung und Verbreitung der Ikone in den Balkanländern, im Kaukasus, der ehemals rußländischen Provinzen oder später sowjetischen Republiken, kann in dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Einen deskriptiven, kompakten Überblick bietet folgendes Standardwerk: Onasch, Konrad: Einführung in die Konfessionskunde der orthodoxen Kirchen. Berlin, 1962.

⁵²⁰ Vgl. Belting (1993), S. 39.

⁵²¹ Ebd., S. 39.

⁵²² Einen Überblick zu den Ikonenmalzentren und -schulen bieten Onasch/Schnieper (1995), S. 31–99; Lazarev (1997), S. 31–119.

⁵²³ Weiter zur Kirchenspaltung unter dem Patriarchen Nikon und ihre Reflexion innerhalb der russischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, siehe Kap. 1: Der gesellschaftshistorische und künstlerische Kontext in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zarenreich und in Galizien: Auftraggeber und Künstlerkreise.

russischen Geschichte eine Zeit transformatorischer Prozesse politischer und kultureller Art: Zar Peter I. leitete mit seiner Regierungszeit die Aufklärung ein, dies bedeutete eine weltanschauliche Wende vom Mittelalter zur Neuzeit. Da die Renaissance in der russischen Kulturgeschichte ausbleiben musste, wurde dieser Prozess gewissermaßen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter Peter I. nachgeholt. Diese Periode der Umorientierung und Verbreitung aufklärerischer Gedanken zog eine Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln nach sich. Im Bereich der Ikonenmalerei hielt eine Tendenz Einzug, die sich am Menschenbild sowie an der Natur, der Tier- und Pflanzenwelt und der Architektur orientierte.⁵²⁴ Seit dem 16. Jahrhundert veränderte sich die russische Ikonenmalerei, sie entwickelte einen narrativen Stil und unter Einwirkung gesellschaftstransformatorischer Prozesse des 17. Jahrhunderts wirkte sie verstärkt „lebensnah“ gemalt.⁵²⁵ Ausgehend von dem Dogma der Ostkirche kam es somit zu einer sukzessiven Abweichung von der kanonisierten Ikonenmalerei.

Die kunstwissenschaftliche Einordnung des byzantinischen Ikonenbildes ist dadurch erschwert, da es sich einer eindeutigen Klassifizierung – aufgrund seiner Doppelfunktion als Kultgegenstand und der Bildform des Porträts – entzieht. Als kultischer Gegenstand gehört die Ikone eigentlich nicht in den Bereich der bildenden Kunst. Es handelt sich um einen Bildträger, meist mit Rahmung versehen oder eingefasst in eine Altarwand (= Ikonostase), der im orthodoxen Gottesdienst berührt werden darf. Es ist ein sinnlich erfahrbarer Gegenstand.

Handelt es sich also um ein Bild im Sinne eines Abbildes? Auf den ersten Blick ist dies der Fall, da die Ikone als Porträttyp aufgefasst werden kann, denn es handelt sich oftmals um ein Heiligenbild, also um ein Bildnis einer biblisch-bezeugten Person. Die bildhafte Wiedergabe der Gottesmutter und des Jesuskindes sind wie die Heiligen und Apostel regularisiert in den Podlinniki vorgegeben, insofern sind sie in ihrem äußeren Erscheinungsbild als authentisch dargestellt aufzufassen.⁵²⁶ Die ästhetische Qualität der Ikone speist sich zu einem Teil aus ihrer formalen Darstellungsweise und zu einem gleichbedeutenden Teil aus ihrem Status als Medium Gottes auf Erden, da sie das Heilige inkarniert. In dieser Eigenschaft liegt die Besonderheit der Bildform der Ikone begründet: Sie ist ein Medium transzendenter Inhalte und zugleich „Kontaktstelle“ zwischen dem Gläubigen und Gott sowie seiner Vermittler (Jesus Christus, Gottesmutter, Apostel, Heilige). Es heißt, dass der Gläubige durch die Ikone im direkten Kontakt zu Gott stehe. Der Blick der abgebildeten Figur begegnet dem Betrachterblick in der Form – „Gott schaut dich an“.⁵²⁷ Da Gott über allem Irdischen erhaben und die höchste Instanz im

⁵²⁴ Vgl. Bekenewa (2007), S. 61.

⁵²⁵ Dies ist beispielhaft veranschaulicht, indem der bis dahin abstrakt gebliebene Hintergrund durch real-existierende Architekturensembles oder Interieurs ergänzt wurde. Außerdem wurde die Tiefenräumlichkeit in die Ikonenmalerei eingeführt, siehe ebd., S. 61.

⁵²⁶ In der byzantinischen Kunst setzte sich die Bezeichnung „Gottesmutter“ auf der Grundlage des Konzils von Ephesos (431) durch, auf dem Maria zur Gottesgebälerin (griech.: Theokotós) erklärt wurde. Vgl. Sachs, Hannelore / Badstübner, Ernst / Neumann, Helga: Christliche Ikonographie in Stichworten. Berlin, 1998, S. 256.

⁵²⁷ Der Ikonenforscher Onasch beschreibt die Ästhetik der Ikonenmalerei in fiktiven Briefen. Vgl. Onasch, Konrad: Gott schaut dich an. Briefe über die altrussische Ikone. Berlin, 1949.

Diesseits sowie im Jenseits ist, ist die Präsenz des Göttlichen in der bildlichen Darstellung allenfalls als ideelle Visualisierung aufzufassen. Das heißt, im Verständnis byzantinischer Ästhetik, ist die Darstellung der göttlichen Präsenz in der figurativen Malerei nur als „wesenshaft“ und nicht als naturalistisches Ebenbild Gottes wahrzunehmen.⁵²⁸ Ausgehend von der Auffassung, dass Gott alles Lebendige auf der Erde erschaffen hat und selbst als immaterielle Präsenz zu denken ist (gemäß des Vorstellungsinhalts „Heiliger Geist“), ist sein realisiertes Abbild auf einem Bildträger eben nur wesenshaft möglich. Es basiert folglich nicht auf einer Nachahmung seiner äußeren Erscheinung im Sinne der Mimesis. Das ikonizitäre Bildkonzept lehnt eine realistische Darstellungsweise ab und negiert die Mimesis. Die byzantinische Bilderlehre der Ikone ist somit ambivalent: Es ist ein Abbild einer Person zu sehen, jedoch nicht mit einer realistischen, sondern mit einer stilisierten Physiognomie. Ein besonderes Merkmal der byzantinischen Ikonenmalerei ist der betont lange und schmale Nasenrücken sowie ein schmaler Hals, verlängerte Finger und übergroße Augenformen (Abb. 17). Als Höhepunkte byzantinischer Formensprache in der musivischen Kunst sind die monumentalen Mosaik in der Kirche San Vitale (Weihe 547) in Ravenna zu nennen⁵²⁹: Neben den erwähnten physiognomischen Charakteristika sind ebenso die dunkel umrandeten Augenformen der dargestellten Personen sowie die detailliert durchmusterten Gewänder und leuchtenden Farbwerte von Gold, Blau, Grün und Rot als typische Gestaltungsmerkmale aufzufassen.

Das „reale“ Menschenbild unterschied sich von dem, wie es in der byzantinischen religiösen Malerei oder Mosaikkunst repräsentiert wurde. Die bewusst stilisierte Physiognomie der Ikonen soll das Merkmal des Heiligen repräsentieren sowie deren symbolischen Bedeutungsinhalt.⁵³⁰ Diese formalen Merkmale wurden in den Kanon der russischen Ikonenmalerei übernommen und bis zum 17. Jahrhundert beibehalten.⁵³¹ Der Ikonenmaler folgte einem tradierten Kanon der Darstellungsweise der Gottesmutter und des Jesuskindes sowie von Heiligen oder Bibelszenen. Seine Aufgabe war es demnach, transzendente, religiöse Weltauffassungen und Inhalte zu vermitteln. Der Restaurator Anisimov charakterisierte die Ikonenmalerei als eine „Kunst, die auf das Ideelle konzentriert ist.“⁵³² Die Ikonenmalerei ist formal auf vier Bereiche konzentriert: Komposition, Rhythmus, Linie, Farbe. Anisimov (1929) beschrieb die russische Ikonenmalerei wie folgt: „Die Aufgabe der Ikonenmalerei läuft stets auf eine symbolische Darstellung der Ideen und Gefühle hinaus, als deren Träger die religiöse Persönlichkeit auftritt.“⁵³³ Folglich ist es nicht das Ziel der Ikonenmalerei, die reale, sichtbare Welt

⁵²⁸ Byčkov, Viktor V.: Zu den philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen der altrussischen künstlerischen Denkweise, in: Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas. Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Hrsg.: Heinrich L. Nickel. 1978/ 13, S. 274.

⁵²⁹ Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 37. Abb. Mosaik aus San Vitale, Ravenna (6. Jahrhundert), Darstellung Kaiser Justinian I. mit Gefolge, Kaiserin Theodora mit Gefolge, siehe in, ebd., S. 37.

⁵³⁰ Vgl. Avenarius, Alexander: The Byzantine Struggle over the Icon. On the Problem of Eastern European Symbolism. Bratislava, 2005, S. 141.

⁵³¹ Siehe dazu: The Icon and Creative Art, in: Avenarius (2005), S. 141–146; Lazarev (1997), S. 22 f.

⁵³² Vgl. Anisimov, Aleksandr: Erforschung der Ikonenmalerei. Begleittext zur Ausstellung: „Denkmäler altrussischer Malerei“ in Deutschland 1929. Hrsg.: Erika Voigt. Frankfurt a. M., 2011, S. 65.

⁵³³ Ebd., S. 65.

abzubilden. Auf der Ikone wird das Immaterielle verbildlicht, in dem die Gesamtheit der ontologischen und ethischen Prämissen des biblischen Textes mitgedacht werden als „Gottes Botschaft“, die der Gläubige empfängt, wenn er die Ikone betrachtet. Diese transzendenten Wahrheiten bedürfen nicht der tiefenräumlichen Darstellung, da sie körperlos sind, deshalb wird auf die Dreidimensionalität in der Ikonenmalerei verzichtet. Besonders wichtig ist hingegen die Linie, sie beschreibt die Volumina, konturiert sie und definiert die Bildebenen.⁵³⁴ Die russische Ikone weist ein klares, ausgewogenes Kompositionsschema auf. Besonderen Wert erhält die Farbigkeit, da den Farben eigene Ausdruckswerte (= Autosemantik) zugeschrieben werden. Die konturierten Farbflächen heben sich klar voneinander ab und erscheinen als polychrome Farbwerte. Es fehlt die tiefenräumliche Wirkung, dadurch wird die flächige Malweise der Ikonen betont, dies verleiht ihnen einen monumentalen Charakter.⁵³⁵ Die reduzierte Malweise der Einzelformen betont die generalisierten physiognomischen und kompositorischen Details des Dargestellten auf der Ikone. Die zur Abstraktion neigende Malweise altrussischer Ikonen verstärkt den Eindruck, dass die Ikone als Medium des Ewigen und Wahrhaftigen fungiert.

2.1.2 Auftragssituation: Die Kiever Kyrill-Kirche in den 1880er-Jahren

Vrubel‘ begann in Kiev seinen ersten Großauftrag für Restaurierungsarbeiten von Wandmalereien aus dem 12. Jahrhundert in der Kyrill-Kirche. Diese Klosterkirche ist dem heiligen Kyrill, dem Bischof von Alexandrien gewidmet, und wurde im Jahre 1150 auf einem Hügel Kievs errichtet und ausgemalt. In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden an der Außenfassade barocke Bauformen angebracht und die monumentalen Fresken des Innenraums aus dem 12. bis 17. Jahrhundert übertüncht.⁵³⁶ Die Fresken aus dem 12. Jahrhundert wurden nach 1860 sukzessive entdeckt, da der Putz teilweise abbröckelte und den Blick auf die Originalfresken freigab.⁵³⁷ Zar Aleksandr II. finanzierte die Wiederinstandsetzung der mittelalterlichen Wandmalereien.⁵³⁸ Seit der Regierung unter Nikolaj I. (Nikolaj Pavlovič, 1796–1855; Regierungszeit: 1825–1855) wurden gesetzliche Maßnahmen zum Schutz alter Kunstwerke verabschiedet, deren praktische Durchsetzung die *Kaiserliche Russische Archäologische Gesellschaft* (russ.: *Imperatorskoe Russkoe archeologičeskoe obščestvo*, kurz: *IRAO*) ab den 1860er-Jahren beaufsichtigte.⁵³⁹ Ein Ergebnis dieser denkmalpflegerischen Bemühungen, die auch in anderen Ländern

⁵³⁴ Anisimov verweist an dieser Stelle auf die byzantinische Ikonenmalerei, die realistischer in Bezug auf die räumliche Dimension und die Linienführung gewesen sei. Vgl. ebd., S. 66.

⁵³⁵ Die byzantinische sowie die russische Ikonenmalerei wurden aus der Wandmalerei in die Tafelbildmalerei übertragen, daraus ergebe sich der monumentale Charakter dieser Darstellungsart auf dem Bildträger. Vgl. ebd., S. 67.

⁵³⁶ Vgl. Gusakova, Viktorija: Viktor Vasnecov i religiozno-nacional’noe napravlenie v russkoj živopisi konca XIX–načala XX veka (Viktor Vasnecov und die religiös-nationale Richtung in der russischen Malerei Ende des 19.–Beginn des 20. Jahrhunderts). St. Peterburg, 2008, S. 122; Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 111.

⁵³⁷ Vgl. Gusakova (2008), S. 122.

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 122.

⁵³⁹ Vgl. Anisimov (2011), S. 56.

Europas im 19. Jahrhundert im Zuge einer allgemeinen Restaurierungswelle verfolgt wurden, war die Einrichtung erster Restaurierungswerkstätten für Ikonen- und religiöse Wandmalerei. Allerdings folgten diese Ansätze zur Restaurierung von Kunstdenkmälern damals eher dem Credo, die versehrten Artefakte wieder in einen ansehnlichen Zustand zu versetzen, um sie der Glaubensgemeinschaft wieder zuführen zu können. Zu diesem Zweck wurden sie meistens übermalt oder zeichnerisch ergänzt, anstatt sie in ihrem Originalzustand zu belassen.⁵⁴⁰

Prachov, der in diesem Sinne tätig war, hatte „weder die Zeit noch den Wunsch“⁵⁴¹, um die Fresken in der Kyrill-Kirche zu restaurieren.⁵⁴² Dies mag verwundern, da es sich bei dieser Kirche um eines der ältesten Baudenkmäler Kievs handelt, dass, im Vergleich zu den anderen mittelalterlichen Kirchen aus der Zeit der Kiever Rus‘, gut erhalten geblieben war.⁵⁴³ Prachov übertrug die Leitung der Restaurierungsarbeiten dem Zeichenlehrer Muraško. Dieser hatte wiederum aus Zeitmangel einen anderen Maler für diese Aufgabe vorgesehen, der jedoch seine Stelle nicht antrat. Deshalb wurde Vrubel‘ allmählich die Aufsicht der Restaurierungsarbeiten, die größtenteils von Schülern der Muraško-Zeichenschule durchgeführt wurden, übertragen.⁵⁴⁴ Muraško berichtete, dass Vrubel‘ sich seines Talentes damals bereits bewusst war. Darüber hinaus engagierte er sich, ohne dass „ein Vertrag mit ihm abgeschlossen wurde“⁵⁴⁵. Die Wandfresken sollten nicht in ihrem Originalzustand belassen werden: Abgebröckelte, freie Flächen sollten zeichnerisch von Vrubel‘ und den Muraško-Schülern in Ölfarben ergänzt werden.⁵⁴⁶

⁵⁴⁰ „Der (...) Kaiserlichen Archäologischen Kommission, die bis zum Revolutionsjahr [1917: JK] mit dem Bewahren und mit der Restauration der Kunstdenkmäler befasst war, lagen die rein-kirchlichen Interessen weit näher als die der Wissenschaft und der Kunst. (...) Der Verlauf der Restauration selbst entbehrte jeglicher systematischer Leitung.“ Anisimov (2011), S. 63.

⁵⁴¹ Prachow (1968), S. 10.

⁵⁴² Die Aussage des Sohnes von Prachov steht im Widerspruch zur Fachliteratur, in der es heißt, dass Prachov selbst der IRAO vorgeschlagen habe, die Freilegung und Dokumentation der Fresken durchzuführen. Vgl. Gusakova (2008), S. 122.

⁵⁴³ Vgl. Lukomskij, Georg C.: Kiew. Denkmäler kirchlicher Architektur des XI. bis XIX. Jahrhunderts. Byzantinische Baukunst. Ukrainischer Barock. München, 1923, S. 13.

⁵⁴⁴ Muraško hatte den Maler Nikolaj Vasil’evič Globa (1859 - ca. 1938) für die Aufsicht der Restaurierungsarbeiten in der Kyrill-Kirche vorgesehen. Vgl. Prachow (1968), S. 10 f. Vrubel‘ erwähnt in einem Brief an Prachov explizit den Maler Fëdor Stepanovič Zozulin (1864–1937), ein Absolvent der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg. Vgl. Vrubel‘ an Adrian Prachov, Briefnr. 54, Sommer-Herbst 1884, Kiev, in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 71.

⁵⁴⁵ N. I. Muraško, Erinnerungen eines alten Lehrers, vgl. in: Prachow (1968), S. 157.

⁵⁴⁶ Vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 22.

Nachdem Vrubel‘ für seinen Auftrag in der Kyrill-Kirche im Sommer 1884 nach Kiev gekommen war, sollte er zunächst in der Sophien-Kathedrale (erbaut ca. 1011–1018) arbeiten.⁵⁴⁷ Vrubel‘’s Aufgabe war es, eine ursprüngliche Formation von vier Erzengeln in der Tambourkuppel des Hauptschiffes durch drei Erzengel originalgetreu nachzuempfinden, die um Christus in Pantokrator-Pose angeordnet waren.⁵⁴⁸ Prachov hatte die Figuren in der Kuppel zuvor freigelegt.⁵⁴⁹ Vrubel‘ fügte dem erhalten gebliebenen vierten Erzengel in blauer Tunika folgende drei hinzu: „Erzengel in grüner Tunika“, „Erzengel in roter Tunika“ und „Erzengel in gelber Tunika“ (Abb. 18). Die Figuren der vier Erzengel sind der byzantinischen Kunst entsprechend nach den vier Himmelsrichtungen ausgerichtet.⁵⁵⁰ Vrubel‘ bezog sich auf diese Arbeit in einem Brief an Prachov; daraus geht hervor, dass er parallel zu dieser Tätigkeit auch mit seinen Aufgaben in der Kyrill-Kirche begann:

„Heute war ich in der Sophien-Kathedrale und habe folgende Bemerkungen und Fragen: Die Ornamente sind beendet. Die Engel in der folgenden Ansicht (...): Grün Rot Gelb (...) Ab Montag habe ich die Ausführung [des Freskos: JK] Einzug nach Jerusalem [in der Kyrill-Kirche: JK] eingeplant.“⁵⁵¹

Bevor Vrubel‘ mit seiner Arbeit an den Wandmalereien der Kyrill-Kirche der Nord- und Südwände im Kirchenschiff mit den Themen „Einzug des Herrn in Jerusalem“ und „Schutz und Fürbitte/ Mariä Himmelfahrt“ beginnen konnte, sollte er am Nordpfeiler des Triumphbogens das verblichene Fresko „Verkündigung des Erzengels Gabriel“ erneuern. Von diesem Fresko war nach seiner Freilegung lediglich eine gepunktete Kontur, die graphē, zu sehen.⁵⁵² Die gepunkteten Umrisslinien des Erzengels Gabriel gingen auf die Technik der mittelalterlichen Ikonenmalerei zurück, in der die Vorzeichnung, im Russischen benannt als „graf‘ja“, mit einem Eisenstift in den feuchten Malgrund (Grundierung aus Alabaster oder Kreide, russ.: „levkas“) gekratzt wurde, die der Ikonenmaler anschließend

⁵⁴⁷ Die Datierung der Sophien-Kathedrale ist umstritten und wird in der Forschungsliteratur unterschiedlich angegeben (1017, 1037). Vgl. Nikitenko, Nadežda / Kornienko, Vjačeslav: Sobor svjatyh Sofii Kievskoj (Kathedrale der Heiligen Sophia Kievs). Kiev, 2014, S. 9. Es lässt sich aus dem Nachlass und in der Memorialliteratur zu Vrubel‘ nicht genau bestimmen, in welchem Zeitraum er in der Sophien-Kathedrale gearbeitet hat. Aufgrund des überlieferten Quellenmaterials ist zu schlussfolgern, dass er zuerst an den Erzengeln in der Sophien-Kathedrale arbeitete, ehe er in der Kyrill-Kirche mit seiner ersten praktischen Aufgabe begann. Diese Chronologie bestätigt die Spezialistin zur Innengestaltung der Kyrill-Kirche, Irina Margolina, der ich mich anschließe. Vgl. Margolina, Irina: Angely Vrubelja. Tvorčestvo Michaila Vrubelja v Kirillovskoj cerkvi Kieva (Die Engel Vrubel’s. Das Schaffen Michail Vrubel’s in der Kyrill-Kirche Kievs). Kiev, 2009, S. 20–23.

⁵⁴⁸ Der halbfigurige Pantokrator (griech.: Alleinherrscher, Allmächtiger) gibt die Christusgestalt in den orthodoxen Kirchen wieder: Mit der rechten Hand im antiken Redegestus, der in der christlichen Kunst zugleich der Segensgestus ist, und in der linken Hand ein Buch, das Evangelium haltend. Vgl. Seibert, Jutta: Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Freiburg i. Br., 2002, S. 71.

⁵⁴⁹ Nikolaj Prachov verwies in seinen Erinnerungen an Vrubel‘ darauf, dass sein Vater 1884 mehrere Mosaik im Tambour entdeckte. Dort befand sich die Erzengel-Komposition, die der Tradition byzantinischer religiöser Malerei zur Folge aus vier Erzengeln mit Labaren besteht. Vgl. Prachow (1968), S. 17.

⁵⁵⁰ Die Tuniken sind farblich den vier Jahreszeiten zuzuordnen. Vgl. Margolina (2009), S. 20 f.

⁵⁵¹ Vrubel‘ an Prachov, Briefnr. 54, 1884, vgl. in: Gombert-Veržbinskaja (1976), S. 71. Siehe Abb. Vrubel‘, „Erzengel in Tambourkuppel“, Sophien-Kathedrale, Skizze in ebd., Abb. 12.

⁵⁵² Vgl. Prachow (1968), S. 9. Der Fortgang der Restaurierungsarbeiten Vrubel’s in der Kyrill-Kirche ist in den Erinnerungen des Sohnes Prachovs beschrieben. Nikolaj lernte Vrubel‘ im Alter von elf Jahren kennen, als dieser zeitweise bei der Familie Prachov im Herbst 1884 wohnte.

nachzeichnete.⁵⁵³ Vrubel‘ ging in seiner Arbeit genauso vor und erneuerte das Fresko, indem er die Gestalt des Erzengels gemäß studierter Vorlagenmotive, die er aus dem Gedächtnis malte, wiederherstellte (Abb. 19). Dabei folgte Vrubel‘ keinem Malerhandbuch der Ikonenmalerei, sondern muss sich an jenen Skizzen orientiert haben, die er von Originalfresken in der Sophien-Kathedrale oder Kyrill-Kirche zuvor anfertigte.⁵⁵⁴ Die von Vrubel‘ ausgeführte Gestalt des Erzengels erinnert in seiner Physiognomie und Kleidung an byzantinische Mosaiken, dabei erscheint die Engelsgestalt nicht als eine Kopie des Überlieferten, sondern als künstlerische und zeitgenössische Interpretation des alten Kanons.⁵⁵⁵ Es gelang Vrubel‘, die Wandmalerei originalgetreu wiederherzustellen, wie aus den Erinnerungen Nikolaj Prachovs hervorgeht:

„(...) Vrubel [wurde: JK] vortrefflich mit dieser schwierigen Aufgabe fertig; er bearbeitete alle Details des Gesichtes, der Arme, des Gewandes streng im byzantinischen Stil auf der Grundlage seines aufmerksamen Studiums der Sophien- und Kyrill-Fresken.“⁵⁵⁶

Im Zusammenhang mit dem Zitat Prachovs ist der verwendete Terminus „Byzantinischer Stil“ interessant.⁵⁵⁷ Als Sohn eines Kunsthistorikers und Archäologen gebrauchte er diesen Begriff im Sinne der damaligen Stilauffassung. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die Bezeichnung „orientalisch“ in den 1880er-Jahren als Chiffre diente, die nahezu beliebig verwendet wurde. Zu dieser Zeit wurden formale Anleihen aus der Kunst des osmanischen Reiches undifferenziert als „byzantinisch“ in der Architektur bezeichnet. Diese Vorgehensweise verdeutlicht, inwiefern auf sprachlicher Ebene eine Einverleibung kultureller Errungenschaften aus anderen Herrschaftsgebieten im russischen Zarenreich stattgefunden hat, während Prozesse der staatlich-geförderten Denkmalpflege sowie Restaurierungsarbeit und der daraus hervorgegangenen „Wiederentdeckung“ des kulturellen Erbes der mittelalterlichen (Kirchen-) Kunst aus der Zeit der Kiever Rus‘ angestoßen worden sind. Die kulturell-markierten Zuschreibungen von „russisch“ und „byzantinisch“ waren zu Vrubel’s Lebzeiten nicht eindeutig definiert und aufgrund der geopolitischen Grenzmarkierungen auch nicht präzise, da „byzantinisch“ auf einen Kulturraum und eine kulturelle Epoche rekurriert, und nicht auf eine Ethnie oder Nationalität, wie es bei „russisch“ der Fall ist.

Nachdem Vrubel‘ sich bewährt hatte, restaurierte er die Fresken „Einzug des Herrn in Jerusalem“ und „Schutz und Fürbitte“/ oder „Mariä Himmelfahrt“ an den Nord- und Südwänden des Querhauses der Kyrill-Kirche, die nur fragmentarisch die ursprüngliche Komposition aus dem 12. Jahrhundert wiedergaben.⁵⁵⁸ Hinzukamen nachweislich weitere Fresken, die er im Jahr 1884 restaurierte und in Öl

⁵⁵³ Zum Herstellungsverfahren in der Ikonenmalerei, vgl. Onasch, Konrad: Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1967, S. 78–106.

⁵⁵⁴ Es sind zwei Skizzenbücher bezeugt, die Vrubel‘ während der Kiever Periode füllte: Eines während der Arbeiten in den Kirchen (1884), und ein anderes in Venedig (1884–1885), das sich im Besitz der Familie Prachov befand. Vgl. Prachow (1968), S. 11 f.

⁵⁵⁵ Vgl. Margolina (2009), S. 23.

⁵⁵⁶ Prachow (1968), S. 9. In diesem Zitat bezieht sich Prachov auf die Fresken der Kiever Sophien-Kathedrale, die Vrubel‘ studierte, als er dort Restaurierungsarbeiten durchführte.

⁵⁵⁷ Zum Byzantinischen Stil in der Architektur, siehe: Kiritschenko (1991), S. 59 ff.

⁵⁵⁸ Vgl. Prachow (1968), S. 12.

malte: Grablegung/ Beweinung, Kopf des Propheten Moses, Kopf des Propheten Salomon, Christuskopf, Zwei Engel mit Labaren.⁵⁵⁹ Prachov bot Vrubel‘ eine größere unbemalte Fläche an der Westseite der Empore über dem Eingang im inneren Narthex an, um dort das Motiv „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die zwölf Apostel“ als eigenständige monumentale Arbeit umzusetzen (Abb. 20).⁵⁶⁰ Diese Szene wird auch als „Pjatidesjatnica“ (dt.: Pfingsten), „Troica“ (dt.: Dreifaltigkeit) oder „Pfingstwunder“ bezeichnet.⁵⁶¹ Das Motiv „Die Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel“ stellt den Moment dar, in dem die Apostel die Botschaft des Heiligen Geistes empfangen und somit für ihre bevorstehenden Aufgaben instruiert werden. Die göttliche Botschaft teilt sich ihnen mittels mehrerer Zungen mit, dies wird anhand gelber Strahlen, die von dem Heiligen Geist zu den Aposteln weisen, veranschaulicht. Die Strahlen symbolisieren das Feuer, denn es sind „Zungen wie von Feuer, die sich zerteilen und sich auf einen jeden von ihnen niederließen. Und alle wurden mit dem Heiligen Geist erfüllt, und sie begannen mit anderen Zungen zu reden (...)“.⁵⁶² Die verschiedenen Zungen repräsentieren die Weltsprachen, in denen die Apostel die göttliche Botschaft übermittelt bekommen.

Vrubel‘ arbeitete drei Monate lang an dieser Komposition, die er ohne detaillierte Entwurfszeichnungen frei auf die Decke auftrug. Dieses Vorgehen entsprach der traditionellen Ikonen- und monumentalen Wandmalerei: Die motivischen Vorlagen wurden frei aus dem Gedächtnis der geübten Maler ausgeführt.⁵⁶³ Es ist nicht geklärt, warum Prachov dieses Thema der Wandmalerei auswählte; die Baugeschichte und lange Jahrhunderte der Zerstörung lassen eine eindeutige Rekonstruktion des ursprünglichen Bildprogramms der Kyrill-Kirche aus dem 12. Jahrhundert nicht zu.⁵⁶⁴ Vrubel‘ malte die monumentale Komposition, ein Mosaik imitierend, mit Bezug auf die byzantinische Tradition, jedoch mit einer veränderten Ikonografie. Besonders auffallend ist eine

⁵⁵⁹ Siehe Abb. in, Margolina (2009), S. 36–40. Auf diese Fresken kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, da in der vorliegenden Arbeit das vorrangige Forschungsinteresse Vrubel’s Ikonenbildern und der Pfingstszene, die als eigenständige künstlerische Leistungen zu bewerten sind, gilt. Es mangelt an Forschungsarbeiten zu den Fresken in der Kyrill-Kirche, an denen Vrubel‘ arbeitete. Dies ist mit Sicherheit dadurch bedingt, dass ein Großteil von Vrubel’s malerischen Ergänzungen nicht mehr im Originalzustand erhalten geblieben ist, da die verwendete Ölfarbe in späteren Restaurierungsmaßnahmen nicht geschützt werden konnte. Vgl. Drug/ Margolina/ Ladyženskaja (2012), S. 24.

⁵⁶⁰ In der Ostkirche ist die Darstellung der „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel“ für den Pfingstmontag im Festtagsrang der Ikonostase vorgesehen, da ihr die Dreifaltigkeitsikone für den Pfingstsonntag vorangestellt wird. Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 189.

⁵⁶¹ Vgl. Margolina (2009), S. 25. „Pjatidesjatnica“ verweist darauf, dass fünfzig Tage nach Ostern die Heilige Dreifaltigkeit gefeiert wird und erinnert an die Auferstehung Christi. Pfingsten ist aus dem Griechischen *pentecosté* übernommen und bedeutet: der „fünfzigste“ (Tag). Vgl. Seibert (2002), S. 254. Das Pfingstwunder wird anhand der Apostelgruppe (meistens zusammen mit Maria), von deren Köpfen Flammen zu einer über ihnen schwebenden Taube führen, die ihrerseits auch Lichtstrahlen aufweist, als Ausgießung des Heiligen Geistes dargestellt. Das byzantinische Pfingstbild zeigt meist zwölf Apostel ohne Maria. Es führen von der Taube des Heiligen Geistes oder dem Thron mit Buch, dem byzantinischen Sinnbild Christi, Strahlen zu den Köpfen der Apostel und über ihren Häuptern erscheinen Flammen. Im abendländischen Kulturkreis stand die Marienfigur seit dem 13. Jahrhundert im Mittelpunkt des Pfingstgeschehens, als Verkörperung der Kirche Christi. Vgl. ebd., S. 254 f.

⁵⁶² Onasch/Schnieper (1995), S. 187.

⁵⁶³ Eine der frühesten Quellen dieser Malweise ist das Malerbuch vom Berg Athos: Darin ist belegt, dass die Malermönche ein Fresko ohne Vorlage mit Präzision auf die Wand auftrugen. Vgl. Belting (1993), S. 30.

⁵⁶⁴ Dieser Aspekt wurde in einer Dissertation zu Vrubel‘ im Zusammenhang mit dem Fresko „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die zwölf Apostel“ angeführt. Vgl. Zacharias (2005), S. 29.

Abweichung von der kanonisierten Darstellungsweise, in dem Vrubel‘ zwei von den insgesamt zwölf Aposteln in stehender Körperhaltung wiedergab. Zudem halten sie keine Bücher oder Schriftrollen (Evangelien) in der Hand, sondern gestikulieren lebhaft, beten oder sind in nachdenklicher Pose abgebildet. Insgesamt erinnern ihre Posen an den Gestus griechischer Denker und lassen an Raffaels „Schule von Athen“ (1510–1511) denken.⁵⁶⁵ Die Gruppe sitzt auf einer rundbogigen Bank und wird in ihrer Mitte durch die stehende Gestalt der Gottesmutter geteilt. Die Nimben der Apostel und Gottesmutter sind in Gold gefasst und sie sind mit gelben Strahlen verbunden, die zu einem in Regenbogenringen gestaffelten Lichtkegel führen, der über ihren Köpfen schwebt und in dessen Mitte eine Taube, das Symbol des Heiligen Geistes, abgebildet ist. An dieser Stelle entfernte sich Vrubel‘ von der tradierten Darstellung des gleißenden Lichtes, das von der Taube ausgeht, stattdessen wählte er die Regenbogenfarben, die auf die Farbmeteraphorik der byzantinischen Ikonenmalerei verweisen. Die gelben Strahlen symbolisieren ikonografisch die Weltsprachen, die die Apostel von Gott empfangen. Interessant ist die Verdickung in jedem Strahl, die wie eine Blase aussieht und wahrscheinlich die Zunge symbolisieren soll, als Repräsentant für die Sprache. Ein Kuppelmosaik aus der Mitte des 11. Jahrhunderts der griechisch-orthodoxen Kreuzkuppelkirche des Heiligen Lukas bei Delphi in Griechenland gibt auch das Motiv mit den zwölf Aposteln wieder, die durch ihre Nimben über einen Strahlenkranz mit dem Heiligen Geist verbunden sind (Abb. 21).⁵⁶⁶ In diesem Motiv lassen sich auch jene eigentümlichen Verdickungen in den Strahlen finden, die bei Vrubel‘ an eine Blase erinnern.⁵⁶⁷

In Vrubel’s Darstellung tragen die Apostel weiße Gewänder mit auffallend geschwungenem Faltenwurf, der nicht hieratisch wirkt, wie es für byzantinische Vorlagenmotive überliefert ist. Ihre Gesichter erscheinen individualisiert und realistisch, geradezu psychologisiert. Die Gestik der Apostel wirkt pantomimisch und erinnert an das Phänomen des Logozentrismus in der russischen Historienmalerei mit religiöser Thematik, wie beispielsweise in den Bibelszenen Aleksandr Ivanovs (1806–1858) „Christus erscheint dem Volke (Erscheinung des Messias)“ (1837–1857, Abb. 22) oder „Zacharias und der Erzengel Gabriel“ (1850–1859).⁵⁶⁸ Charakteristisch für diese Malerei ist, dass die Gestik des Sagens das geschriebene Wort oder einen ganzen Sinnzusammenhang symbolhaft zum

⁵⁶⁵ Es findet sich in der Literatur zu Vrubel’s Apostelfiguren der mehrfache Hinweis, dass sich bei ihnen charakteristische Gesichtszüge von Zeitgenossen identifizieren lassen. Vgl. Margolina (2009), S. 31 f.

⁵⁶⁶ Da auf dieses Beispiel bisher nicht in der Literatur zu Vrubel’s Fresko in der Kyrill-Kirche verwiesen wurde, ist nur zu vermuten, ob er diese Vorlage kannte und sie vielleicht Bestandteil des Archivmaterials Prachovs war.

⁵⁶⁷ Ein jüngeres Beispiel, das die mittelbyzantinische Pfingstszene in Hosios Lukas kompositorisch wiederholt, ist in dem Mosaik der Westkuppel im Dom San Marco (Markuskirche) in Venedig (ca. erste Hälfte/ Mitte 12. Jahrhundert) erhalten. Siehe Abb. „Herabkunft des Heiligen Geistes“ (Pfingsten), Mosaik, San Marco, Westkuppel, in: Brucher, Günter: Geschichte der venezianischen Malerei. Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15. Jahrhundert. Band 1. Wien, 2007, Abb. 46, S. 65.

⁵⁶⁸ Siehe Abb. Ivanov, „Zacharias und der Erzengel Gabriel“ (1850–1859), Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau, in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 17.

Ausdruck bringen soll.⁵⁶⁹ Die nackten Füße der Apostel muten realistisch an und ruhen auf einem Mosaikfußboden. Unter ihnen ist das Haupt eines Greises mit einer Art Krone, die Gestalt des Kosmos-Weltenherrschers, abgebildet, der als solcher auch mit einer Inschrift zu dessen beiden Seiten bezeichnet ist: KOS MOS.⁵⁷⁰ Der Greis symbolisiert das Universum und hebt beide Hände gen Himmel. Gemäß der tradierten Ikonografie müsste er zwölf Schriftrollen für die Apostel bereithalten, die die Evangelien in den verschiedenen Sprachen der zu missionierenden Völker beinhalten. Eine russische Ikone aus dem 15. Jahrhundert zeigt eine ähnliche Komposition, wie sie durch Vrubel‘ umgesetzt wurde, nur dass die Kosmos-Figur ein Tuch in den Händen haltend dargestellt ist, jedoch sind die Schriftrollen nicht zu erkennen und es fehlt die Marienfigur (Abb. 23).⁵⁷¹ Auch Vrubel‘ verzichtete in seiner Interpretation des Pfingstwunders auf das Symbol des Evangeliums in Form eines Buches oder einer Schriftrolle. Es ist zu vermuten, dass er deshalb die Strahlen mit dem Zungenmotiv derart vergrößert darstellte, um sie stellvertretend für die fehlenden Evangelien – als deren immaterielle Präsenz – in die Köpfe der Apostel einfließen zu lassen. Vrubel‘ ging damit noch einen Schritt weiter hinsichtlich des Transzendenzgedankens sowie der abstrakten Darstellungsweise in der kirchlichen Ikonografie: Anstelle eines Buches ließ er das Immaterielle als Agens in Kraft treten, als würde sich Gottes Wort direkt in Energie verwandeln, die auf die Apostel übergeht. Den einzigen Hinweis auf das geschriebene Wort fügte Vrubel‘ in Form einer Inschrift in Altkirchenslavisch, der Liturgiesprache der orthodoxen Kirche, im Bildhintergrund ein. Abschließend hinterließ er sein Monogramm auf dem Fresko, somit autorisierte er seine Arbeit.⁵⁷²

Es gibt das Motiv der „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel“ aus dem 11. Jahrhundert auch in der Kiever Sophien-Kathedrale, in der Vrubel‘ zuvor die Erzengel-Darstellungen in der Tambourkuppel erneuerte. Es ist daher anzunehmen, dass er dieses Motiv dort studierte (Abb. 24). Die Pfingstszene der Sophien-Kathedrale folgt der tradierten byzantinischen Ikonografie: Die

⁵⁶⁹ Allenov folgerte, dass Vrubel‘ den Logozentrismus in seiner Apostel-Szene ad absurdum geführt habe, da die naturalistische und porträthafte Darstellung der Gesichter den metaphysischen Charakter des Ereignisses in das Gegenteil verkehre, so als wären Menschen in einem paranormalen Zustand zu sehen. Vgl. Allenov (1997), S. 16.

⁵⁷⁰ Die Darstellung der Gestalt Kosmos als Weltenherrscher mit Königskrone, die sich bei Vrubel’s Variante des Pfingstwunders unter den zwölf Aposteln und Maria befindet, ist in der Ikonografie georgischer, religiöser Wandmalerei gebräuchlich. Es wird in Margolina (2012) auf dieses Kompositionsschema in einem Fresko aus dem 14. Jahrhundert verwiesen, das der Version Vrubel’s ähnlich ist, ausgeführt in der Muttergotteskirche (Sobor uspenie bogorodicy, 1106–1125) des Gelati-Klosters bei Kutaisi in Georgien. Vgl. Margolina, Irina: *Angeli Vrubelja* (Die Engel Vrubel’s) [Ukrainisch]. Kiev, 2012, S. 91; Margolina, Irina / Ul’janovs’kij, Vasilii: *Kijvs’ka obitel’ svjatogo Kirila* (Das Kiever Kloster des heiligen Kyrill) [Ukrainisch]. Kiev, 2005, S. 304 ff., Abb. Pfingstwunder, 11.-12. Jahrhundert, Gelati-Kloster, S. 306. Das Fresko weist ebenso wie das von Vrubel‘ die horizontale Anordnung in Hufeisenform von zwölf Aposteln und im unteren Bereich den Kosmos-Weltenherrscher mit Königskrone auf, der ein Tuch mit zwölf Schriftrollen in den Händen hält; es ist jedoch keine Marienfigur dargestellt. Die Wandmalereien des Gelati-Klosters werden mitunter auch auf das 16.–17. Jahrhundert datiert, nur einige Ausnahmen scheinen aus einer früheren Epoche zu stammen. Vgl. Neubauer, Edith: *Altgeorgische Baukunst. Felsenstädte, Kirchen, Höhlenklöster*. Leipzig, 1976, S. 187.

⁵⁷¹ Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 189, Anmerkung zu Abb. „Ausgießung des Heiligen Geistes“ (Tver), Mitte 15. Jahrhundert, Apostelgruppe mit Personifikation des Kosmos, ohne Mariengestalt.

⁵⁷² Siehe Monogramm Vrubel’s auf dem Fresko „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die zwölf Apostel“, vgl. Margolina (2009), S. 26.

Apostelgruppe ist sitzend dargestellt auf einer hufeisenförmigen Bank, ohne Marienfigur. Über ihnen sind bunte Farbbahnen in entgegengesetzter Richtung positioniert. Einige Apostel debattieren, andere halten ein Buch in der Hand. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Freskos ist nicht zu erkennen, ob von den Farbbahnen über ihren Köpfen strahlenartige Linien zu ihren Häuptionen führen. Bei der Bauweise und der Innengestaltung der mittelalterlichen Wandmalerei der Sophien-Kathedrale handelt es sich nachweislich um byzantinische Motivquellen und Baumeister.⁵⁷³ Vrubel‘ studierte folglich originäre byzantinische Vorlagenmotive für seine Restaurierungsaufgaben in der Kyrill-Kirche, die ein Jahrhundert später als die Sophien-Kathedrale erbaut worden war. Der älteste und größte Sakralbau Kievs ist der Hagia Sophia (Sophienkirche, 537 geweiht) in Istanbul aus der Zeit Konstantinopels ähnlich, in der Mosaiken der byzantinisch-christlichen Kunst zu sehen sind. In der Kiever Sophien-Kathedrale sind großflächige Mosaiken und Fresken aus dem 11. Jahrhundert erhalten, in denen profane mit sakralen Motiven in einer farbigen Synthese aus Malerei und Architektur präsentiert werden. Sie etablierte den Typus der fünfschiffigen Kreuzkuppelkirche nach byzantischem Vorbild für orthodoxe Kirchen in der Kiever Rus‘ und wurde zum Prototyp des russischen Kirchenbaus.⁵⁷⁴ Die Nachfolgebauten der Sophien-Kathedrale standen in der Tradition der byzantinischen Kunst, gerade im Zeitraum des 11. bis 12. Jahrhunderts, als die Religion und der Ritus der Ostkirche bereits seit 200 Jahren in die Kultur des Kiever Reiches integriert wurde. Das beschriebene Fresko Vrubel’s in der Kyrill-Kirche kann als ein direktes Zitat des Motivs der „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel“ aus der Kiever Sophien-Kathedrale aufgefasst werden. Außerdem fungiert Vrubel’s Fresko zugleich als eine gedankliche Verbindung zur byzantinischen Ikonografie, wenngleich diese individuell erweitert und ihre Wirkungsmacht dadurch verändert wurde.

Anhand des Vergleichs möglicher ikonografischer Vorlagenmotive aus verschiedenen Kulturepochen lässt sich verdeutlichen, dass sich Vrubel‘ an unterschiedlichen Beispielen byzantinisch-christlicher Kunst orientierte, um letztlich daraus einige Elemente in seinem Fresko frei miteinander zu verbinden.⁵⁷⁵ Die Entscheidung, die Marienfigur mit der Darstellung der zwölf Apostel sowie des Heiligen Geistes in Gestalt der Taube zu kombinieren, scheint eine individuelle Schöpfung Vrubel’s zu

⁵⁷³ Vgl. *Architektura russkogo pravoslavnogo chrama* (Die Architektur der russisch-orthodoxen Kathedrale). Hrsg.: Aleksej S. Ščerkov, Moskau, 2013, S. 42 f. Siehe zur Kiever Sophien-Kathedrale als byzantisches Kirchenmodell: Brachmann, Christoph: *Das Mittelalter 800–1500. Klöster – Kathedralen – Burgen*. Darmstadt, 2014, S. 96–99.

⁵⁷⁴ Vgl. Brachmann (2014), S. 97.

⁵⁷⁵ Die verschiedenen Hinweise und Vermutungen, die Vrubel’s Vorlagenmotive für seine Pfingstszene betreffen, veranschaulichen, wie wage die Rekonstruktion seiner Einflüsse und Quellen für die Ergänzung von Wandmalereien im Byzantinischen Stil bleibt. Das liegt daran, dass aus Vrubel’s Zeit in Kiev nur wenige seiner Briefe erhalten sind und seine Zeitgenossen in ihren Erinnerungen daran aufgrund ihres Alters oder eigener Unkenntnis oftmals irrten. Die Memorialliteratur zu Vrubel‘ ist zudem stark von Mythen durchzogen, dies erschwert einen wissenschaftlichen Zugang zu seinem Schaffen.

sein.⁵⁷⁶ Im Bauwerk der Kyrill-Kirche ist dieses Motiv, wenn auch verdeckt durch die Zwischenwand mit Säulendurchgang im Hauptschiff, den Ikonen der Bilderwand (Ikonostase) gegenüber angeordnet. Gemäß der Theologie der Ostkirche ist der Narthex, in dem sich Vrubel's monumentales Fresko befindet, dem Tod und dem Endgericht gewidmet.⁵⁷⁷ Der Chor sowie der Raum für die Geistlichen (russ.: Bema), die durch die Ikonostase vom Kirchenschiff getrennt sind, symbolisieren das Paradies.

In dem Fresko der Pfingstszene knüpfte Vrubel' mit seinem übersteigertem Realismus, der Überbetonung der Gestik im Sinne des „bildnerischen ‚Worttums‘“⁵⁷⁸, an die byzantinische Ästhetik an. Diese ist mit der ostkirchlichen Theologie verbunden, in der dem Bild eine erkenntnistiftende Funktion im Sinne der Gnosis zuerkannt wird. Gemäß derer teile sich in dem Bild die Erkenntnis aus der Heiligen Schrift mit, ebenso könne in der Rezeption des Ikonenbildes ein stummer Dialog mit Gott gesehen werden. Wie anhand meiner Analyse der Pfingstszene deutlich wird, ist festzustellen, dass Vrubel' in diesem Motiv die tradierte zeichenhafte Bildsprache, wie sie in der russischen Ikonenmalerei anhand der schematisierten Darstellungsweise visualisiert ist, gegen eine realistische Malweise und eine psychologisierte Figurendarstellung eintauschte. Er ging von dem religiösen Symbol aus und gestaltete es in ein symbolistisches Motiv um, indem er die Apostelfiguren personalisierte, die Feuerstrahlen und Zungenmotive betonte und auf die Darstellung der Evangelien verzichtete. Vrubel's Vorgehen zeigt auf, dass er die tradierte Ikonografie bewusst und individuell modifizierte. Er setzte sich über den damaligen historisierenden Stil der Kirchenkunst hinweg, die eine Verbindung zum kulturellen Erbe aus Byzanz suchte, indem er die Darstellungsmodi in der religiösen Malerei um Gestaltungsmittel aus zeitgenössischen Kunstströmungen erweiterte.

Das Wiederaufleben und die Rezeption byzantinischer Kunst im Zarenreich des 19. Jahrhunderts fand seine Entsprechung in den ersten Restaurierungsmaßnahmen, Publikationen zu Architekturdenkmälern und der freien Adaption dessen in der Architektur in Form eines zeitgenössischen Byzantinischen Stils und Russisch-Byzantinischen Stils. Die früheste Vrubel'-Biografie (1911) führt aus, dass der Byzantinische Stil aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nichts mit der ursprünglichen byzantinischen Kunst gemeinsam habe.⁵⁷⁹ Mit dem Verweis auf die Irrtümer und das Halbwissen der Restauratoren dieser Zeit, die dazu beitrugen, dass es letztlich mehrere Varianten

⁵⁷⁶ Es findet sich der Hinweis, dass Prachov die Ergänzung der Muttergottesfigur empfohlen habe. Vgl. Zacharias (2005), S. 34. Die Figur der Maria erscheint in der westlichen sakralen Malerei im 12. Jahrhundert in der Darstellung des Pfingstmotivs auch im Dom auf der Insel Torcello, der im Byzantinischen Stil ausgemalt ist. Siehe Abb. in, Byčkov, V.: *Fenomen ikony. Istorija. Bogoslovie. Ėstetika. Iskusstvo* (Das Phänomen der Ikone. Geschichte. Theologie. Ästhetik. Kunst). Moskau, 2009, Abb. 40 Apsismosaik Dom Torcello, 12. Jahrhundert. Die Marienfigur war von den ältesten Darstellungen des Pfingstfestes ikonografisch überliefert, in denen sie im Kreis der Apostel gezeigt wurde. In dieser Komposition wurde die Gottesmutter als „Mutter der Kirche“ (lat.: *Mater Ecclesiae*) aufgefasst. Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 189.

⁵⁷⁷ Vgl. Onasch (1962), S. 86.

⁵⁷⁸ Allenow (1997), S. 15.

⁵⁷⁹ Vgl. Vydrin/Tret'jakov (2005), S. 290.

des Byzantinischen Stils und seiner Auffassungen gab, sei letztlich nur einer im Stande gewesen, die byzantinische Kunst zu erfassen und sich ihrer anzueignen – Vrubel'.⁵⁸⁰

2.1.3 Bildbeschreibung und Analyse von Vrubel's Ikonen in der Kyrill-Kirche: Vom Einzug des Weltlichen in das orthodoxe Kultbild

Vrubel's Auftraggeber Prachov empfahl ihm im Herbst 1884 nach Venedig zu fahren, um dort nach dem Vorbild venezianischer Renaissancemalerei und byzantinischer Kirchenkunst die vier Andachtbilder für die Ikonostase der Kyrill-Kirche zu malen. Im Folgenden werden diese Werke im Kontext der orthodoxen Ikonenmalerei analysiert. Im November 1884 reiste Vrubel' in Begleitung des Malers Gajduk nach Venedig.⁵⁸¹ Prachov ließ in der Kyrill-Kirche eine Bilderwand mit antikisierendem plastischem Dekor errichten, die dem Schema einer griechischen Ikonostase folgte.⁵⁸² In den vier Rundbogennischen, die von Marmorsäulen flankiert werden, sind vier Ikonenbilder eingefasst (Abb. 25). Die beiden äußeren zeigen die als lokale Heilige verehrten Bischöfe Athanasius und Kyrill. Zwischen den beiden mittleren Ikonen, links die „Gottesmutter mit Kind“ und rechts „Christus“, ist die Altartür eingefügt.

Die traditionelle orthodoxe Bilderwand ist meistens wesentlich detailreicher gestaltet und gliedert sich in vier Ränge (Bildreihen). Sie trennt den Bereich der Gläubigen, von dem der Heiligen, und dem Altarraum ab. Da Prachov lediglich eine Bilderreihe, die von einem Architrav bekrönt ist, vorsah, ist eher von einer bebilderten Chorschranke als von einer Ikonostase zuzusprechen. Die Reihenfolge der Ikonenbilder in der Altarwand der Kyrill-Kirche entspricht nicht dem chronologischen Werkprozess der Bilder (Abb. 26). Im Folgenden verbinde ich die ikonologische Beschreibung der Ikonenbilder Vrubel's mit der ikonografischen Analyse, um Wiederholungen zu vermeiden. Dabei konzentriere ich mich in erster Linie auf die Gottesmutterikone, da sich an ihr Merkmale des tradierten Kanons der Ikonenmalerei und die durch Vrubel' herbeigeführten, stilistischen Neuerungen aufzeigen lassen. In der ikonografischen Analyse führe ich nachweisliche Vorlagenmotive an, an denen sich Vrubel' orientierte. Außerdem gehe ich auf die typengeschichtliche Entwicklung des Bildmotivs der Gottesmutter in der russischen und venezianischen mittelalterlichen Malerei ein, mit der sich Vrubel' in Kiev und Venedig auseinandersetzte. Der Erkenntnisgewinn aus der kunstwissenschaftlichen Bildanalyse wird Aufschluss

⁵⁸⁰ Vgl. ebd., S. 290.

⁵⁸¹ Vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 13 f. Vrubel's Vater berichtete, dass er sich von seinem Sohn Anfang November in St. Petersburg verabschiedet habe. Vgl. Aleksandr Vrubel' an die Tochter Anna, Brief vom 6.11.1884, in: Vrubel', Anna Aleksandrovna / Ivanov, Aleksandr Pavlovič [Hrsg.]: Pisma k sestre. M. A. Vrubel'. Vospominanija o chudožnike Anny Aleksandrovny Vrubel'. Otryvki iz pisem otca chudožnika. (Briefe an die Schwester. M. A. Vrubel'. Erinnerungen an den Künstler von Anna Aleksandrovna Vrubel'. Auszüge aus den Briefen des Vaters vom Künstler). Leningrad [St. Petersburg], 1929, S. 157. Es sind generell nur wenige Briefe von Vrubel' aus Venedig überliefert. In der publizierten Korrespondenz Vrubel's an Prachov sind aus Venedig nur drei Briefe erhalten. Vgl. Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 72 f. Aus der Korrespondenz beider geht hervor, dass der Venedig-Aufenthalt Vrubel' als Selbststudium diente, um sich für seine Auftragsarbeit in der Kyrill-Kirche technisch und stilistisch zu schulen.

⁵⁸² Vgl. Schema der griechischen Ikonostase, in: Onasch/Schnieper (1995), Abb. S. 223.

darüber geben, wodurch Vrubel‘ zu seiner Malweise und Komposition in der Gottesmutterikone inspiriert wurde (Abb. 27).

Vrubel‘ arbeitete zuerst an dem Entwurf für die Gottesmutterikone mit dem Jesuskind.⁵⁸³ Es gibt vorbereitende Skizzen dazu, aus denen zunächst die Bezugnahme zum Gesicht der Frau Prachovs, Emilija L’vovna Prachova (1852–1927), hervorgeht.⁵⁸⁴ In der ausgeführten Ikone ist die Gottesmutter mit dem Jesuskind in sitzender Pose dargestellt. Das Kind sitzt frontal auf dem mütterlichen Schoß. Bei Vrubel’s Gottesmutterikone blickt der Betrachter in das Gesicht einer jungen Frau mit ebenmäßigen, idealtypischen Gesichtszügen, mit ernsthaften-traurigem Blick, einem langen Nasenrücken und vollen Lippen. Ihr Gesicht entspricht einem antiken Schönheitsideal, wie es auch in einem Renaissancegemälde dargestellt sein könnte.⁵⁸⁵ Die Entwurfszeichnungen, auf denen das Gesicht von Emilija Prachova zu sehen ist, weisen eine gewisse Ähnlichkeit zu den Gesichtszügen der in Venedig gemalten Gottesmutter auf. Es ist weniger eine porträthafte Darstellung der Person, mit der Vrubel‘ in Kiev viel Zeit verbrachte, als eine Wiedergabe von charakterisierenden Wesenseigenschaften Emilijas, die sich in der vollendeten Ikone wiederfinden lassen. Vrubel‘ zeigte Prachov seine Entwürfe und dieser befand sie für gelungen, jedoch nicht eines Heiligenbildes für angemessen.⁵⁸⁶ Die Porträtierte seines Kiever Entwurfs zeigt die Frau seines Auftraggebers im Alter von 32 Jahren.⁵⁸⁷ In der Zeichnung „Kopf der Gottesmutter mit Blumenornament“ ist das Gesicht einer älteren Frau zu sehen, es ist, den Erinnerungen des Sohnes zufolge, die erste Skizze von Emilija als Gottesmuttermotiv (Abb. 28). Das Gesicht der Gottesmutter aus Venedig scheint von einer deutlich jüngeren Frau beeinflusst gewesen zu sein.⁵⁸⁸ Eine weitere Skizze von Emilija zeigt auch ein junges Frauengesicht (Abb. 29).⁵⁸⁹ Es entstand noch ein Entwurf, der mit dem zuvor genannten fast identisch ist.⁵⁹⁰ Wie aus dem Vergleich der Vorstudien hervorgeht, wurde Vrubel’

⁵⁸³ Vgl. Prachow (1968), S. 21.

⁵⁸⁴ Drei von fünf überlieferten Skizzen befinden sich in musealen Sammlungen, zwei Zeichnungen in dem Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“ (aus dem Besitz der Familie Prachov) und eine andere in der Staatlichen Tret’jakov-Galerie Moskau. Zu den Skizzen aus dem Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, siehe Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 120–123.

⁵⁸⁵ Die Gottesmutter oder Maria mit dem Jesuskind als Einzeldarstellung wird in der Sakralkunst der Westkirche als „Madonna“ bezeichnet. Seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts entwickelte sich in der Kirchenkunst ein jugendlicher, idealisierter Madonnentyp, der als „Schöne Madonna im weichen Stil“ bekannt wurde. In der italienischen Hochrenaissance setzte sich das antike Schönheitsideal bei den Madonnendarstellungen durch. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (1998), S. 256 f.

⁵⁸⁶ Vgl. Prachow (1968), S. 22. In den Erinnerungen des Sohnes Prachovs werden die einzelnen Skizzen, die Vrubel‘ von Emilija anfertigte, beschrieben. Vgl. Prachow (1968), S. 21 ff.

⁵⁸⁷ Bei einem Vergleich mit den Gottesmutter-Entwürfen aus Kiev wird deutlich, dass Vrubel‘ sich ursprünglich an einer Frau reiferen Alters orientiert haben muss.

⁵⁸⁸ Vrubel‘ malte in Venedig nach einem italienischen Modell. Vgl. Prachow (1968), S. 23. Siehe Abb. Vrubel‘, „Italienierin, Tochter des Cicerone“, 1884, Skizze aus einem Brief von Vrubel‘ aus Venedig an E. L. Prachova, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, vgl. Abb. in, Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 141.

⁵⁸⁹ Die Datierung ist nicht gesichert, deshalb wird der Zeitraum 1884–1885 bei diesem Entwurf angegeben. Nikolaj Prachov verwies darauf, dass die Zeichnung bereits vor Vrubel’s Abreise nach Venedig entstanden sein müsste. Vgl. Prachow (1968), S. 22.

⁵⁹⁰ Siehe Abb. Vrubel‘, „Frauenkopf (E. L. Prachova)“ (1884), Skizze für die Gottesmutterikone in der Kyrill-Kirche, Bleistift auf Papier, 45 x 39 cm, verso: Blumenstrauß in schmaler Vase, Aquarell auf Papier, Inv. Nr. Rg-2478, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, vgl. Abb. in, Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), Kat.-Nr. 15, S. 122.

durch Emilija Prachova zu dem Gesicht seiner Gottesmutterikone inspiriert. Die Skizzen von ihr spiegeln verschiedene Eindrücke ihres Aussehens wider, dies erschwert es, sich eine Vorstellung von ihrem tatsächlichen Erscheinungsbild zu machen: In dem Kiever Entwurf als Gottesmutter samt Blumenornamenten sieht sie wesentlich älter aus (Abb. 28), als in den Zeichnungen, auf denen nur ihr Kopf, von einem Umhang bedeckt, zu sehen ist. Das Gesicht der Gottesmutter mit Blumenornament ist dem Betrachter frontal zugewandt, die Augen sind auffallend groß und wirken verwässert, sie blicken starr ins Leere. Es scheint, als habe Vrubel‘ nachträglich die Wirkung der Augen Marias verändern wollen, indem er sie vergrößerte. Das Merkmal der vergrößerten Augenform griff Vrubel‘ später auch in der ausgeführten Gottesmutterikone auf. Die große Augenform ist typisch für die byzantinische Ikonenmalerei, ebenso der ernsthafte, traurige Blick der Gottesmutter. Die Nasenrücken und Hände der Gottesmutter und des Jesuskindes gab Vrubel‘ individualisiert und realistisch wieder, wie aus einem ganzfigurigen Entwurf deutlich wird, in dem die Komposition der ausgeführten Version des Ikonenbildes genau hervorgeht.⁵⁹¹ Vrubel‘ imitierte zwar die traditionelle byzantinische Darstellungsart der Heiligenfiguren, jedoch sind Gliedmaßen und Nasenrücken nicht betont verlängert oder besonders schmal wiedergegeben, wie es aus der byzantinischen Ikonenmalerei überliefert ist.

In Vrubel’s Ikonenbild hält die Gottesmutter Jesus mit ihrem rechten Arm umschlossen, ihre linke Hand ruht auf dessen linkem Bein. Der schützende Griff der Mutter wirkt lebensnah, es soll ein Hinabgleiten des Kindes verhindert werden. Vertikal gesetzte griechische Schriftzeichen sind zu ihren beiden Seiten als Diagramme auf dem Goldgrund aufgetragen und bezeichnen sie als Mutter Gottes: ΜΡ ΘΥ.⁵⁹² Das Jesuskind mit Kreuznimbus wirkt ruhig und gelassen, mit überkreuzter Fußstellung und russischem Segensgestus der rechten Hand.⁵⁹³ In der linken Hand hält es eine Papierrolle, die das Evangelium symbolisiert. Der Segensgestus, die Papierrolle sowie der Kreuznimbus fungieren allesamt als Attribute für die Darstellung von Christus als Pantokrator. Diese ikonografischen Merkmale verweisen auf das Schicksal des Jünglings, nämlich auf den Leidensweg Christi, den seine Mutter vorausahnt, wie ihr sorgenvoller Blick nahelegt. In Vrubel’s Gottesmutterikone ist der Kreuznimbus des Jesuskindes von dem purpurroten Mantel Marias unterlegt, dem Maphorion, das nach byzantinischer

⁵⁹¹ Siehe Abb. Vrubel‘, „Gottesmutter mit Kind“ (1884), in: Gusarova/Žukova (1997), S. 102. Die Gesichtszüge der Gottesmutter und des Jesuskindes sollen auf Emilija Prachova und ihrer Tochter Olga basieren. Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 111. Bereits das Genre der orientalischen „Kreuzfahrerikonen“ lockerte die schematisierte Darstellungskonvention der orthodoxen Ikonenmalerei auf. Denn die Kreuzfahrerikonen weisen individualisierte Gesichtszüge und eine emotionalisierte Ausdruckskraft der Gesichter auf. Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 72 f.

⁵⁹² Diese abkürzungsähnlichen Schriftzeichen wurden nicht aufgrund von Platzmangel in die Ikonenmalerei überführt, sondern sie sind ein Merkmal der sogenannten „nomina sacra“ (heiligen Namen) und werden als Beischriften verwendet. In den Ikonenmalerhandbüchern werden sie als „Epigrammata“ (russ.: nadpisi) bezeichnet. Vgl. Onasch (1967), S. 191. Es handelt sich dabei um ein System von Wortkürzungen, in dem mittlere Buchstaben innerhalb eines Wortes getilgt und der erste sowie letzte Buchstabe eines Wortes stehen gelassen werden. Diese sind durch einen über sie gesetzten Kontraktionsstrich miteinander verbunden. Solcherart Kürzungen dienen als sakrale Chiffren und werden seit dem Altertum zur Bezeichnung von heiligen Titeln oder Personen verwendet. Vgl. Onasch, Konrad: *Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche unter Berücksichtigung der Alten Kirche*. Berlin/ München, 1993, S. 239.

⁵⁹³ Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 266.

Tradition mit drei Sternen bestickt ist – auf Stirn und beiden Schultern – als Zeichen der Jungfräulichkeit und des himmlischen Lichts.⁵⁹⁴ Dieses Motiv wiederholt sich auf ihren Schuhen in Form aufgestickter Perlen oder Edelsteine. Der von hellen und dunklen Rottönen durchsetzte Purpurmantel Marias weist dunkle Schattierungen auf sowie einen geschwungenen und modellierten Faltenwurf. Purpurrot ist in der Ikonenmalerei die Farbe der Gottesmutter.⁵⁹⁵ Die Farben der Kleidung Marias entsprechen der gängigen Farbwahl in der Ikonenmalerei, jedoch sind sie insgesamt weniger leuchtend und die einzelnen Farbsegmente sind viel stärker in abgestuften Hell- und Dunkeltönen ausformuliert. Vrubel‘ verzichtete darauf, die Farbflächen deutlich voneinander abzusetzen, stattdessen scheinen die Farbsegmente des Marienmantels ineinander überzugehen. Die fein nuancierte Farbtonalität und das intensive, von Licht- und Schattenpartien geprägte Kolorit, sind für die kanonisierte Ikonenmalerei unüblich, vielmehr ist darin eine Anleihe aus der Renaissancemalerei zu erkennen. In der Ikonenmalerei ist die Verwendung von autosemantischen Farben gebräuchlich, die, im Sinne der Polychromie, stark voneinander abgesetzt werden. Dies war durch die Temperatechnik bedingt. Durch den Einsatz von Ölfarben konnte Vrubel‘ die Farbsegmente harmonisch ineinander übergehen lassen, dadurch erzielte er einen koloristischen Farbauftrag sowie stärker betonte Licht-Schatten-Partien.

Das Jesuskind trägt Weiß, das einen Kontrast zu dem Gewand seiner Mutter bildet. Weiß wird farbsymbolisch mit dem göttlichen Licht in Beziehung gesetzt und repräsentiert somit das überirdische Sein. Der grüne Rasen im Bildvordergrund bildet einen Komplementärkontrast zu dem roten Marienmantel und symbolisiert Fruchtbarkeit. Das Grün findet keine Wiederholung in diesem Bild. Rot und Weiß erscheinen in Abstufungen von Rosa oder Perlmutter auf der Kleidung der Gottesmutter und dem Läufer zu ihren Füßen. Sie sitzt auf einem gepolsterten, mit Perlen besetzten gelblichen Kissen, das auf einem Steinsockel liegt. Dieser scheint inmitten einer Landschaft zu stehen – dies ist ungewöhnlich für die byzantinische Ikonenmalerei – auf einer Wiese mit dunklem Gras und rosafarbenen Rosen, die das Attribut Marias sind.

Die thronende Gottesmutter und ihr Gestus des Festhaltens des Kindes auf dem Schoß ist ein tradiertes Motiv der byzantinischen Ikonenmalerei, es ist als Motiv der „Gottesmutter mit dem Jesuskind auf einem Thron sitzend“ (russ.: bogomater‘ c Mladencem na prestole) überliefert.⁵⁹⁶ Diese Ikonografie entspricht dem tradierten Urtyp des Gottesmuttermotivs mit dem Kind und versinnbildlicht das zentrale

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S. 160; Seibert (2002), S. 215.

⁵⁹⁵ Vgl. Onasch (1967), S. 48.

⁵⁹⁶ Eines der populärsten Beispiele der thronenden Gottesmutter mit Jesuskind ist das Mosaik aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts im südlichen Vestibül der Hagia Sophia in Istanbul; beide sind dem Betrachter frontal zugewandt, jedoch berührt Maria ihr Kind nicht am Bauch. Vgl. Lazarev, Viktor: *Istorija vizantijskoj živopisi* (Geschichte der byzantinischen Malerei). Band 2. Moskau, 1948, Abb. 90 „Gottesmutter mit Jesuskind thronend, zwischen den Kaisern Konstantin und Justinian“, Hagia Sophia Istanbul. Ein älteres Beispiel aus dem 9. Jahrhundert, das mit dem Motiv aus der Hagia Sophia ikonografisch übereinstimmt, findet sich in der Sophien-Kathedrale in Thessaloniki. Vgl. ebd., Abb. 40a Mosaik (Apside), St. Sophia Thessaloniki, „Gottesmutter mit dem Jesuskind auf einem Thron sitzend“ (russ.: bogomater‘ c Mladencem na prestole) (842–ca. 880/ 885).

Thema dieses Motivs, die Menschwerdung (Inkarnation) Christi.⁵⁹⁷ In der westlichen Sakralkunst ist dieses Motiv seit dem frühen Mittelalter als „thronende Maria“ bekannt, dargestellt auf dem „Thron der Weisheit“ (lat.: sedes sapientiae), vor allem in der romanischen Sarkophagplastik.⁵⁹⁸

Die Berührung des Jesuskindes am Bauch durch die mütterliche Hand findet in der kanonisierten „Pečerskaja Gottesmutterikone“ (russ.: Bogomater‘ Pečerskaja) eine Entsprechung, die zu einem Vorbild für andere Gottesmutterdarstellungen wurde. Vrubel‘ folgte hierbei dem Typus der „Pečerskaja“ (Svenskaja) Gottesmutter“, die als Ikone zu dem Inventar der Uspenskij-Kathedrale (1089 erbaut, 1941 zerstört, wenige Überreste erhalten) des Pečerskij-Klosters (Höhlenkloster) in Kiev gehörte (Abb. 30).⁵⁹⁹

In der Forschung zu Vrubel’s Gottesmutterikone ist bisher noch kein ausführlicher Vergleich zu möglichen Vorlagenmotiven aus der tradierten Ikonenmalerei erfolgt. In der folgenden Analyse dieses Motivs werde ich erstmals herausarbeiten, auf welche kanonisierten Gottesmuttertypen sich Vrubel‘ womöglich bezog. Zugleich möchte ich verdeutlichen, dass die mögliche Bezugnahme Vrubel’s keine einseitige gewesen sein muss. Vrubel‘ selbst äußerte sich einmal zu seinen stilistischen Vorbildern für die Ikonen der Kyrill-Kirche. Er veröffentlichte eine Autobiografie in der Kunstzeitschrift „Welt der Kunst“ (2. März 1901), darin benannte er die Arbeiten, die er im Auftrag von Prachov in der Kyrill-Kirche ausgeführte:

„(...) Durch mich wurden ausgeführt: „Ausgießung des Heiligen Geistes“ im Deckengewölbe über dem Chor, „Grablegung“ im Eingangsbereich und zwei Engelsfiguren über dem Taufbecken; mehr als 150 Figuren (...) wurden von meinen Gehilfen ausgeführt. In der Ikonostase befinden sich vier meiner Bilder, entstanden in Venedig unter dem Eindruck der Mosaike des [Doms] S[an] Marco und der Malerei von Cima, Carpaccio und Bellini. All das ist im Verlauf eines Jahres gemacht worden ...“⁶⁰⁰

Wie aus Vrubel’s Zitat hervorgeht, führte er innerhalb eines vergleichsweise kurzen Zeitraumes eine Vielzahl von Fresken in der Kyrill-Kirche aus und fertigte die Ikonen an.⁶⁰¹ Er geht direkt auf den Einfluss durch die venezianische Malerei – wie von Giovanni Bellini (um 1435–1516), Cima da Conegliano (1459–1517) und Vittore Carpaccio (ca. 1460/ 1465–1526) – sowie auf die byzantinische Kunst ein, die er anhand der Mosaike des Domes San Marco (829–832 als erste Kirche des Dogenpalastes errichtet, ausgebrannt Mitte des 11. Jahrhunderts, Neubau 1063–1094) studiert habe.⁶⁰²

⁵⁹⁷ Vgl. Onasch (1993), S. 144. Diese Ikonografie und ihre Abwandlungen davon in der byzantinischen Kunst wurden von der Westkirche als marianische Gnadenbilder übernommen. Nach dem 9. Jahrhundert und in spätbyzantinischer Zeit wurde eine Vielzahl von Gottesmutter-Prototypen generiert, die entsprechende Würdetitel erhielten, wie Hodigitria, Diakonissa, Eleusa oder Glykophilusa. Vgl. ebd., S. 144 f.

⁵⁹⁸ Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (1998), S. 257.

⁵⁹⁹ Vgl. Margolina (2009), S. 52.

⁶⁰⁰ Vrubel‘, in: Kogan, D.: Novoe o Vrubele (Neues über Vrubel‘), in: Panorama iskusstv (Panorama der Künste), Nr. 77, Moskau, 1978, S. 182, 184.

⁶⁰¹ In dieser Arbeit kann nicht auf alle Wandmalereien und figurativen Darstellungen Vrubel’s in der Kyrill-Kirche sowie ihrer dekorativen Details eingegangen werden.

⁶⁰² Vrubel‘ interessierte sich nachweislich auch für andere venezianische Künstler, wie Tizian (um 1489–1576), Jacopo Robusti il Tintoretto (1518–1594) und Giambattista Tiepolo (1696–1770). Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 275.

Vrubel's Gottesmutterikone entspricht kompositorisch dem kanonisierten Motiv der thronenden Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Schoß. Die Gestaltung des Maphorions folgt der byzantinischen Tradition, mit drei Sternen auf dem Gewand. Ein ähnlicher im byzantinischen Raum verbreiteter Typus ist die „Gottesmutter Hodigitria“ ([Schreibweise auch: Hodegetria] russ.: odigitrija: Wegführerin) (Abb. 31). Zugleich handelt es sich bei der Hodigitria-Gottesmutter um eine der frühesten kanonisierten Mariendarstellungen aus der byzantinischen Malerei; sie wurde zum Leitbild in der Monumental- und Ikonenmalerei.⁶⁰³ Typisch ist die Frontaldarstellung der Maria mit dem Jesuskind, das auf ihrem Schoß sitzt. Jesus vollführt mit der rechten Hand den Segensgestus und hält in seiner Linken eine Papierrolle. Die körperliche Beziehung zwischen Mutter und Kind wird in der Ikonenmalerei als innig und meistens durch eine zärtliche Berührung beider dargestellt, indem das Kind seine Wange an die Wange der Mutter schmiegt oder diese sogar mit der Hand berührt (Abb. 17).⁶⁰⁴

In der venezianischen Malerei des 15. Jahrhunderts ist die mütterliche Hand am Bauch des Jesuskindes vor allem bei Giovanni Bellini (ca. 1435–1516), dem bedeutendsten Vertreter der halbfigurigen Madonnenbilder – die vor allem als private Andachtsbilder fungierten – vorzufinden.⁶⁰⁵ Bellini interpretierte das halbfigurige Madonnenbild mit dem Jesuskind variantenreich und führte diese Bildgattung als „Madonneri“ (Madonnenmaler) an (Abb. 32).⁶⁰⁶ Die „Madonna dell' Orto“ war als einziges Madonnenbild Bellinis für eine Kirche bestimmt gewesen. Die Farb-Licht-Synthese, die ein Charakteristikum und die wesentliche Innovation Bellinis war, intensivierte das leuchtende Kolorit der venezianischen Malerei.⁶⁰⁷ Vrubel's Rezeption der venezianischen Malweise manifestiert sich bei seiner Gottesmutterikone in ihrem Kolorit, dem Faltenwurf und Licht-Schatten-Illusionismus ihrer Kleidung.

⁶⁰³ Die „Hodigitria“ wurde nach dem gleichnamigen Kloster (1453 zerstört) im ehemaligen Konstantinopel benannt. Vgl. Seibert (2002), S. 214.

⁶⁰⁴ Dies kommt besonders in der „Eleusa-Umlenie-Gruppe“ der Marienikonen zum Ausdruck, die Barmherzigkeit (russ.: Umlenie: die Barmherzigkeit schenkende) verkörpern und worin die Frontalität in der Darstellung zurückgenommen ist zugunsten einer gesteigerten Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind.

⁶⁰⁵ Die Republik Venedig erhielt kulturelle Impulse aus Byzanz, nachdem Konstantinopel 1453 durch die Truppen Mehmed II. (1432–1481, osmanischer Sultan 1444–1446, 1451–1481) erobert, die Hauptstadt in Istanbul umbenannt und der Islam zur Hauptreligion erklärt wurde. Als eine Folge dieser Niederlage flüchteten christliche Künstler von dort nach Venedig und beeinflussten die Ikonenmalerei. Das Madonnenbild mit Kind ist auf den Bildtypus der Gottesmutter aus der byzantinischen Ikonenmalerei zurückzuführen und wurde im gesamten mediterranen Kulturraum rezipiert. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wurde die ikonenhafte Hieratik des Madonnenbildes zugunsten einer emotionaleren und psychologisierten Darstellungsweise in der venezianischen Malerei aufgebrochen, beginnend mit Bellinis Vater, Jacopo, „Madonna mit Kind“ (Mitte der 1450er-Jahre, L. A., County Museum of Art). Mit dieser stilistischen Änderung setzte sich auch die begriffliche Emanzipation von der ostkirchlichen Motivvorlage durch, die Bezeichnung der „Gottesmutter“ wurde durch „Madonna“ seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ersetzt. Vgl. Onasch/Schnieper (1995), S. 66. Madonna bedeutet gemäß der Übersetzung aus dem Italienischen „meine Herrin“. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (1998), S. 256.

⁶⁰⁶ Das Madonnenbild wurde 1993 aus dem Seitenaltar der Chiesa della Madonna dell' Orto entfernt und fiel einem Kunstraub zu Opfer, seither gilt es als verschollen. Zu Zeiten Bellinis gab es auf dem venezianischen Kunstmarkt einen großen Bedarf an Madonnengemälden. Sie fungierten seit dem 13. Jahrhundert in Italien als Andachtsbild und orientierten sich an der byzantinischen Ikonenmalerei. Nachdem das Madonnenbild im sakralen Bereich in der Frührenaissance seine Bedeutung verlor, kehrte es im 15. Jahrhundert in Venedig dorthin zurück. In Florenz bildete es hingegen eine Ausnahme. Vgl. Brucher, Günter: Geschichte der venezianischen Malerei. Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio. Band 2. Wien, 2010, S. 59 f.

⁶⁰⁷ Vgl. Brucher (2010), S. 30 f.

Er orientierte sich offensichtlich an der weich modellierten Gewandmalerei venezianischer Madonnenbilder.

Als eine weitere stilistische oder motivische Bezugsquelle für die Ikonenbilder erwähnte Vrubel⁶⁰⁸ die Mosaik im Dom San Marco. Die in das 12. und 13. Jahrhundert zurückreichenden Mosaik – wobei das Hauptportal wohl die ältesten aus der Phase vor dem Brand aufweist – wurden durch Entwurfzeichnungen venezianischer Renaissancemaler reichhaltig ergänzt (Tizian, Tintoretto, Veronese, Tiepolo u. a.) und spiegeln den Einfluss byzantinischer Kultur in Venedig im Mittelalter und darüber hinaus wider.⁶⁰⁹ Die mittelalterlichen Mosaik von San Marco wurden von griechischen Künstlern, wie im Hauptportal, und später durch byzantinisch geschulte Venezianer ausgeführt; der größere Teil ist erst in der Renaissance entstanden (Abb. 33).⁶⁰⁹ Das byzantinische Erbe hat sich in Venedig über Jahrhunderte in der Tafelmalerei durch den Gebrauch des Goldgrundes und der Beibehaltung der musivischen Dekoration in Kirchen erhalten.

Die venezianischen Maler hatten als ästhetisches Ideal die Pracht der Mosaik von San Marco vor Augen. Ausgehend von der musivischen Dekoration entwickelten sie eine flächige Malweise ebenso wie eine Synthese aus der strukturierenden Linie und des satten, intensiven Kolorits.⁶¹⁰ In der venezianischen Renaissancemalerei herrschte eine Affinität für das Dekorative und Ornamentale (gemeint ist das Strukturprinzip innerhalb eines Bildes) vor, dass sich besonders deutlich in profanen und sakralen Sujets der Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts manifestierte.⁶¹¹ Vrubel⁶¹² begegnete im Dom San Marco und in der Kathedrale Santa Maria Assunta auf Torcello bereits Bekanntem⁶¹²: Eine derart goldschimmernde und farbige Pracht byzantinischer Mosaikkunst hatte er zuvor in der Sophien-Kathedrale in Kiev kennengelernt.⁶¹³ Die funkelnden, strahlenden Farbeffekte werden durch den typischen Einsatz von Gold verstärkt. In dem Zusammenspiel von Licht und Farbe wird das Immaterielle, der bunte Lichtschimmer, sichtbar.

⁶⁰⁸ Während im übrigen Italien die „maniera greca“ in den bildenden Künsten zurückgedrängt werden sollte, erfreute sich die byzantinische Mosaikkunst in Venedig bis zum Ende der Republik großer Beliebtheit und Akzeptanz. Vgl. Brucher (2007), S. 31. Siehe zur Bedeutung und Geschichte der mittelalterlichen Mosaikkunst im Dom San Marco, ebd., S. 31–92.

⁶⁰⁹ Zur Datierung der Mosaik des Hauptportals, vgl. Brucher (2007), S. 35 f.

⁶¹⁰ Vgl. Brucher (2007), S. 32.

⁶¹¹ Siehe dazu, Brucher (2007), S. 93 ff.

⁶¹² Santa Maria Assunta, Torcello, Venezien: Die Kathedrale Santa Maria Assunta wurde 639 gegründet, es folgten im 9. und 11. Jahrhundert bauliche Veränderungen. Es befinden sich in ihr byzantinische Mosaik aus dem 11. sowie 12./ 13. Jahrhundert, die teilweise an die Mosaik in San Vitale Ravenna angelehnt sind. Vgl. Knaurs Kulturführer in Farbe. Italien. Hrsg.: Franz N. Mehling. München, 1993, S. 716. Siehe Abb. Basilika Santa Maria Assunta Torcello, „Gottesmutter Hodegetria mit Apostelfries“, Kuppelmosaik, Mitte/ Ende 12. Jahrhundert, vgl. Abb. in, Lazarev (1948), Abb. 239.

⁶¹³ Prachov riet Vrubel⁶¹³ auch, die Mosaik in Ravenna zu studieren, jedoch finden diese in dessen überlieferten Briefen keine Erwähnung. Siehe Abb. Sophien-Kathedrale Kiev, „Mariä Himmelfahrt/ Gottesmutter Orans“, Kuppelmosaik, 1108/ 1113, Zentralapside, Abb. in, Ščenkov (2013), S. 49. Zur Datierung der Mosaik in der Kiever Sophien-Kathedrale, vgl. Günter (2007), S. 37.

Vrubel‘ schrieb an Prachov aus Venedig, dass er mit Gajduk unterwegs sei und die Insel Torcello besichtigt habe.⁶¹⁴ Er verband Torcello mit Byzanz – gemeint ist der byzantinische Kulturraum und aus ihm hervorgegangene Artefakte – und zeigte sich begeistert. In der Forschungsliteratur zu Vrubel‘ ist die Annahme zu finden, dass Vrubel‘ auf Torcello die Kirche Santa Maria Assunta besucht habe.⁶¹⁵ Vrubel‘ sollte auf Anraten Prachovs in Italien die Mosaik in Ravenna sowie die venezianische Renaissancemalerei, die byzantinischen Mosaik in Santa Maria Assunta und das Bildprogramm von San Marco studieren.⁶¹⁶ Über Vrubel’s Zeit in Venedig ist wenig dokumentiert, es gibt lediglich einen kleinen Teil schriftlicher Korrespondenz, so schickte er Emilija Prachova Briefe mit Tuschezeichnungen und ein Skizzenbuch, in dem Porträts, Architekturelemente und Naturstudien gesammelt sind.⁶¹⁷ Vrubel‘ nahm Prachovs Empfehlungen für Venedig ernst, er beschäftigte sich mit der hiesigen Kunst und dem Leben in der Lagunenstadt: „(...) ich durchblättere mein Venedig (...) wie ein nützliches Lehrbuch, aber nicht wie eine poetische Eingebung. Was ich in ihm finde ist nur für meine Palette interessant.“⁶¹⁸ In der übrigen Zeit arbeitete er an den Ikonenbildern und leitete Gajduk im Aquarellieren an.⁶¹⁹

Vrubel’s Adaption der venezianischen Malerei manifestierte sich in seinem Kolorit und der Licht-Schatten-Effekte in seinen Ikonenbildern. Die Arbeit mit Ölmalerei erlaubte es ihm, die Materialität der Kleidung und dekorativen Details in den Ikonenbildern effektiv herauszuarbeiten. Der Perlenschmuck auf der Kleidung Marias und den Sitzkissen sowie der seidige Glanz der hellen Gewänder der Heiligenfiguren Kyrill und Athanasius weisen eine deutliche Beeinflussung durch die aufgehellte Palette der venezianischen Renaissancemalerei auf.

Vrubel’s Farben erscheinen im Vergleich mit Bellinis Kolorit jedoch gedämpfter, eine größere Nähe, auch hinsichtlich des modellierten Faltenwurfs, ist zu Vittore Carpaccios „Madonna mit Buch“ (ca. 1505–1510) zu erkennen.⁶²⁰ Vrubel’s Kolorit lässt an Cima da Conegliano denken, der wiederum noch stärker in der Nachfolge Bellinis stand. Coneglianos Madonnenbilder weisen eine schlaglichtartige

⁶¹⁴ Vgl. Vrubel‘ an Prachov, Briefnr. 55, 31.12.1884, Venedig, zitiert in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 72.

⁶¹⁵ Am 4.1.1885 schrieb Vrubel‘ an Prachov, dass er die „Mosaik auf Torcello“ abzeichnen lassen möchte und damit auch eine Firma beauftragt habe. Vgl. Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 72. Diese Kopien sollten den Schülern der Zeichenschule von Muraško als Vorlagenmotive und Studienmaterial dienen. Der Mäzenat Ivan Tereščenko finanzierte die Dokumentation der Mosaik, die Gajduk durchführen sollte. Tereščenko beteiligte sich auch finanziell an dem Unterhalt der Muraško-Zeichenschule. Der beschriebene Auftrag kennzeichnet das Bemühen in Kiev, das Studium byzantinischer Kunst an Originalquellen voranzutreiben, um das Niveau der Ausbildung an der Zeichenschule anzuheben. Vgl. Prachow (1968), S. 19 f.

⁶¹⁶ Vgl. ebd., S. 19.

⁶¹⁷ Siehe Zeichnungen auf einzelnen Blättern (Tusche, Feder) aus Briefen an E. Prachova aus Venedig (1885) in der Sammlung des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“, vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 134–150. Das sogenannte „venezianische Album“ (Venedig, Kiev, Odessa, 1885) beinhaltete lose Blätter und gebundene Seiten, siehe dazu, ebd., S. 152, 158–186.

⁶¹⁸ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 16, 26.2./ 10.3.1885, Venedig, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 46.

⁶¹⁹ Vgl. Vrubel‘ an Prachov, Briefnr. 57, 1885, Venedig, in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 73.

⁶²⁰ Siehe Abb. Vittore Carpaccio, „Madonna mit Buch“ (ca. 1505–1510), Öl auf Holz, 85 x 68 cm, National Gallery Washington, vgl. Abb. in, Brucher (2007), S. 407, Abb. 238.

Beleuchtung mit verhältnismäßig harten Schattierungen auf, die es bei Vrubel‘ nicht gibt.⁶²¹ Vrubel‘ verzichtete auch auf den Blau-Rot-Kontrast des Madonnenmantels mit dem darunterliegenden Kleid, der die meisten Marienbildnisse seiner italienischen Vorbilder (Bellini, Cima da Conegliano) kennzeichnet. Er beschränkte sich auf den purpurroten Marienmantel, der den Blick auf ein rosafarbenes, weiß-besticktes Kleid freigibt.

Gemäß des Themas der „Madonna mit dem Kind im Arm“ wurde wie bei byzantinischen Vorlagenmotiven eine thronende Maria in die venezianischen Malerei eingeführt, beginnend mit Bellinis „Madonna Morelli“ (ca. 1485/ 1487), in dem Maria das Jesuskind mit beiden Händen am Bauch festhält (Abb. 34). Die Darstellungsart der sitzenden Maria, die bei venezianischen Malern hinter einer Brüstung abgebildet wurde, hatte sich weit verbreitet und wurde vor allem durch Cima da Congliano in seinen Madonnenbildern aufgegriffen.⁶²² Bellini erweiterte das Andachtsbild der Gottesmutter mit Jesuskind um einen Landschaftsraum mit Architekturelementen im Bildhintergrund. Vrubel‘ orientierte sich für den Bildhintergrund seiner Ikonen an der tradierten Ikonenmalerei und wählte den gegenstandslosen Goldgrund. Die Landschaft in der „Madonna Morelli“ symbolisiert das Paradies und die Stadtkulisse des Himmlischen Jerusalems.⁶²³ Bellini gilt als Begründer der venezianischen Landschaftsmalerei: Er stellte als erster in Altar- oder Andachtsbildern das Figurale neben Landschaftsmotiven als gleichberechtigt dar.⁶²⁴ Möglicherweise diente diese Beobachtung Vrubel‘ auch als Anregung dafür, ein Landschaftsmotiv in den Bildvordergrund seiner Ikonenbilder zu integrieren.

Vrubel‘ arbeitete die Kleidung, Schmuckelemente und die Blätter des Rasens samt Rosenblüten in seiner Gottesmutterikone detailliert aus und stimmte die Farbwahl nuanciert-harmonisch ab. Er stellte Maria jedoch nicht auf dem Rasen mit Rosenblüten dar, wie es in der italienischen Renaissancemalerei in dem Motiv der „Wiesenmadonna“ üblich war, sondern er blieb dem tradierten Motiv der thronenden Gottesmutter mit Jesuskind aus der byzantinischen Ikonenmalerei treu.⁶²⁵ Aus der Ikonenmalerei ist

⁶²¹ Siehe Abb. Cima da Conegliano, „Madonna mit Kind“ (1504), Holz, 53,5 x 43,5 cm, London, National Gallery, vgl. Abb. in, Brucher (2007), S. 236, Abb. 123.

⁶²² Vgl. Brucher (2010), S. 123. Die thronende Madonna mit Kind wurde in das Motiv der „Sacra Conversazione“ übertragen, ausgehend von der halbfigurigen Darstellung Bellinis „Madonna mit Kind, der Hl. Katharina und der Hl. Maria Magdalena“ (Venedig, Gallerie dell’Accademia), bis hin in dessen Spätwerk, in dem Maria auf einem Marmorthron dargestellt ist, „Pala di San Zacharia“ (Venedig, San Zacharia). Siehe Abb. in, Brucher (2010), S. 129, Abb. 58, S. 149, Abb. 65. Bellini strebte eine Monumentalisierung seiner halbfigurigen Madonna an, indem er sie auf einem Thron sitzend darstellte. Vgl. Pächt (2002), S. 168. Cima da Conegliano befasste sich hauptsächlich mit der „Sacra Conversazione“-Thematik und stellte darin Maria mit dem Jesuskind auf einem Thron sitzend dar. Vgl. Brucher (2010), S. 188 ff. Ein weiteres Vorbild Vrubel’s, Carpaccio, malte eine „Sacra Conversazione“ (1518) mit thronender Maria, in der sie das Jesuskind im Arm hält und mit ihrer rechten Hand seinen Bauch umschließt. Vgl. ebd., S. 411, Abb. 242.

⁶²³ Vgl. Seibert (2002), S. 216.

⁶²⁴ Vgl. Brucher (2007), S. 30.

⁶²⁵ Siehe zur „Wiesenmadonna“, Brucher (2007), S. 169. Abb. Bellini, „Madonna del Prato“ („Wiesenmadonna“), Öl auf Leinwand, 67,3 x 86,4 cm, London, National Gallery, siehe Abb. in ebd., S. 169, Abb. 78. Abb. Bellini, „Pietà Donnà dale Rose“, Holz, 65 x 87 cm, Venedig, Gallerie dell’Accademia, vgl. Abb. in, Pächt, Otto: Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna. Hrsg.: Michael Pächt, Margareta Vyoral-Tschapka. München, 2002, Abb. Farbtafel 28.

keine Darstellung eines solchen Landschaftsmotivs im Bildvordergrund überliefert. Daher ist anzunehmen, dass Vrubel‘ zu dieser Komposition eines Landschaftsmotivs im Bildvordergrund samt Thron und Gottesmutter mit Jesuskind im Mittelgrund von italienischen Vorbildern angeregt wurde. Eine Innovation in Vrubel’s Ikonenbildern ist die Ausarbeitung des Bildvordergrundes mit Rasenteppich und wechselnden Blumensorten.⁶²⁶ Das dargestellte Rasenmotiv mit Blütenformen erinnert an die Malweise und Farbnuancen floraler Motive in Sandro Botticellis „Primavera“-Bild.⁶²⁷ Vrubel‘ bediente sich offensichtlich verschiedener Traditionen der Renaissancemalerei und blickte von Venedig aus nach Florenz. Für die Gottesmutterikone wählte Vrubel‘ Rosen, die Blumen Marias.⁶²⁸ In der Renaissancemalerei wurde der Bildhintergrund in Andachts- und Altarbildern mit Architektur- und Landschaftselementen versehen. Auf diese Weise war es möglich, neben dem göttlichen Licht, das von dem Nimbus (oder Glorie) der Heiligkeit ausgeht, auch das irdische Licht des Naturraumes in die Lichtregie eines religiösen Bildnisses miteinzubeziehen.

Eine weitere Innovation Vrubel’s ist das Ineinanderfließen der Formen, die konturlose Gliederung der Volumina und Farbpartien. Bisher blieb es in der Forschungsliteratur unerwähnt, dass sich Vrubel‘ an dieser Stelle besonders weit von der tradierten Malweise eines Ikonenbildes entfernte. Es muss jedoch bedacht werden, dass, nach byzantinischem Bildverständnis, die Ikone ein visualisierter Bildtext ist, also eine Translation aus dem geschriebenen Wort. Das russische Wort für Ikonenmalerei „ikonopis“ deutet daraufhin: Es setzt sich zusammen aus dem Begriff „ikon“, der auf das griechische Wort „eikōn“ (dt.: Bild) zurückgeht, und „pisat“, das Verb „schreiben“. Ikonen werden in diesem Sinne also *geschrieben*, deshalb ist im Zusammenhang damit in der russischen Kunstwissenschaft auch von „graphē“ (dt.: Schrift) die Rede, womit auf die Bedeutung der Linie im Ikonenbild verwiesen wird. Diese Auffassung des Ikonenbildes basiert auf dem griechischen Sprachverständnis, indem „Schreiben“, „Malen“ und „Zeichnen“ mit „graphē“ übersetzt wird. Deshalb kam der Umrisszeichnung in der Ikonenmalerei eine große Wertschätzung zu, da die Linie dem Wesenslosen, dem Nichts eine Gestalt gibt. Die Linie definiert klar Raum und Volumen, damit entspringt sie der Ratio. Eine Farbe hingegen ist weniger exakt und enthält eine Vielzahl von Nuancen oder Schattierungen. Vrubel‘ entschied sich gegen die Linie und den grafischen Charakter eines herkömmlichen Ikonenbildes, und somit auch gegen eine „textgetreue“ Wiedergabe dessen, was er abbilden wollte. In seinen Ikonenbildern bildet der Einsatz von Farbe den ästhetischen Schwerpunkt. Vrubel‘ lässt seine Farbsegmente ineinander übergehen, ohne sie durch Linien zu begrenzen.

⁶²⁶ Es ist nicht überliefert, warum sich Vrubel‘ für das Rasenmotiv mit wechselnden Blumensorten für seine Ikonenbilder entschied. Blumensymbole sind in der tradierten Ikonenmalerei nicht üblich; sie erinnern jedoch an die religiöse Malerei der Westkirche, wie an Stefan Lochners (um 1400/ 1410–1451) „Die Muttergottes in der Rosenlaube“ (um 1440–1442, Öl auf Eichenholz, 50,5 x 40 cm, Wallraf-Richartz-Museum Köln).

⁶²⁷ Sandro Botticelli, „Primavera“ (um 1477–1482), Tempera auf Holz, 203 x 314 cm, Uffizien, Florenz.

⁶²⁸ Maria wird auch als „dornenlose Rose“ bezeichnet, dies bedeutet, dass sie frei von Sünde ist. Diese Bezeichnung fungiert als Verweis auf ihre Jungfräulichkeit. Vgl. Seibert (2002), S. 267.

Hinsichtlich des Farbkanons blieb Vrubel dem byzantinischen Goldton treu und verwendete ihn für den Bildhintergrund seiner Ikonenbilder. Die Farbe Gold ist ein Sonderfall hinsichtlich der Farbsemantik und ein wesentlicher Bestandteil byzantinischer Lichtmetaphorik. Es muss bedacht werden, dass in der mittelalterlichen Malerei das Licht als der Bildwelt immanent vorausgesetzt wurde, es wurde nicht unterschieden zwischen einer Lichtquelle außerhalb oder innerhalb des Bildes.⁶²⁹ Ausgehend von der byzantinischen Ästhetik ist Gold als eine „Eigenlicht“-Farbe anzusehen, die ohne den Einsatz von künstlichem oder Tageslicht „selbst Licht“⁶³⁰ ist. Durch den eigenen Glanz und seine Strahlkraft bedarf Gold keiner zusätzlichen Lichtquelle, um seine optische Intensität zu entfalten. Der gegenstandslose Goldgrund der Ikonen symbolisiert die immaterielle Essenz des Göttlichen, die der Materialschicht der Farben vorangestellt ist. Auf dem Goldgrund sind für gewöhnlich im Bildvordergrund die Mittler Gottes mit goldenem Heiligenschein (Christus, Gottesmutter, Heilige, Propheten, Apostel usw.) in Temperafarben aufgetragen. In der byzantinischen Ästhetik ist das Licht, das in dem Gold seine materialisierte Entsprechung findet, die größte Annäherung an die immaterielle Präsenz des Göttlichen und der absoluten Schönheit, die nicht-darstellbar ist. Diese Auffassung basiert auf dem Gedankensystem des „Areopagiten“, eines unbekannten Theologen aus dem 6. Jahrhundert, und wurde zur Grundlage der byzantinischen Bilderlehre.⁶³¹ Das philosophische Schema des Areopagiten bildet „bis heute die theologisch-weltanschauliche Grundlage“⁶³² von der Ikone als liturgischem Kultbild der Ostkirche und wurde in seiner sprachlichen Übersetzung im 14. und 15. Jahrhundert im Kulturraum der Kiever Rus' verbreitet.⁶³³ Die byzantinische Ästhetik erhob die Schönheit, das Schöne und das Licht zu ihren Grundprinzipien, in denen sich das Göttliche offenbart.⁶³⁴

In Vrubel's Ikonenbildern wird die Lichtregie von der himmlischen Sphäre ausgehend, die über den Häuptern der Heiligenfiguren zu verorten ist, in den oberen Bildraum und auf das erste Drittel des Gottesmutterbildes projiziert. Ausgehend von der oberen rundbogigen Bildkante aus wird der Bildraum durch die Reflexion und Leuchtkraft des Goldgrundes erhellt. Der goldene Nimbus leitet die indirekte Beleuchtung auf das Haupt der Gottesmutter über. Die übrigen Körpervolumen sowie Kleidung, Jesuskind, Thron und der Bildvordergrund liegen im Schatten. Die Lichtintensität nimmt ab, je weniger vom Goldgrund zu sehen ist.

⁶²⁹ Vgl. Onasch/ Schnieper (1995), S. 281.

⁶³⁰ Vgl. Onasch (1967), S. 57.

⁶³¹ Der anonyme Geistliche schrieb unter dem Hagionym des „Dionysius vom Areopag“ eine Reihe von Werken. Sein philosophisches Gedankensystem wird als „Areopagitika“ bezeichnet. Vgl. Onasch (1967), S. 18; Byčkov, Viktor V.: Zu den philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen der altrussischen künstlerischen Denkweise, S. 268, in: Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas. Hrsg.: Heinrich L. Nickel. Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, H. 13, Halle, 1978.

⁶³² Onasch (1967), S. 18.

⁶³³ Vgl. Byčkov (1978), S. 263.

⁶³⁴ Auf die einzelnen theoretischen und historischen Grundlagen, auf die die Prinzipien der byzantinischen Ästhetik basieren und die schließlich in die russische Ikonenmalerei einfließen, soll hier nicht weiter eingegangen werden.

Vrubel‘ beschäftigte sich bereits in seinen Entwürfen in Kiev intensiv mit der Gestalt der Gottesmutter, wie aus den frühen Skizzen hervorgeht. Sein vermutlich erster Entwurf zeigt die Gottesmutter in Frontaldarstellung in einen Umhang gehüllt mit Nimbus und Blumenornamenten (Abb. 28). Als Vrubel‘ bei den Prachovs in Kiev wohnte, zeichnete er häufig Emilija Prachova während der Handarbeit.⁶³⁵ Es lässt sich nicht rekonstruieren, ob diese Zeichnungen zeitgleich mit den Entwürfen zur Gottesmutter für die Kyrill-Kirche entstanden sind. Jedoch ist bekannt, dass Vrubel‘ sich im Haus der Prachovs mit allem beschäftigte, was sich dort abspielte und es in seinem Kiever Skizzenbuch oder auf losen Blättern festhielt.⁶³⁶ Bei einem Vergleich der Handarbeitsskizze „E. I. Prachova. Ukrainische Plachta“ (1884, Abb. 7) mit dem ersten Entwurf der Gottesmutter mit Blumenornament aus dem gleichen Jahr wird deutlich (Abb. 28), dass das dekorative Element und die Figurendarstellungen innerhalb einer Komposition für Vrubel‘ gleichwertig waren.⁶³⁷ Wie in der Zeichnung „E. I. Prachova. Ukrainische Plachta“ deutlich wird, war Vrubel‘ bei der Gesamtkomposition eines Bildes in erster Linie auf ornamentale Details konzentriert, die er in den Vordergrund rückte. Der Fokus seiner Darstellung lag bei dieser Zeichnung offenkundig in der Betonung der ästhetischen Wirkung von dekorativen Bilddetails, die das Bildgeschehen rhythmisieren.

Die endgültige Version der Gottesmutterikone weist Elemente der byzantinischen Formensprache und christlichen Ikonografie auf (Abb. 27). In der Forschungsliteratur wurden bisher drei wesentliche Aspekte, die den Innovationsgehalt von Vrubel’s Gottesmuttermotiv belegen, nicht berücksichtigt: Vrubel‘ entschied sich für eine Variante des Gottesmuttermotivs, das in seiner Malweise dem Madonnenbild der venezianischen Renaissance malerei nähersteht, als der streng-reglementierten orthodoxen Ikonenmalerei. Seine Gottesmutter ist eine madonnenhafte Schönheit, ähnlich der „Sixtinischen Madonna“ (1512/ 1513) Raffaels, und kann in diesem Sinne als „verweltlichte Ikone“ bezeichnet werden. Sie repräsentiert zugleich eine besorgte Mutter, die beschützend ihren Sohn festhält. Aus dieser Berührung spricht eine besondere Nähe und Zärtlichkeit, die auch ein Merkmal der venezianischen Madonnenbilder war, in denen Maria nicht mehr nur als Gottesmutter sondern vor allem als Mutter des Menschengeschehens erschien. Vrubel‘ knüpfte bei seiner Gottesmutterikone an die venezianische Variante der Madonnenbildnisse an und übertrug die daraus abgeleitete körperliche Nähe, die von der Mutter ausgeht, in die russische Ikonenmalerei. Diese Transferleistung war innovativ.

Eine besondere Rolle kommt dem intensiven Blick von Vrubel’s Gottesmutter zu, mit dem sie sich an den Betrachter wendet. Dieser zweite Aspekt, den Vrubel‘ in seiner Interpretation der Gottesmutterikone betonte, vermittelt die religiöse Bildaussage, es teilt sich dadurch der Transzendenzgedanken mit, der jedem Ikonenbild zu Grunde liegt. Aus ihrem Blick spricht das Wissen um das bevorstehende Schicksal des Sohnes. Ihre Augen scheinen flehentlich um Mitgefühl zu bitten,

⁶³⁵ Nachzulesen in, Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 198; Prachow (1968), S. 52 f.

⁶³⁶ Das Kiever Skizzenalbum dokumentiert Zeichnungen aus der Zeit der Restaurierungsarbeiten in der Kyrill-Kirche 1884–1885. Vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 208.

⁶³⁷ Siehe zur Skizze „E. I. Prachova. Ukrainische Plachta“ (1884) in Kap. 1.1.

sie geben der mütterlichen Sorge Ausdruck und richten ihren Appell an ein imaginäres Gegenüber. In diesem Motiv klingt die „Compassio“-Thematik an, die in der Darstellung des Leidensweges Christi Empathie seitens des Betrachters erzeugen soll. Dies wird beispielhaft in dem Motiv der „Beweinungsszene“ am Grabe Christi dargestellt. Bellini verfolgte in seinen dieser Thematik gewidmeten Bildern und Madonnenbildnissen dieses Prinzip und setzte es überzeugend um, indem er seinen Bildfiguren eine gesteigerte Emotionalität verlieh. Möglicherweise ließ sich Vrubel⁴ von diesem Beispiel der venezianischen sakralen Renaissancemalerei leiten, als er die Augen seiner Gottesmutter malte.

Vrubel⁴ entfernte sich von der tradierten Ikonenmalerei in einem dritten Aspekt, indem er drei gestaffelte Bildebenen in seine Ikonen einfügte, die die theologisch-konzipierte Raumordnung der orthodoxen Kirche zeichenhaft aufgreifen. Der Bildhintergrund seiner Ikonen ist gegenstandslos und mit Goldgrund unterlegt, er weist in die himmlische Sphäre und korrespondiert mit der byzantinischen Bilderlehre, in der die göttliche Wesenhaftigkeit nicht-darstellbar ist. Der Bildvordergrund, bestehend aus Rosenblüten und Rasenfläche, symbolisiert die irdische Sphäre. Als Vermittler dieser zwei Bereiche fungieren die Heiligenfiguren. Genau dieses architektonische Ordnungsprinzip findet sich im orthodoxen Kircheninnenraum: Der Gläubige betritt aus dem Narthex kommend, dem Bereich des Irdischen, das Kirchenschiff, um sich der Altarwand zu nähern. Die Bilderwand dient als Abgrenzung zum dahinterliegenden Bereich, der die himmlische Sphäre, das Paradies, symbolisiert. Anhand von Vrubel's dreiteilig gestaffelter Bildkomposition, beginnend mit dem unteren Bildgrund bis hin zum Goldgrund, lässt sich die Abfolge von der irdischen Sphäre samt Rasenfläche (= Narthex) über die dargestellte Heiligkeit (= Bilderwand) bis hin zur immateriellen Essenz des Göttlichen, die sich im Goldgrund materialisiert (= Altarraum), nachvollziehen.

Ähnliches gilt für die Christus- sowie die Heiligen-Ikonenbilder, deren formale Beschreibung größtenteils mit den Charakteristika sowie Innovationen der Gottesmutterikone übereinstimmt. Unter den vier Ikonenbildern sind nur die Gottesmutter mit dem Jesuskind und Christus auf einem Thronsockel sitzend dargestellt. Gemäß der orthodoxen Bilderlehre ist Christus als Weltenherrscher in Pantokratorpose wiedergegeben. Dieses Motiv ist zwar nach byzantinischer Manier zumeist halbfigurig, jedoch findet es seine logische Entsprechung in der parallelen Anordnung neben Maria als thronende Gottesgebärende. Die Christusikone entstand als zweites Bild (Abb. 35). Es ist eine Skizze erhalten, die vermutlich bereits in Kiev entstanden ist und Christus im Halbporträt zeigt, mit weit geöffneten,

übergroßen Augen und starrem Blick (Abb. 36).⁶³⁸ Diese Darstellungsweise scheint der Pose des Weltenherrschers nicht angemessen und deshalb hat sich Vrubel‘ vermutlich gegen diese Anmutung entschieden. Möglicherweise sind die Bleistiftskizzen zum Christuskopf und der Gottesmutter in etwa zeitgleich in Kiev entstanden, diese Annahme erscheint aufgrund der vergrößerten Augenform und der Ausdruckskraft des Blickes naheliegend. Der intensive, durchdringende Blick bei Vrubel’s Christusfigur erinnert an die tradierte Darstellung des Motivs „Erlöser mit dem zornigen Auge“.⁶³⁹ Muraško, der die Restaurierungsarbeiten in der Kyrill-Kirche künstlerisch betreute, besuchte Vrubel‘ in dessen Atelier in Venedig und betrachtete die noch unbeendete Arbeit der Christusikone. Besonders hob er in seinen Erinnerungen daran die Augen Christi hervor, die ihn an eine Skulptur erinnerten, die ebenso keine Pupillen aufwies. Deshalb, so folgerte Muraško, handelte es sich bei Vrubel’s Christus weder um eine Skulptur noch um Malerei.⁶⁴⁰

Nach byzantinischer Tradition repräsentiert das Christusbild einen jugendlichen Christus mit zurück gekämmtem, seitlich gescheiteltm Haar und länglichem Vollbart in Pantokratorpose auf einem Thronsockel sitzend.⁶⁴¹ In der Pantokratorpose führt die rechte Hand die Segensgeste aus, die linke Hand (nach byzantinischem Gestus ist der Handrücken durch Kleidung bedeckt) hält ein Buch, das die Bibel symbolisiert. Der Kopf ist von einem Nimbus umgeben, dem ein Kreuz eingeschrieben ist. Meistens sind links vom Kopf die Buchstaben IC und rechts XC mit diakritischen Zeichen, die aus dem Griechischen abgeleitet und im Ostchristentum verbreitet sind und den Namen Jesus Christus als Christusmonogramm bezeichnen, aufgemalt. Vrubel’s Christusikone folgt dieser überlieferten Ikonografie samt Attributen des Pantokrators und der Schriftzeichen. Er ergänzte lediglich die bereits beschriebene Staffelung der Bildebenen, so ist auch hier im Vordergrund eine Rasendarstellung samt Blütenformen abgebildet.⁶⁴²

Vrubel‘ malte einen Christus mit weichen, ebenmäßigen und klassischen Gesichtszügen, mit langem, schmalen Nasenrücken, mandelförmigen Augen, sanft geschwungenen Augenbrauen und schmalen

⁶³⁸ Natal’ja Ageeva aus dem Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“ (bis 2017 „Museum für russische Kunst Kiev“) gibt die Datierung der Zeichnung „Christuskopf“ (1884) in ihrer Forschung zu den in der musealen Sammlung inventarisierten Skizzenbüchern Vrubel’s als gesichert an. Siehe, Ageeva, Natal’ja: Rekonstrukcija al’bomov M. Vrubelja kak sposob utočnenija datirovok (Die Rekonstruktion der Skizzenbücher Vrubel’s zur Überprüfung der Datierungen), in: Ėkspertiza i atribucija proizvedenij izobrazitel’nogo i dekorativno-prokladnogo iskusstva. XV.–XVI. Naučnye konferencii. Materialy (Fachliche Erkenntnisse und Beiträge zum Kunstwerk der bildenden und dekorativ-angewandten Kunst. 15.–16. Wissenschaftliche Konferenzen. Dokumente). 2009, 2010, Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau. Moskau, 2014, S. 114.

⁶³⁹ Diese Bezeichnung bezieht sich auf den durchdringenden Blick von Christus. Siehe Abb. „Erlöser mit dem zornigen Auge“ in, Onasch/Schnieper (1995), S. 130 f.

⁶⁴⁰ Vgl. Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 158.

⁶⁴¹ Siehe Abb. „Pantokrator zwischen Kaiser Konstantinos IX. und Kaiserin Zoë“ (1028–1034), Mosaik, Hagia Sophia, vgl. Abb. in, Onasch/Schnieper (1995), S. 121.

⁶⁴² Die Blütenformen lassen sich nicht eindeutig bestimmen und sind bisher in der Forschungsliteratur unberücksichtigt geblieben, lediglich bei der Gottesmutterikone wurden die Rosenblüten besprochen. Vgl. Margolina (2009), S. 46.

Lippen. Es ist der Typus des „Schönen Christus“.⁶⁴³ Er blickt mit ernstem Blick den Betrachter an, ohne ihn zu fixieren. Im Zusammenhang damit sei an die Äußerung Muraškos zu erinnern, der von dem merkwürdigen Effekt sprach, das Vrubel‘ bei der Christusikone keine Pupille gemalt habe. Es ist wohl der Eindruck gemeint, dass es sich dabei um einen nach innen gekehrten Blick handelt. Christus der Weltenherrscher überschaut alles und ist nicht an die Welt der äußeren Erscheinungen gebunden, deshalb wirkt sein Blick womöglich abwesend oder in das Leere schweifend. Es ist anzunehmen, dass Vrubel‘ einen Eindruck hoher geistiger Präsenz versinnbildlichen wollte, in der die Realwelt ausgeblendet wird, um sich in sich selbst zu versenken oder in eine dem Diesseits übergeordneten Sphäre. Vrubel’s Christus könnte der Beiname des „Erlösers“ oder „Erbarmers“ zugeordnet werden, und weniger der des „Weltenherrschers“. Seine Sanftheit und fast schon melancholische Erscheinung entbehren jeder Gestik des Herrschens.

Vrubel’s Christus zeigt eine geöffnete Bibel, die den Blick auf zwei leere Seiten freigibt. Nach tradierter Ikonografie müssten an dieser Stelle Evangelienzitate in Altkirchenslavisch zu lesen sein. Seine Kleidung besteht aus einem blauen Überwurf und rotem Untergewand. Der Thronsockel samt perlenbesetztem Kissen und Sockel für die Füße ist genau wie in der Gottesmutterikone gestaltet. Christus trägt Sandalen, seine Füße ruhen auf einem Läufer. Der Farbauftrag, die modellierte Gewandmalerei samt dekorativer, ornamentaler Details sowie die Farb- und Lichtbehandlung ist dieselbe wie in der Gottesmutterikone und findet ihre Fortsetzung in den Darstellungen von Athanasius und Kyrill. Insgesamt erscheint die Christusikone dunkler, mit größeren Schattenpartien ausgestattet, als die übrigen Ikonenbilder.

Die heiligen Athanasius und Kyrill [Schreibweisen variieren: Athanasios, Kyrillos/ Cyrill, Cyrillos] sind anhand ihrer ikonografischen Merkmale und der vertikal aufgemalten griechischen Schriftzeichen, die sie bezeichnen, eindeutig zu bestimmen (Abb. 37, Abb. 38).⁶⁴⁴ Athanasius (um 295–373) war Patriarch und Bischof von Alexandrien. Ihm folgte in dessen Amt Bischof Kyrill (um 380–444).⁶⁴⁵ Beide waren bedeutende Kirchenväter des Altchristentums.

⁶⁴³ Seit dem späten Mittelalter bildete sich das Motiv eines schönen, menschengleichen Christus heraus, dass die überindividuelle, strenge Mimik und schematisierte Darstellung aus der Ikonenmalerei ablösten. Das Göttliche galt in der Renaissancekunst als versinnbildlichte, vollkommene menschliche Schönheit, infolgedessen Christus idealtypisch und dem humanistischen Schönheitsideal entsprechend wiedergegeben wurde. Die philosophische Grundlage dieser ikonografischen Erweiterung bildete das neuplatonische Gedankengut, nachdem die Schönheit der Spiegel des Göttlichen in der Materie sei. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (1998), S. 83 f.

⁶⁴⁴ In der Ikonografie von Heiligendarstellungen wird in der orthodoxen Ikonenmalerei auf die Beigabe von Attributen verzichtet, stattdessen werden Heilige anhand charakterisierender Gesichtszüge, der Kopfform, der Frisur oder der Bartform identifiziert. Vgl. Onasch/ Schnieper (1995), S. 193. Siehe zum Darstellungsschema des Heiligen Athanasios und Heiligen Kyrillos, in: Stroganow-Ikonenmalerhandbuch. Stroganovskij ikonopisnyj licevoj podlinnik (Ende 16. und Anfang 17. Jahrhundert). Neu herausgegeben in Faksimile. München, 1965, S. 193; Melzer, Hartmann / Wimmer, Otto: Lexikon der Namen und Heiligen. Wien, 1988, S. 150, 204; Schaubert, Vera / Schindler, Hanns Michael: Bildlexikon der Heiligen, Seligen und Namenspatrone. Augsburg, 1999, S. 49, 128.

⁶⁴⁵ Zum Leben und Wirken von Athanasius und Kyrill, siehe: Melzer/Wimmer (1988), S. 149 f., 204 f.; Schaubert/Schindler (1999), S. 49, 128.

Der Namenspatron der Kirche, Kyrill, befindet sich in der Ikonostase neben Christus. Athanasius flankiert die Gottesmutter. Athanasius und Kyrill sind in weißen Bischofsgewändern mit Goldapplikationen sowie mit einem Nimbus über ihren Häuptern dargestellt. Ihre rechte Hand vollführt die Segensgeste, in der Linken halten sie die Bibel. Kyrill zeigt sie geöffnet und mit leeren Buchseiten wie es auch in der Christusikone der Fall ist. Er trägt ein byzantinisches, goldfarbenes Haarnetz.⁶⁴⁶ Neben den stehenden Gestalten der Heiligen sind ihre Namen mit griechischen Schriftzeichen vertikal geschrieben. Vrubel‘ hielt sich bei ihrer Komposition und Darstellungsweise im Wesentlichen an den überlieferten Kanon, mit Ausnahme des geöffneten Buches bei Kyrill sowie der zu ihren Füßen abgebildeten Blüten von Gänseblümchen.⁶⁴⁷

Nachdem die Ikonenbilder beendet waren, die Vrubel‘ in nur zwei Wochen malte, wurde darüber in der Kiever Lokalzeitung „Kievljanin“ berichtet. Vrubel’s Vater bezog sich auf eine Nachricht diesbezüglich in einen Brief an seine Tochter Anna und korrigierte die darin enthaltende Bemerkung, dass es sich bei den Ikonenbildern um Kopien handelte: „(...) es sind jedoch keine Kopien, wie in der Mitteilung gesagt wird, sondern eigenständige Arbeiten von Mischa, nur im Stile des 12. Jahrhunderts.“⁶⁴⁸ Nach einem Besuch in der Kyrill-Kirche zeigte sich der Vater von Vrubel’s Arbeiten im Stil der mittelalterlichen Wandmalerei beeindruckt. Gegenüber den in Venedig entstandenen Ikonenbildern fiel sein Urteil jedoch verhaltener aus:

*„Die Bilder sind wirklich gut, aber ich muss zugeben, dass ich etwas Besseres erwartet habe. Das Antlitz des Erlösers ist ziemlich dunkel. Im Antlitz der Gottesmutter ist meiner Meinung nach wenig Heiliges. Das Jesuskind erscheint lebendig (...) aber nicht so sehr, wie ich es erwartet habe.“*⁶⁴⁹

Vrubel’s Vater beobachtete mit Sorge den Werdegang seines Sohnes, wie aus seinen Briefen der Kiever Jahre deutlich wird. Er wünschte sich für seinen Sohn eine andere berufliche Laufbahn, deshalb hatte er ihn zuerst zu einem Jurastudium überredet. Aus der väterlichen Beurteilung des Talents seines Sohnes geht hervor, dass er Erfolge in Abschlüssen, Auszeichnungen und Gehaltszahlungen bemaß – Vrubel’s Kiever Jahre entbehrten all jenem.

2.1.4 Historischer Kontext und Interpretation

Nachfolgend soll die Interpretation der Ikonenmalerei Vrubel’s in den wissenschafts- und zeithistorischen Kontext eingebettet werden, da sein Mentor Prachow als Mitglied der IRAO dessen Arbeiten in der Kyrill-Kirche positiv beurteilte. Die wissenschaftliche Debatte über die veränderte

⁶⁴⁶ Vgl. Prachow (1968), S. 27. Wahrscheinlich entschied sich Vrubel‘ für diese Kopfbedeckung, um Kyrill gemäß der Ikonografie der Freskomalerei des 12. Jahrhunderts wiederzugeben, indem er explizit byzantinische Gestaltungsmerkmale zitierte.

⁶⁴⁷ Gänseblümchen sind in der Pflanzensymbolik seit dem 15. Jahrhundert der Unschuld zugeordnet und werden als Heilpflanze Maria zugeschrieben. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (1998), S. 70; Seibert (2002), S. 123. Brief Aleksandr Vrubel‘ an die Tochter Anna, Brief 13.8.1885, in: Vrubel‘/Ivanov (1929), S. 160.

⁶⁴⁹ Brief Aleksandr Vrubel‘ an die Tochter Anna, Charkov, 11.9.1886, in: Vrubel‘/Ivanov (1929), S. 167 f. Wie aus dem Brief des Vaters hervorgeht, waren die Ikonenbilder zu diesem Zeitpunkt noch nicht in den Nischen der Bilderwand angebracht.

orthodoxe Kirchenmalerei im 19. Jahrhundert, wie sie sich beispielhaft in Vrubel's Motiv „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die zwölf Apostel“ oder seinen Ikonenbildern visualisiert, setzte erst nach der Restaurierungsphase in der Kiever Kyrill-Kirche ein. Die zaristische Regierung beauftragte die Restaurierungsmaßnahme der Kyrill-Kirche. Deshalb ist es wichtig, diese Arbeiten im Zusammenhang mit der synchronen Verflechtung staatlicher Maßnahmen zur Denkmalpflege und der Förderung archäologischer und kunstwissenschaftlicher Forschung zu sehen, und vergleichend dazu die Transformation der (russischen) Ikonenmalerei aufzuzeigen, um sie Vrubel's Innovationen in der religiösen Malerei gegenüberzustellen.

Die Beteiligten der Kiever Restaurierungsmaßnahmen sollten den vom Zaren bevorzugten Byzantinischen Stil als nationalen Kunststil verbreiten und in diesem Sinne die Wandmalereien in der Kyrill-Kirche wiederherstellen, ergänzen und neue Fresken oder Ikonen ausführen. Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass die Bezeichnung „byzantinisch“ für den besagten Architektur- und Malereistil unzutreffend war. Um zu verstehen, auf welche Weise Vrubel's Zeitgenossen den Ausdruck „Byzantinischer Stil“ verwendeten, ist es wichtig, Vrubel's Biografen, Jaremič, zu zitieren. Jaremič erklärte, dass der Terminus ohne genaue Sachkenntnis benutzt wurde: „Nicht selten verfügen die ernsthaften Kenner, die den byzantinischen Stil schätzen, über eine eigentümliche Vorstellung von dessen Substanz.“⁶⁵⁰ Weiter heißt es dazu, dass, je nach Kontext in dem der Begriff benutzt wurde, ein anderer Vorstellungsinhalt damit verknüpft war. Dies habe dazu geführt, dass selbst anerkannte Restauratoren eigenmächtige Interpretationen dieses Stilbegriffs vertraten und zur Grundlage ihrer praktischen Arbeit machten, weshalb es in diesem Bereich wenig Gelungenes gegeben habe.⁶⁵¹

Es handelte sich bei diesem Stilbegriff um eine rein-sprachlich hergestellte Verbindung zum byzantinischen Kulturraum. Die Bezugnahme zum Byzantinischen, die sich als nationaler Gestaltungsstil vor allem in der Architektur materialisierte, enthüllt das hegemoniale Interesse des Zaren an der Schwarzmeerregion, aber auch das Bestreben, diese Bezugnahme zur „nationalen Eigenart“⁶⁵² zu deklarieren und bewusst zur Schau zu stellen.⁶⁵³ Die sprachlich herbeigeführte Nationalisierung der Kunst fand bereits im Russischen Stil statt, bevor das Byzantinische als Bezugsquelle eines Nationalstils ausgewählt wurde.⁶⁵⁴ Dabei ging es darum, Gestaltungselemente aus dem Mittelalter in das Formenvokabular der Außen- und Innenarchitektur, und ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch zunehmend

⁶⁵⁰ Vydrin/Tret'jakov (2005), S. 289. Jaremič lernte Vrubel' 1887 an der Muraško-Zeichenschule kennen, als er dort sein Studium begonnen hatte und Vrubel' an der Kunstschule unterrichtete. Sie arbeiteten außerdem beide 1887 in der Vladimir-Kathedrale.

⁶⁵¹ Vgl. ebd., S. 289 f.

⁶⁵² Kiritschenko (1991), S. 59.

⁶⁵³ Das damalige Konstantinopel, die Hauptstadt von Byzanz, bot den Landzugang zum Schwarzen Meer und war als Flottenstützpunkt wirtschaftlich attraktiv. Gerade durch die russische Niederlage im Krim-Krieg (1854–1855), der in Sevastopol ausgetragen wurde, war dieses Ziel in weite Ferne gerückt.

⁶⁵⁴ In der kunst- und kulturhistorischen Publikation zur Nationalstilbildung in der russischen Kunst führt Kiritschenko folgende Chronologie an: Anfänge des nationalen Stils 1750–1825, Byzantinischer Stil 1825–1850, Russischer Stil 1850–1900 und Neorussischer Stil im Fin de Siècle. Vgl. Kiritschenko (1991), S. 5 f.

im Kunsthandwerk und in die Malerei, zu integrieren.⁶⁵⁵ Die russische „Volkskunst“ und die mittelalterliche, feudale Kultur des Kiever Fürstentums (sogenannte Kiever Rus‘) lieferten dem Russischen Stil ein vielfältiges Vorlagenrepertoire aus dem die Formensprache und Motivik des Nationalstils bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts hervorging. Im Zuge der Nationalkunststile des 19. Jahrhunderts bildete sich die Tendenz heraus, überlieferte traditionelle Stile und Handwerkstechniken aus der nationalen, mittelalterlichen Vergangenheit als gegenüber der Antike ebenbürtig zu betrachten und sie zu reanimieren. Dieser als „Nationalstil“ proklamierte Gestaltungswille sollte die eigene Architektur und Kunst gegenüber anderen Kulturen absetzen und sich im Vergleich zu den anderen Kulturen als ihnen überlegen darstellen.

Das Interesse an einen Architekturstil, der einheimische Formenelemente aufgriff und sich vom Vorbild des Klassizismus lossagte, reichte bis in das 18. Jahrhundert zurück. Jene Tendenz basierte auf der sogenannten „gewaltsamen Europäisierung“⁶⁵⁶ unter Peter I., die den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit in der russischen Kulturgeschichte einleitete und zugleich zu einer Spaltung in der Gesellschaft führte, in der sich die Masse der rechtlosen Bauern und der Adel gegenüberstanden. In St. Petersburg, der im 18. Jahrhundert neu gebaute Hauptstadt (Baubeginn: 1703) des Zarenreiches, dominierten unter Peter I. Kirchenbauten mit basilikalem Aufriss oder lateinischem Kreuz-Grundriss, die einen formalen Gegensatz zur Architektur der russisch-orthodoxen Kirchen bildeten.⁶⁵⁷ Nach dem Tode Peter I. setzte eine Gegenbewegung zur von ihm herbeigeführten „Verwestlichung“ der Kirchenarchitektur ein: Die mittelalterliche Kirchenbauarchitektur der Kiever Rus‘ wurde zum neuen Leitbild bestimmt. Die Zarin Elisabeth I. unterstützte diese retrospektiv-ausgerichtete Bewegung, da sie ihr hegemoniales Interesse mit Expansionsbestrebungen in Richtung Byzanz verband und folglich die russische Barockarchitektur nach 1750 als „griechische“ Architektur verstanden wissen wollte. Insofern ging die nationale Bauweise sakraler Kirchenarchitektur mit der Politik am Zarenhof eine nach außen sichtbare Symbiose ein.⁶⁵⁸ Im Zarenreich wurde damit begonnen, einen geeigneten Begriff für den nationalen Stil zu suchen, der sich sprachlich auf die vorpetrinische Epoche beziehen sollte. Schließlich konnte sich auf den

⁶⁵⁵ Vgl. ebd., S. 28.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 275. Die durch Peter I. herbeigeführte Europäisierung beschränkte sich im Zarenreich auf die Adelskultur und drängte die altrussische (mittelalterliche) Kunst und Kultur zurück.

⁶⁵⁷ St. Petersburg war seit 1712 bis 1918 die Hauptstadt des rußländischen Zarenreiches. Vgl. Goehrke (2010), S. 396.

⁶⁵⁸ Es sollte fortan im Stil des „griechischen Glaubens“ gebaut werden, da die russisch-orthodoxe Kirche historisch aus der Ostkirche in Byzanz hervorgegangen war. Der neue verpflichtende Baustil für Kirchen in St. Petersburg sah es vor, einem quadratischem Grundriss zu folgen „mit eingeschriebenem griechischen Kreuz, kubischer Außengestalt und fünf Kuppeln“, dass heißt, „byzantinisch“ zu bauen. Dieser Baustil prägte die Kirchenarchitektur bis in die 1830er-/ 1840er-Jahre; anschließend wurde er von dem Russisch-Byzantinischen Stil abgelöst. Kiritschenko (1991), S. 17, 21.

Byzantinischen Stil geeignet werden, der den europäischen mit dem asiatischen Kulturraum verband und zugleich auf Byzanz als Aussendungsort des orthodoxen Christentums verwies.⁶⁵⁹

Zwei historische Ereignisse beendeten die Ära der petrinischen Epoche und leiteten gleichzeitig die russische Romantik und die Nationalismus-Bewegung ein: Der Krieg gegen Napoleon 1812 und der „Dekabristenaufstand“ (Dezemberaufstand) 1825. Den Ausgangspunkt der nationalen Bewegung bildete die romantische Literatur, die sich an den Quellen der russischen Kultur orientierte, um sich von dem literarischen Kanon westlicher Kulturen abzugrenzen. Die russische Romantik unterschied sich von der des Westens darin, dass sie die Spannung zwischen Individuum und Staat nicht zu ihrem Thema gemacht hatte: Vielmehr dominierte darin das Wir-Gefühl, das sich durch die Bedrohung Napoleons zu einem heilsversprechenden Kollektivdenken entwickelte und den Nationalcharakter im 19. Jahrhundert prägen sollte. Der Krieg gegen Napoleon und der Dekabristenaufstand lösten tiefgreifende Veränderungen in der kulturellen Entwicklung des Zarenreiches aus. Diese Ereignisse beförderten einen starken Patriotismus und die Hinwendung zum nationalen Erbe des russischen Mittelalters. Seitdem wurden verstärkt folkloristische Motive in die Architektur, das Kunsthandwerk und in die Malerei überführt.⁶⁶⁰ Im Gegensatz dazu wurde der Klassizismus, dem man sich europaweit verpflichtet sah, allmählich als Nationalstil Griechenlands und Roms angesehen.⁶⁶¹ In der Regierungszeit von Zar Aleksandr II. verbreitete sich verstärkt der Russische Stil. Damit war die Zeit der liberalen Reformen der 1860er-/ 1870er-Jahre verbunden, die Zar Aleksandr II. auf den Weg gebracht hatte, um die Wirtschaft zu modernisieren: Eine der entscheidenden Errungenschaften dieser Reformen war die Abschaffung der Leibeigenschaft im Jahr 1861.⁶⁶² Nach der Bauernbefreiung entstand eine Bewegung, die das Ziel verfolgte, die „Hochkultur“ mit der bäuerlichen Kultur zu synthetisieren. Fortan wurde die einheimische „Volkskunst“ zur Grundlage und Bezugsquelle der russischen Kultur erklärt. Im fachlichen Diskurs sollte zu dieser Zeit eine theoretische Grundlage erarbeitet werden, um die Byzantinischen und Russischen Stilrichtungen, die kurz aufeinanderfolgten und teilweise ineinanderübergingen, wissenschaftlich zu legitimieren. Die Vorlagenmotive für die beiden Stile wurden aus dem Quellenmaterial der kaukasischen Völker und dem Kulturraum Byzanz entlehnt.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts begannen sich russische Gelehrten vermehrt für religiöse Kunst zu interessieren und es war das Ziel, diesen Bereich fachlich zu erschließen. Das Hauptaugenmerk lag

⁶⁵⁹ Die Abfolge der Überlegungen, die zu diesem Stilbegriff führten, können hier nicht in ihrer ganzen Komplexität dargelegt werden. Ein Beispiel des Byzantinischen Stils ist der Kirchenbau der Christi-Erlöserkathedrale (1839–1889) in Moskau, die nach den Entwürfen des Architekten Konstantin Andrejewič Ton (1794–1881) gebaut wurde. Siehe Abb. „Christi-Erlöserkathedrale“, vor ihrer Zerstörung, in ebd., Abb. 48, S. 64.

⁶⁶⁰ Vgl. ebd., S. 40, 57. Themen der Folklore waren im Kunsthandwerk bis 1825 vor allem unter den Produkten der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur präsent. Die bäuerliche Bevölkerung wurde zum Gegenstand der künstlerischen Gestaltung in den bildenden und angewandten Künsten erhoben.

⁶⁶¹ Vgl. ebd., S. 59.

⁶⁶² Siehe zu den liberalen Reformen unter Aleksandr II. und zur Bauernbefreiung: Stökl, Günther: Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1990, S. 537–559, Goehrke (2010), S. 168–175, S. 206–209.

hierbei auf den Ikonen, die seit dem Mittelalter in der Glaubensgemeinschaft orthodoxer Christen im Kaukasus, der Türkei, dem Balkan sowie im russischen Zarenreich weit verbreitet waren. Eine Folge des gestiegenen wissenschaftlichen Interesses an religiöser Kunst war die während der Regierungszeit von Zar Nikolaj I., Aleksandr II. und Aleksandr III., in der Zeitspanne von 1825 bis 1894, administrativ gelenkte und finanziell geförderte Restaurierungswelle. Innerhalb dieses vergleichsweise kurzen Zeitraumes kam es zur Ausdifferenzierung und Professionalisierung der Einzelwissenschaften an den Universitäten und der Gründung wissenschaftlicher Gesellschaften und Vereine in St. Petersburg, Moskau und Kiev. Im Zusammenhang mit Großprojekten der Restaurierung und Freilegung mittelalterlicher Wandmalerei sowie altrussischer Ikonen waren daran von staatlicher Seite die *IRAO* und die *Kirchlich-Archäologische Gesellschaft* (russ.: *Cerkovno-arheologičeskoe obščestvo*; kurz: *CAO*) beteiligt. Die *IRAO* und *CAO* beauftragten Prachov mit der Restaurierung (1881–1885) der Kiever Kyrill-Kirche.⁶⁶³ Der Kunsthistoriker Prachov unterstützte zu dieser Zeit bereits die Idee einer „nationalen Kunst“ und äußerte sich dazu als Redakteur der Zeitschrift „Die Biene“ (russ.: „Pčela“): „Es gibt keine Kunst außerhalb eines Volkes; nur die Kunst der Akademie kann kosmopolitisch sein (...) Die Kunst der Ideen wie die von innerer Überzeugung durchdrungene Kunst ist immer zutiefst national.“⁶⁶⁴

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte ein Bemühen um wissenschaftliche Exaktheit ein, dass der Auswahl motivischer oder stilistischer Vorlagen für den generierten Nationalkunststil zu Gute kommen sollte, und um die Ungenauigkeit zu vermeiden, die die Zeit des Byzantinischen Stils kennzeichnete.⁶⁶⁵ Dieses Vorgehen markierte die Zielvorgaben der wissenschaftlichen Arbeit in den Einzeldisziplinen, wie Kunstgeschichte, Archäologie oder Ethnografie. Im Zuge dessen erfolgten staatlich-geförderte Großaufträge im Bereich der Restaurierung von Architekturdenkmälern und mittelalterlichen, religiösen Kunstwerken, um die Artefakte des Mittelalters genau studieren zu können. Das Ziel dieser Bemühungen war es, das Niveau der Lehre sowohl an den Universitäten in Kiev und St. Petersburg als auch an der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg und der Kiever Muraško-Zeichenschule anzuheben. Die Kaiserliche Kunstakademie St. Petersburg richtete eigens zu diesem Zwecke neue Studienfächer ein: Den Anfang machte das Fach „Kunst-Archäologie“. Es spielte eine wichtige Rolle für die Vermittlung des Byzantinischen und Russischen Stils an die Öffentlichkeit und ihrer fachlichen Kategorisierung als Nationalkunststil. Der Restaurator, Architekt und Archäologe Fëdor Grigor’evič Solncev (1802–1892) galt als einer der wichtigsten Vertreter dieser Richtung.⁶⁶⁶ Der

⁶⁶³ Vgl. Pučkov (2007), S. 153. Zur Beauftragung Prachovs für die Vladimir-Kathedrale und Kyrill-Kirche, vgl. ebd., S. 153 f., 158 f.

⁶⁶⁴ Adrian Prachov, in: „Pčela“, 1878, Nr. 10, S. 155, zitiert in: Aigner, Carl / Petrova, Jevgenija: Russland: Repin und die Realisten. Ausstellung Kunsthalle Krems 3.3.–2.6.2002, in Kooperation mit dem Staatlichen Russischen Museum St. Petersburg. Bad Breisig, 2002, S. 48.

⁶⁶⁵ Vgl. Kiritschenko (1991), S. 89. „Sie [die Bewegung des Russischen Stils: JK] erreichte ihren Höhepunkt in der Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ Ebd., S. 11.

⁶⁶⁶ Er war für die Restaurierung des Terem-Palastes (17. Jahrhundert) sowie der Privatgemächer des Zaren im Moskauer Kreml (erbaut 1635–1636) verantwortlich. Ebd., S. 78–86.

Akademiepräsident Aleksej Nikolaevič Olenin (1763–1843) beauftragte den Absolventen Solncev in den 1830er-Jahren mit der Durchführung archäologischer und ethnografischer Studien im rußländischen Reich, um deren Ergebnisse anschließend der Kaiserlichen Kunstakademie St. Petersburg zur Verfügung zu stellen. Solncev unternahm verschiedene Exkursionen, um Trachten und Alltagsgegenstände der bäuerlichen Bevölkerung, Waffen sowie königliches Tafelservice und kirchliches Reliquiar zu studieren. Sein Anspruch war nicht weniger als „einen vollständigen Malerkurs in Archäologie und Volkskunde für Künstler zusammenzubringen“⁶⁶⁷. Seine Zeichnungen dienten als Vorlagensammlung für das Fach Historienmalerei und der Angewandten Kunst an der Akademie.⁶⁶⁸ Vrubel‘ absolvierte während seines Kunststudiums die „Kostümklasse“, in der Trachten, Schmuck und Kleidung russländischer Völker und Ethnien gezeichnet wurden.⁶⁶⁹ Dieses Fach ist sicherlich in Nachfolge der „Kunst-Archäologie“ entstanden. Die von Solncev angefertigten Zeichnungen bildeten die Grundlage einer sechsbändigen Publikation zu russischen Kulturdenkmälern des Mittelalters, die unter dem Titel „Die Altertümer des russischen Staates“ (1849–1853) herausgegeben wurde. Diese Veröffentlichung avancierte zum vorbildhaften Kompendium, an dem sich Maler, Silberschmiede und Architekten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts orientierten.⁶⁷⁰

Während der Ära von Aleksandr II. und nach dem verlorenen Krim-Krieg, als sich die Kunstakademie St. Petersburg verstärkt der Erforschung der Ikonenmalerei widmete, initiierte Fürst Grigorij Grigor‘evič Gagarin (1810–1893) eine Klasse für orthodoxe Ikonenmalerei (1856–1859).⁶⁷¹ Zu Lebzeiten und auch nach seinem Tode erschienen Gagarins Publikationen zur mittelalterlichen russischen, georgischen und byzantinischen Architektur und Kunst sowie zu den Trachten des Kaukasus.⁶⁷² Gagarin war Präsident der Kaiserlichen Kunstakademie St. Petersburg (1859–1872) und verbreitete mithilfe seiner Publikationen und durch seine Lehrtätigkeit sein Wissen über die

⁶⁶⁷ Ebd., S. 78, zitiert aus: „Russkaja Starina“ (dt: „Russisches Altertum“), Nr. 5, 1876, S. 159.

⁶⁶⁸ Vgl. Kiritschenko (1991), S. 78.

⁶⁶⁹ In der Kostümmalerei wurden die Kleidungsformen und regionalen Trachten nach russischer Tradition, die seit dem Mittelalter überliefert und im sogenannten „Gewandporträt“ abgebildet waren, dokumentiert. Vgl. Kiritschenko (1991), S. 48 ff. Vgl. zu Vrubel’s Teilnahme in der „Kostümklasse“, Kap. 1.1.

⁶⁷⁰ Vgl. Kiritschenko (1991), S. 60. Im Unterschied zum Bestreben nach historischer Genauigkeit in der archäologischen, kunstwissenschaftlichen und ethnografischen Forschung handelte es sich bei Solncevs Zeichnungen jedoch nicht um exakt-stilgetreue Arbeiten. Es ist zu bedenken, dass Solncev sich der Stilauffassung des Byzantinischen Stils unter Nikolaj I. verpflichtet sah, als die wissenschaftliche Genauigkeit noch nicht im Vordergrund der Restaurierungsarbeit stand. So wurden Solncevs Zeichnungen für die Innenrestaurierung im Terem-Palast auch nicht als historische Entsprechung des einstigen Originalzustandes aufgefasst, sondern als individuelle Arbeit des Restaurators, der sich an dem Formenvokabular des Byzantinischen Stils allenfalls orientierte, das heißt, „auf der Grundlage des zeitgenössischen Verständnisses des altrussischen Stils“. Ebd., S. 80.

⁶⁷¹ Diese Klasse sollte die Arbeiten der Innengestaltung in der Erlöser-Kathedrale (1859 beendet) in Moskau unterstützen. Vgl. ebd., S. 88.

⁶⁷² Gagarin war ein Autodidakt, Zeichner sowie Aquarellist, der zeitweise in Konstantinopel (1834–1839) und Tiflis (1848–1854) lebte. Siehe weiter zu Gagarins Publikationen: *Kratkaja chronologičeskaja tablica i posobie k istorii vizantijskogo iskusstva* (Kurze chronologische Übersicht und Fachbuch zur byzantinischen Kunst) (1856), *Sobranie vizantijskich, gruzinskich i drevnerusskich ornamentov i pamjatnikov architektury* (Sammlung byzantinischer, georgischer und altrussischer Ornamente und Architekturdenkmäler) (erschieden als Serie post mortem, Serie 1–3, 1897–1903), *Kostjummy Kavkaza* (Trachten des Kaukasus‘) (posthum 1902).

byzantinische Kunst. Damit trug er maßgeblich zur Generierung des offiziellen Russischen Stils bei.⁶⁷³ Der Russische Stil fand durch die Absolventen der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg direkte Anwendung, zunächst im Kunstgewerbe im Bereich der Gebrauchsgegenstände und Möbel, etwas später in der städtischen Architektur. Ihre Entwürfe, die auf „volkstümlichen“ Motivvorlagen basierten, und deren praktische Umsetzung wurden in dem jährlich erscheinenden Journal „Motive der Russischen Architektur“ von 1874 bis 1880 veröffentlicht.⁶⁷⁴ Im Profanbau diente nunmehr das russische Bauernhaus (russ.: izba) als Vorbild für die Außenarchitektur des Russischen Stils. Die mittelalterliche Holzarchitektur ländlicher Gebiete und die Sakralarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts bildeten die Motivvorlagen für den städtischen Sakralbau.⁶⁷⁵ Holz wurde zum bevorzugten Material in der russischen Architektur und im Kunsthandwerk. Der Kunstkritiker Vladimir Stasov war ein großer Befürworter der Holzarchitektur im Nationalstil und verbreitete diese Ansicht in seinen Schriften, die vor allem von Kunsthistorikern, Historikern und slavophilen Denkern rezipiert wurden.⁶⁷⁶ Das Medium Holz symbolisierte nationale Identität, da mit ihm die Kultur der Kiever Rus‘, und damit sowohl die mittelalterliche Holzarchitektur als auch die bäuerliche Kultur und Alltagswelt, in Verbindung gebracht wurde.

Die Restaurierungsphase der Kiever Kyrill-Kirche war von dem wissenschaftlichen Diskurs über den Nationalkunststil und das russische kulturelle Erbe, also der Historisierungswelle in den Künsten, beeinflusst. Diese Entwicklungen materialisierten sich in den Künsten als sogenannter Byzantinischer Stil und Russischer Stil. Zudem dokumentieren die Restaurierungsarbeiten einen Bedeutungswandel, der in der russischen religiösen Kunst stattgefunden hat. Zar Aleksandr III., dessen Herrschaft als Ära einer repressiven Politik beschrieben wurde, beauftragte die Arbeiten in der Kyrill-Kirche.⁶⁷⁷ Konstantin Petrovič Pobedonoscev (1827–1907), der das Amt des Oberprokurors des Heiligen Synods (1880–1905) bekleidete, war der Erzieher des jungen Zaren und beeinflusste dessen politisches Handeln, wodurch der „bürokratische Nationalismus“ zur offiziellen Politik erhoben wurde. Dies hatte zugleich eine verstärkte Russifizierungspolitik zur Folge.⁶⁷⁸ Von den unter Zar Nikolaj I. skandierten Leitmaximen für die russische Gesellschaft – „Rechtsgläubigkeit (russ.: pravoslavie; auch: Orthodoxie),

⁶⁷³ Bei seinen Restaurierungsarbeiten lässt sich noch wie bei Solncev die Tendenz der individuellen Interpretation eines Stiles anstelle der exakten Wiedergabe einer Originalvorlage wahrnehmen. Vgl. Kiritschenko (1991), S. 88.

⁶⁷⁴ Die Architekten des Russischen Stils Viktor Eduard Gartmann (eigentlich Hartmann, aus dem Russischen transliteriert als Gartman, 1834–1873) und Ivan Pavlovič Ropet (ursprünglicher Name: Ivan Nikolaevič Petrov, 1845–1908) publizierten regelmäßig in dieser Zeitschrift. Vgl. Kiritschenko (1991), S. 98 f.

⁶⁷⁵ In der Architektur und im Kunsthandwerk wurden Vorlagenmotive aus den Holzkirchen des 17. Jahrhunderts, wie in Moskau, Kostroma und Jaroslavl üblich, und der bäuerlichen Stickerei übernommen. Ornamentmotive auf textilen Materialien oder aus der Buchmalerei sowie die Schnitzkunst der Holzkirchen aus der Region Vladimir-Suzdal‘ lieferten weitere Vorlagen. Die davon abgeleitete reichhaltige Ornamentik wurde in der Zeitschrift „Motive der Russischen Architektur“ publiziert. Vgl. ebd., S. 91, 99.

⁶⁷⁶ Siehe Stasovs Schriften: Stasov, V. V.: *Izbrannye sočinenija v 3-ch tomach* (Ausgewählte Werke in drei Bänden). Moskau, 1952.

⁶⁷⁷ Zar Aleksandr III. installierte ein System aus staatlicher Überwachung, Kontrolle und Bestrafung. Vgl. Goehrke (2010), S. 210 f.

⁶⁷⁸ Vgl. Golczewski/Pickhan (1998), S. 50 f.

Selbstherrschaft (russ.: samoderžavie) und volksverbundenem Patriotismus (russ.: narodnost‘)⁶⁷⁹ – war es infolge der politischen Beratung Aleksandr III. durch Pobedonoscev nur noch ein kleiner Schritt zur forcierten Synthese aus „Nation“ und „Religion“ zum „Nationalreligiösen“.⁶⁸⁰ Seit der Regierungszeit von Zar Aleksandr III. bildeten die autokratische Monarchie und der Heilige Synod der russisch-orthodoxen Kirche eine machtvolle Symbiose, die nach außen hin als Sinnbild eines „Heiligen Rußlands“ wahrgenommen werden sollte.⁶⁸¹ Das Phänomen des Nationalreligiösen trat folglich als kulturspezifisches Merkmal des russischen Nationalismus in Erscheinung und verbreitete sich durch die Kunst: Zar Aleksandr III. unterstützte die Idee von einer national-konnotierten Kunst und setzte sich für ein Netzwerk zwischen Kunsthochschulen und -zentren in und außerhalb der Hauptstadt bis hin zu Provinzstädten ein. Insofern sei er als ein Verfechter eines „modernen Nationalismus“⁶⁸² einzuordnen. Zudem förderte Aleksandr III. die angewandten Künste sowie die Einrichtung des Historischen Museums Moskaus. Das Interesse des Zaren an dem einheimischen Kunsthandwerk und regionalen Stilen vergangener Epochen muss im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Entwicklung betrachtet werden, die damals durch die gesellschaftliche Schicht vermögender Kaufleute und Industrieller repräsentiert wurde: „The personal preferences of the Tsar paralleled the ethnocentrism of the ascending bourgeoisie“⁶⁸³. In der russischen Kunst im 19. Jahrhundert bildeten sich parallel zwei grundlegende Tendenzen heraus, die mit der Tradition brachen und in denen sich eine neue Kunstauffassung manifestierte: Der offizielle nationale Kunststil wurde mit dem Formenvokabular des bäuerlichen Kunsthandwerks versehen und das Ikonenbild erhielt seine Bedeutung nicht mehr nur als Kult- sondern auch als Kunstbild.

Wie aus meiner Beschreibung von Vrubel's Ikonenbildern der Kyrill-Kirche hervorgeht, vermitteln sie transzendente Inhalte, obwohl sie weitaus realistischer gemalt sind und ästhetisierter erscheinen, als es der tradierte Kanon orthodoxer Malerei gestattete, da in der mittelalterlichen Ikonenmalerei die Mimesis negiert wurde. Eine naturgetreue Darstellung von Personen war demnach undenkbar, da die Farbwahl und Gestik der heiligen Personen sowie eine auf das Wesentliche zu beschränkende Formensprache vorgegeben waren und keine Abweichung gelten ließ. Insofern stellten Vrubel's Ikonenbilder etwas grundlegend Neues dar, da sie genau jene Merkmale und Eigenschaften besitzen, gegen die sich die tradierte Darstellungskonvention der Ikonenmalerei behauptet. Wie in der Bildanalyse herausgearbeitet wurde, manifestieren sich in Vrubel's Gottesmutterikone mit Jesuskind stilistische und maltechnische Innovationen: Vrubel's Ikonenbilder weisen eine lichtgesättigte Farbigkeit und emotionalisierte Darstellungsweise auf, die für die venezianische religiöse Renaissance-malerei charakteristisch war. Im Vergleich mit der orthodoxen Ikonenmalerei erscheinen Vrubel's Altarbilder

⁶⁷⁹ Goehrke (2010), S. 288. Diese Leitmaxime wurden von dem Erziehungsminister Sergej Semënovič Uvarov (Amtszeit: 1833–1849) unter Nikolaj I. geprägt. Vgl. Kiritschenko (1991), S. 60, Stökl (1990), S. 483.

⁶⁸⁰ „Stärker als zuvor wurde die orthodoxe Kirche zu einem Eckpfeiler der staatlichen Reaktion.“ Goehrke (2010), S. 210 f.

⁶⁸¹ Vgl. Lang (2003).

⁶⁸² Valkenier (1989), S. 123.

⁶⁸³ Ebd., S. 124.

dadurch lebensnaher. Ihre Farbigkeit wird durch die Palette der venezianischen Malerei effektiv gesteigert und seine Bildfiguren tragen individualisierte Gesichtszüge. Vrubel's Gottesmutterikone mutet mit ihren traurig-großen Augen besonders emotional an und ruft im Sinne der „Compassio“-Thematik Mitgefühl mit dem Jesuskind hervor, angesichts seines vorausbedeuteten Schicksals. Dabei vernachlässigt Vrubel die byzantinische Ästhetik nicht gänzlich, denn er verzichtet auf die Darstellung des Tiefenraumes und behält den goldfarbenen Bilderhintergrund bei. Aus dem in der Bildanalyse hergestellten Vergleich zu unterschiedlichen motivischen Bezugsquellen wird deutlich, dass Vrubel sich auf eklektizistische Weise mit der Gottesmutterikonografie befasste. Dabei adaptierte er Stilmittel und Maltechniken aus der byzantinischen und abendländischen Tradition, die er schließlich in einem Madonnenbild synthetisierte. Vrubel ist in dieser Vorgehensweise als ein Nachfolger der Tradition venezianischer sakraler Malerei zu sehen, die sich in der von ihm rezipierten Renaissancemalerei fortsetzte.

In meiner Bildanalyse habe ich erstmals aufgezeigt, dass Vrubel's Altarbilder als „verweltlichte Ikonen“ beschreibbar sind, da sie im Vergleich mit tradierter Ikonenmalerei ästhetisiert wirken und sich der Mimesis bedienen, aber dennoch einige grundlegende Prinzipien der byzantinischen Bilderlehre beibehalten. Im Sinne der orthodoxen Ästhetiktheorie negieren sie das Urbild-Abbild-Dogma, deshalb können seine Altarbilder nicht als Ikonenbilder nach orthodoxem Verständnis aufgefasst werden. Aus den von mir in der Bildanalyse angeführten Prämissen geht hervor, dass sich in Vrubel's Ikonenbildern ein Bedeutungswandel des religiösen Bildes manifestiert. Seine Gottesmutterikone, die auf den ersten Blick womöglich eine gewisse Naivität nahelegt, offenbart bei genauerer Betrachtung Tiefgründigkeit. Diese ist weniger metaphysischer als symbolistischer Natur. Vrubel's Gottesmutterikone erfüllt ihre ästhetische Funktion ungleich mehr als Kunst- denn als Kultbild.

Zeitgleich zu dem stilistischen und maltechnischen Wandel des Ikonenbildes, das zunehmend ästhetisiert erschien, konstatierten damalige Wissenschaftler einen gesellschaftlichen Gesinnungswandel. In der Fachpublizistik entfachte eine Debatte über die Entwicklungstendenz der Ikonenmalerei gegen Ende des 19. Jahrhunderts, in der über die Zukunft dieser Gattung diskutiert und die Möglichkeiten zur Bewahrung der tradierten religiösen Malerei erörtert wurden. In praktischer Hinsicht fand die Restaurierung und Musealisierung von Ikonen verstärkt statt, die seit den 1880er-Jahren von der Zarenregierung besonders gefördert wurde. Die historische Forschung beschäftigte sich bereits seit den frühen 1840er-Jahren mit der Ikonenmalerei.⁶⁸⁴ Seit der Eröffnung des Historischen Museums in Moskau 1862, mit der angegliederten Sammlung mittelalterlicher Kunst von Rumancev (Rumancev-Museum), bildete sich in deren Umkreis eine erste fachliche Interessengemeinschaft heraus,

⁶⁸⁴ Vgl. Vzdornov, Gerol'd I.: Istorija otkrytija i izučenija russkoj srednevekovoj živopisi. XIX vek (Die Geschichte der Entdeckung und Erforschung von russischer mittelalterlicher Malerei. 19. Jahrhundert). Moskau, 1986, S. 79.

die *Gesellschaft für altrussische Kunst* (russ.: *Obščestvo drevnerusskogo iskusstva*, gegr. 1864), die sich insbesondere der Erforschung der Ikonenmalerei widmete.⁶⁸⁵

Diese denkmalpflegerischen Bemühungen entsprangen nicht allein einem fachlichen Interesse, sondern erlangten, einer nationalstaatlichen Strategie folgend, hohe Priorität. Privilegierte Kaufleute und Industrielle beschäftigten sich zunehmend mit dem Ikonenbild unter dem ästhetischen Aspekt. Das führte dazu, dass Ikonen in musealen Sammlungen aufbewahrt und auf ersten temporären Ausstellungen, allerdings noch als Relikte des Altertums, repräsentiert wurden, wie 1862 im Rumancev-Museum oder 1890 im Historischen Museum.⁶⁸⁶ Einer der Gründe, weshalb die Ikonenbilder noch nicht als Kunstwerke angesehen, sondern zunächst von der Fachwelt als bewahrenswerte Artefakte bewertet wurden, ist auf ihren Erhaltungszustand zurückzuführen. Die Ikonen hatten über die Jahrhunderte ihre ästhetischen Qualitäten eingebüßt, da ihre Farbschicht durch Staub und Ruß in den Kirchen verdunkelt war.⁶⁸⁷ Im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde damit begonnen, die dunklen Schichten auf den Ikonen abzutragen und einzelne Partien nachzuzeichnen, um ihre einstige Farbigkeit wieder zum Vorschein zu bringen. Die Neuerungen auf dem Gebiet der Restaurierung von Ikonen führten zu einer gesteigerten Wertschätzung gegenüber ihrer „wiederentdeckten“ ästhetischen Qualität. Diese Entwicklung ebnete den Weg zum Bedeutungswandel der Ikone vom Kult- zum Kunstobjekt.⁶⁸⁸

Eine bedeutende Ausstellung von Ikonen aus Privatbesitz in Moskau präsentierte 1913 restauratorisch bearbeitete und von dunklen Partien, der sogenannten „Olifa-Schicht“, befreite Ikonen.⁶⁸⁹ Die Wirkung dieser Werke auf die Besucher war beispiellos, wie es der Byzantinist Viktor Lazarev beschrieb, der diese Ausstellung wie eine Initialzündung für die Wahrnehmung von Ikonen als Kunstobjekte auffasste:

*„Den Besuchern der Ausstellung fielen gleichsam die Schuppen von den Augen, die das wahre Aussehen der russischen Ikonen entdeckten. Anstelle der dunklen, finsternen, durch eine dicke Olifa-Schicht bedeckten Ikonen erblickten sie wunderschöne Werke der Tafelmalerei (...).“*⁶⁹⁰

⁶⁸⁵ Vgl. ebd., S. 86.

⁶⁸⁶ Vgl. Bekenewa (2007), S. 67.

⁶⁸⁷ Es heißt, dass die dunkel gewordenen Ikonen im Abstand von etwa hundert Jahren wieder übermalt wurden, weshalb sich auf vielen Ikonen mehrere Farbschichten aus verschiedenen Epochen befinden. Vgl. ebd., S. 66.

⁶⁸⁸ Erst nach 1900 befasste sich eine junge Generation von Forschern und Restauratoren mit der Ikone als Kunstobjekt und untersuchte sie mittels methodischer, stilistischer Analyse. Eine der bekanntesten Abhandlungen über die Ikonenmalerei, in der sie erstmals als Kunstform bewertet wurde, verfasste Pavel P. Muratov im Jahre 1913. Sie erschien in dem von Igor Grabar' herausgegebenen Sammelband „Geschichte der russischen Kunst“. Vgl. Anisimov (2011), S. 59. Siehe zu Muratovs Abhandlung: Muratov: Entdeckungen auf dem Gebiet altrussischer Kunst, in: „Sovremennoe Zapiski“ („Zeitgenössische Blätter“), Bd. XIV, 1923.

⁶⁸⁹ Die Olifa war eine aus Ölen und verschiedenen Substanzen angerührte Schutzschicht, die per Hand auf die Ikonen aufgetragen wurde, um ihre Farbkraft zu sichern und sie vor Luftfeuchtigkeit, Staub sowie Weihrauchruß zu schützen. Sie wird innerhalb langer Zeiträume rissig, dunkelt nach oder bröckelt ab. Vgl. Onasch (1967), S. 99 f.

⁶⁹⁰ Viktor Lazarev, zitiert nach: *Drevnerusskaja živopis'.* Novye otkrytija (Altrussische Malerei. Neue Entdeckungen). Hrsg.: S. Jamščikov. Moskau, Nr. 35, 1965 [ohne Seitenangabe]. Zitiert in: Bekenewa (2007), S. 66.

Einer der bekanntesten Ikonensammler war Pavel Tret'jakov. Er begann ab 1890 Ikonen zu sammeln und war einer der ersten, der die Ikone als Kunstobjekt wertschätzte.⁶⁹¹ Tret'jakov begutachtete zuvor Vrubel's Arbeiten in der Kyrill-Kirche im Sommer 1886 und habe sich positiv zu dessen Ikonen geäußert, wie es aus einem Brief Vrubel's an seine Schwester Anna hervorgeht: „Tret'jakov, der Eigentümer der berühmten Galerie in Moskau, war für einige Tage in Kiev. Er lobte sehr die Bilder, besonders die Gottesmutter.“⁶⁹² Aus diesem Zitat geht hervor, welche Wertschätzung Vrubel's Ikonenbildern seitens eines anerkannten Kunstsammlers und slavophilen Intellektuellen zukam. Gegenüber solchem Interesse an neuartigen Ikonenbildern, wie denen Vrubel's, hielt sich die Forschungsgemeinschaft mit positiver Kritik zurück und konstatierte vielmehr einen Qualitätsverlust in der Ikonenmalerei. Besonders zu erwähnen ist die wissenschaftliche Debatte über den „Verfall der Ikonenmalerei“ zugunsten ihrer vermehrt ästhetisierten Darstellungsweise. Nikolaj Vasil'evič Pokrovskij (1848–1917) beklagte dies in seinem Aufsatz (1899):

*„Unsere (...) Gegenwart (...) repräsentiert eine Erscheinung, die, so könnte man sagen, in der Geschichte beispielloos ist: unsere Vorstellungen und das Verständnis über ideale Eigenschaften der Malerei, die in ganzen Kirchen zum Einsatz kommen, sind in solch einem Maße zerrüttet und verwirrt, dass es nicht möglich ist, eine leitende Richtung [der gegenwärtigen religiösen Malerei] zu definieren; (...).“*⁶⁹³

Pokrovskij verwies auf ein Dilemma der damaligen kunstwissenschaftlichen Erforschung der religiösen Malerei und verdeutlichte zugleich, dass sich die Wahrnehmung und Bedeutung des Ikonenbildes sowie generell der religiösen Malerei in orthodoxen Gotteshäusern geändert habe. Er kritisierte den Qualitätsverlust, den er der zeitgenössischen religiösen Malerei attestierte, und er resümierte, dass diese, sofern sie charakterisiert werden könne, lediglich negativ zu bewerten sei – da sie jeglicher Regelmäßigkeit entbehre und es in ihr eine Vielfalt unversöhnlicher Anschauungen und praktischer Erfahrungen gebe.⁶⁹⁴ Pokrovskij gab der Beobachtung Ausdruck, dass es zwischen der profanen und sakralen Malerei keine nennenswerten formalen Unterschiede mehr gebe. Die realistische Darstellungsweise und die Porträthaftigkeit seien als Mittel der profanen in den Bereich der sakralen Malerei überführt worden. Er stellte die Besonderheit der religiösen Malerei gegenüber dem Profanen heraus, indem er auf die „besondere Position“⁶⁹⁵ der ersteren hinwies. In seiner Kritik gebrauchte er bezüglich der zeitgenössischen religiösen Malerei die negativ-konnotierte Zuschreibung eines

⁶⁹¹ Pavel Tret'jakov verfügte testamentarisch, dass seine Ikonensammlung in die bereits bestehende Galerie integriert werden sollte, um sie öffentlich zu präsentieren. Dies geht aus den Erinnerungen von Igor Grabar' hervor, siehe Antonova, Valentina I. / Mneva, Nadežda E.: Katalog drevnerusskoj živopisi XI–načala XVIII veka. Opyt istoriko-chudožestvennoj klassifikacii (Katalog altrussischer Malerei 11.–Anfang 18. Jahrhunderts. Versuch einer historisch-künstlerischen Klassifizierung). Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja [Sammlungskatalog]. Band I. Moskau, 1963, S. 25.

⁶⁹² Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 18, August 1886, Kiev, vgl. in: Vrubel'/Ivanov (1929), S. 105.

⁶⁹³ Pokrovskij, Nikolaj V.: Licevoj ikonopisnyj podlinnik i ego značenie dlja sovremennogo cerkovnogo iskusstva (Das Ikonenmalerhandbuch und seine Bedeutung für die moderne Kirchenkunst), in: Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva (Denkmäler altertümlicher Literatur und Kunst), 1899, S. 5.

⁶⁹⁴ Vgl. ebd., S. 5.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 6.

„modischen, dekadenten Stils“⁶⁹⁶. Pokrovskijs formulierte Beobachtung zur Vermischung des Weltlichen mit dem Sakralen in der Kirchenkunst liest sich wie eine nachträgliche Charakterisierung von Vrubel's Ikonenmalerei in der Kyrill-Kirche. Zugleich erscheint sie wie eine nachgeschobene Theoretisierung dessen, was in den 1880er-Jahren, im Zuge staatlich-geförderter Umgestaltungskampagnen in orthodoxen Gotteshäusern in Moskau, St. Petersburg oder Kiev, erprobt wurde.

Aus den Worten Pokrovskijs geht deutlich hervor, dass ihm viel an der tradierten Bedeutung des Ikonenbildes gelegen war, wenn er über „Kirchenmalerei“ (russ.: *cerkovnaja živopis'*) schreibt. Zugespißt wurde diese Haltung in den folgenden seiner Worte auf den Punkt gebracht: „Eine orthodoxe Kirche ist kein Salon und kein Museum, eine Ikone ist nicht einfach ein Bild...“⁶⁹⁷ Pokrovskij verbindet in diesem Ausspruch das Wort „Ikone“ mit dem Wort „kartina“ (dt.: Bild) und macht damit auf ein dialektisches Phänomen in der russischen Ästhetiktheorie aufmerksam. Denn *kartina* wird nur im Zusammenhang mit profaner Malerei und nicht zur Bezeichnung des Bildtyps der Ikone benutzt. Die Ikone wird im Russischen auch mit *obraz* bezeichnet, dies wird im Deutschen zwar auch mit „Bild“ übersetzt, jedoch ist mit *obraz* nicht die Wiedergabe eines naturgetreuen Abbildes gemeint. Vielmehr wird darunter die visualisierte Darstellung oder der poetische Ausdruck eines Sinnzusammenhangs oder philosophischen Theorems verstanden.⁶⁹⁸ Der in der russischen Ästhetiktheorie verwendete *obraz*-Begriff wird jedoch auch als „Metapher“ übersetzt. Darin ist der von westlicher Seite etwas hilflos wirkende Versuch zu erkennen, *obraz* in den bildlich-symbolischen Diskurs einzuordnen und damit gleichfalls seiner semiotischen Bedeutungsebene gerecht zu werden.⁶⁹⁹ Vor allem die erste Slavophilen-Generation der 1840er- und 1850er-Jahre wird im Zusammenhang mit ihren poetischen Texten mit dem *obraz*-Terminus in Verbindung gebracht.⁷⁰⁰ Es wird allgemein in der Forschungsliteratur die Ansicht vertreten, dass die literarischen Texte der Slavophilen philosophische Theoreme veranschaulichen.⁷⁰¹ Sehr verkürzt ausgedrückt geht es dabei um die Vorstellung, dass sich das Denken der Slavophilen als ein „Denken in Bildern“ charakterisieren lasse.⁷⁰² Anders formuliert, ist damit ein kulturspezifisches Erklärungsmodell der Wirklichkeit gemeint. Folglich wird dem *obraz*-Begriff erkenntnisleitende Funktion zugeschrieben:

⁶⁹⁶ Ebd., S. 6.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 6.

⁶⁹⁸ Vgl. Ožegov, S. I.: *Slovar' russkogo jazyka* ([Einsprachiges] Wörterbuch der russischen Sprache). Moskau, 2008, S. 553; *Slovar' chudožestvennych terminov* (Wörterbuch künstlerischer Termini). G. A. Ch. N. 1923–1929 (Gosudarstvennaja akademija chudožestvennych nauk/ Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften 1923–1929). Hrsg.: Igor' M. Čubarov. Moskau, 2005, S. 300 f.

⁶⁹⁹ Die Einbettung des *obraz*-Begriffes in den bildlich-symbolischen Diskurs erfolgte durch den ukrainischen Linguisten Aleksandr A. Potebnja (1835–1891). Er gilt als der Begründer der sogenannten „psychologischen Schule“ der russischen Sprachwissenschaft. Vgl. Lebedewa, Jekaterina: *Russische Träume. Die Slawophilen – ein Kulturphänomen*. Berlin, 2008, S. 60.

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., S. 17.

⁷⁰¹ Ebd., S. 17.

⁷⁰² Ebd., S. 70.

*„In den Texten der Slawophilen schuf der poetische obraz [sic!] eine ‚vorbewusste‘ Möglichkeit, um die Wirklichkeit zu sehen, zu beschreiben, zu deuten und zu erklären (...) Dazu werden Erfahrungsinhalte, welche sich der begrifflichen Beschreibung entziehen, vorstrukturierend erfasst und für eine bewusste Rezeption aufbereitet.“*⁷⁰³

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich das „Denken in Bildern“ keineswegs auf die Literatur beschränkte, sondern zur Grundlage des ästhetischen Schöpfungstums in der russischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts wurde und vor allem auch die bildende Kunst beeinflusste.⁷⁰⁴ Der *obraz*-Begriff scheint dem ikonizitären Bildverständnis eng verwandt und ausgehend von der Tatsache, dass die Slavophilenbewegung zu den Ikonenverehrern gehörte und streng orthodox war, ist es naheliegend, eine Wesensverwandtschaft beider Theoreme anzunehmen. Bei der Unterscheidung von Ikone und Bild (im Sinne: religiöses Bildnis) ist darauf hinzuweisen, dass jene im russischen Bildverständnis fundamental ist und unmittelbar in der Betrachtung bildhafter Darstellungen zur Anwendung kommt. Die Unterscheidung zwischen Ikone und religiösem Bildnis basiert auf ihren gegensätzlichen Funktionsbereichen: Die Ikone ist durch ihre Anbindung an die Heilige Schrift wirksam und unterliegt dem Kriterium der Wahrhaftigkeit, das heißt, dem Urbild-Abbild-Dogma. Das religiöse Bildnis ist ein ästhetisches Kunstwerk, das nach künstlerischen Kriterien geschaffen wird.⁷⁰⁵

Es soll an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass sich in Pokrovskijs Ausspruch jene Tendenz des slavophil-geprägten Denkens manifestiert, wenn er feststellte, dass die Ikone „nicht einfach ein Bild“⁷⁰⁶ sei. Aus dieser Formulierung geht hervor, dass das Ikonenbild als ein „gedachtes Bild“ fungiert, dessen Materialisation der geistigen Essenz des Bildinhalts untergeordnet ist. Dieser Bildbegriff ist ikonizitär geprägt und basiert auf der byzantinischen Bilderlehre, die in der russischen visuellen Kultur verankert ist. Die wissenschaftliche Erforschung des Ikonenbildes als Kult- und Kunstgegenstand führte um 1900 zu einer philosophisch-motivierten Debatte über die Aussageabsicht, die Wirkungsweise und künstlerische Darstellungsmittel der Ikonenmalerei. In dieser Debatte wurden technische, stilistische, ikonografische und theologische Aspekte berücksichtigt, wie sie in der altrussischen (orthodoxen) sowie in der byzantinischen Ikonenmalerei vorkommen.

Ausgehend von meiner Leitthese, in der ich annehme, dass das Bildverständnis in der osteuropäischen Kunst im 19. Jahrhundert kulturspezifisch geprägt war und zugleich identitätsstiftend wirkte, erhielt vor allem die Ikonenmalerei in der russischen Kultur diese maßgebliche Bedeutung. Es

⁷⁰³ Ebd., S. 19.

⁷⁰⁴ Im Zusammenhang mit Vrubel's Märchenmotiven (1890–1900) in der Malerei habe ich die Bedeutung dieses kulturspezifischen Theorems und seine Nachwirkung in der „religiösen Renaissance“ des „silbernen Zeitalters“ aufgezeigt. Siehe dazu, Karg (2011), S. 144 ff.

⁷⁰⁵ Die Unterscheidung der Funktionsbereiche könnte um weitere Aspekte ergänzt werden, die für meine Studie jedoch nicht maßgeblich sind. Zum Schema der Unterscheidung Ikone und religiöses Bildnis, vgl. Plotnikova, Irina V.: O religioznoj živopisi Vasnecova vo Vladimirskom sobore v Kieve (Über die religiöse Malerei Vasnecovs in der Vladimir-Kathedrale in Kiev), in: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja. Sbornik materialov (Viktor Michajlovič Vasnecov 1848–1926) (Aufsatzband). Hrsg.: Éleonora Paston. Moskau, 1994, S. 50 f.

⁷⁰⁶ Pokrovskij, Nikolaj V.: Licevoj ikonopisnyi podlinnik i ego značenie dlja sovremennogo cerkovnogo iskusstva (Das Ikonenmalerhandbuch und seine Bedeutung für die moderne Kirchenkunst), in: Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva (Denkmäler altertümlicher Literatur und Kunst), 1899, S. 6.

soll deshalb daran erinnert werden, dass die russische, religiöse Malerei bereits im 17. Jahrhundert allmählich vom tradierten Kanon abwich. Die Modifikation von Ikonografie und Malweise der Ikonen fand ihre maximale individualistische und eklektizistische Ausformung in dem Bildprogramm der vom Zaren finanzierten Umgestaltung orthodoxer Kirchen in der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.

2.2 Vrubel's initiative Entwürfe für monumentale Wandmalereien der Kiever Vladimir-Kathedrale im historischen Kontext

Im Zuge des Historismus und der geförderten Denkmalpflege fungierten orthodoxe Kirchenbauten zunehmend als Aussendungsorte russischen Nationalbewusstseins. Ein entsprechendes Großprojekt, das den Neubau einer orthodoxen Kirche miteinschloss, war die Kiever Vladimir-Kathedrale (1862–1882). Anlässlich des tausendjährigen Jubiläums der Christianisierung der Kiever Rus' sollte die Innenausstattung der neugebauten Vladimir-Kathedrale mit Wandmalereien, Ikonen und ornamentalen Dekorationen im Russischen Stil versehen werden (1885–1896).⁷⁰⁷ Der Kunsthistoriker Adrian Prachov wurde bereits Anfang 1884 mit der fachlichen Leitung der Innengestaltung der Vladimir-Kathedrale von der CAO der Kiever geistlichen Universität sowie der IRAO beauftragt; dies stand unter der Schirmherrschaft von Zar Aleksandr III. Es war Prachovs Aufgabe, ein Bildprogramm für die Wandmalereien zu konzipieren sowie Maler für die Fresken und Mosaik auszuwählen und zu beauftragen.⁷⁰⁸ Prachov übertrug dem Maler Vasnecov die künstlerische Leitung, der auch den größten Teil des Bildprogramms selbst umsetzte. Vasnecov war damit beauftragt, eigenständige Wandmalereien für das Mittelschiff, die Altarapsis, die Kuppel und die Säulen sowie Ikonen zu entwerfen und auszuführen. Das entsprach insgesamt der Konzeption von 15 monumentalen Kompositionen und 30 Einzelfiguren. Weitere figürliche Wandmalereien führten außerdem die Maler Nesterov, Wil'gel'm Aleksandrovič Kotarbinskij (1849–1921) und Pavel Aleksandrovič Svedomskij (1849–1904) aus.

Die Innendekoration der Vladimir-Kathedrale war dem Thema der „Geschichte des russischen Glaubens“ (russ.: istorija russkoj very) gewidmet; besonderer Wert wurde auf die Gestaltung einer

⁷⁰⁷ Pläne für den Bau einer dem heiligen Vladimir geweihten Kirche gab es seit der Regierung von Zar Nikolaj I. Diese begleiteten den im 19. Jahrhundert wiederbelebten Prozess der Nationalisierung einer großrussischen Geschichte, in der die Vorstellungen von „Kiev als zweites Jerusalem“ und „Wiege des russischen Glaubens“ synthetisiert werden sollten. Vgl. Religiöse Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa: Konstitution und Konkurrenz im nationen- und epochenübergreifenden Zugriff. Hrsg.: Joachim von Bahlcke, Stefan Rohdewald, Thomas Wünsch. E-Book. Berlin, 2013, S. 37, 40 ff., 45 ff.

⁷⁰⁸ Prachov hatte in dieser Angelegenheit Briefkontakt mit Zar Aleksandr III., höheren Verwaltungsbeamten des Zarenhofes und Ministern sowie mit anderen Professoren der St. Petersburger Universität und Vertretern des CAO und IRAO in Kiev. Dies belegen Schriftdokumente, Briefe, Versammlungsprotokolle der CAO und IRAO, die reproduziert und kommentiert wurden. Vgl. Pučkov (2007), S. 181–283. Alle genannten Schriftstücke aus Prachovs Korrespondenz sowie seine persönlichen handschriftlichen Notizen sind als Textsammlung in einem Album dokumentiert und vermutlich von Prachov selbst dort eingefügt worden. Vgl. ebd., S. 154 f.

Galerie von russischen Heiligen gelegt.⁷⁰⁹ Prachov wollte die Vladimir-Kathedrale als ein Denkmal russischer Kunst entstehen lassen, dass ein „Ideal der beseelten Generation“⁷¹⁰ werden sollte. Die Vladimir-Kathedrale sollte als Gedächtnisort der Taufe der Kiever Rus‘ fungieren, die den orthodoxen Glauben aus Byzanz empfangen hatte. Aus diesem Grund beabsichtigte Prachov, eine Kirche im Byzantinischen Stil mit entsprechendem Bildprogramm gestalten zu lassen.⁷¹¹ Er empfahl Vasnecov, in Vorbereitung seiner Auftragsarbeit, die mittelalterlichen Kirchen Kievs – Sophien-Kathedrale, Kyrill-Kirche, Michajlovskij-Kloster – sowie Werke der Renaissancemalerei und byzantinische Mosaiken in Italien zu studieren. Vasnecov reiste Ende April 1885 – nachdem Vrubel‘ bereits abgereist war – für einen Monat dorthin und besuchte Venedig, Ravenna, Rom, Florenz und Neapel. Er berichtete über seine Reiseeindrücke in einem Brief an Prachov:

„(...) das, was ich gesehen habe (...), bietet mir genug Eindrücke und Material für meine Arbeit (...). Die stärkste künstlerische byzantinische Stimmung empfing ich in Venedig – Marco [Dom San Marco: JK] und Ravenna – St. Apollinari in der Stadt und Apollinari: JK] in Classe und St. Vitale.“⁷¹²

Bereits im Herbst 1884, als Vrubel‘ noch in Kiev lebte, habe Prachov ihm die künstlerische Beteiligung am Bildprogramm der Vladimir-Kathedrale im darauffolgenden Jahr in Aussicht gestellt.⁷¹³ Nachdem Vrubel‘ Ende April 1885 aus Venedig nach Kiev zurückkehrte, waren die Aufträge für monumentale Wandmalereien jedoch bereits an verschiedene Maler vergeben.⁷¹⁴ Nikolaj Prachov schrieb dazu in seinen Erinnerungen, dass Vrubel‘ der Baukommission lediglich einen Entwurf der „Auferstehung“ (Abb. 47) vorgelegt habe.⁷¹⁵ Entscheidend ist Prachovs Hinweis, dass es keinen Wettbewerb für die Gestaltung der Innendekoration der Vladimir-Kathedrale gab.⁷¹⁶ Vrubel‘ habe seine Skizzen des Motivs der „Beweinung“ erst nach Beendigung der Ornamentmalereien und der meisten figürlichen Szenen im

⁷⁰⁹ Vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 48; Sobor Svjatogo Knjaža Vladimira v Kieve (Die Kathedrale des heiligen Fürsten Vladimir in Kiev). Hrsg.: S. V. Kul’ženko. Kiev, 1898, S. 37.

⁷¹⁰ Prachov: Kievskij Vladimirskij Sobor. K istorii ego postrojki (Die Kiever Vladimir-Kathedrale. Zur Baugeschichte). Kiev, 1896, S. 2 f., zitiert in: Gusakova (2008), S. 36.

⁷¹¹ Prachov orientierte sich bei dem Bildprogramm der Vladimir-Kathedrale an tradierten Kompositionen von Wandmalereien in russisch-orthodoxen Kirchen aus dem 11. bis Ende des 17. Jahrhunderts. Vgl. Plotnikova, (1994), S. 52.

⁷¹² Vasnecov an Prachov, Briefnr. 7, 8.6.1885, Abramcevo, vgl. in: Viktor Michajlovič Vasnecov: Pis’mu. Dnevnik. Vospominanija. Dokumenty. Suždenija sovremennikov. (Briefe. Tagebücher. Erinnerungen. Dokumente. Meinungen von Zeitgenossen). Hrsg.: Nina A. Jaroslavceva. Moskau, 1987, S. 65 f.

⁷¹³ Vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 48.

⁷¹⁴ Die genauen Umstände, warum es nicht zu einer Beteiligung Vrubel’s an figürlicher Wandmalerei in der Vladimir-Kathedrale gekommen ist, lassen sich nicht mit Genauigkeit rekonstruieren – zu spärlich sind die Informationen darüber. Zu diesem Umstand gibt es widersprüchliche Angaben in der Forschungsliteratur. Überwiegend findet sich die Meinung, dass Vrubel‘ seine Entwürfe für monumentale Malereien in der Vladimir-Kathedrale der Baukommission vorgelegt habe und jene abgelehnt wurden. Vgl. Gomborg-Veržbinskaja (1976), S. 313, Anm. 1.

⁷¹⁵ Dabei muss es sich um eine Variante des Motivs „Auferstehung“ aus dem Jahr 1887 gehandelt haben.

⁷¹⁶ Prachov verwies in diesem Zusammenhang auf die Vrubel‘-Biografie von Aleksandr Ivanov (1912), der wohl die Annahme, dass es einen Wettbewerb für die Beteiligung an dem Bildprogramm der Vladimir-Kathedrale gegeben habe, verbreitete. Vgl. Prachov (1968), S. 32 f.

Jahr 1889 Prachov gezeigt und somit konnten sie nicht eher für das Bildprogramm berücksichtigt werden.⁷¹⁷

Wie aus einem Brief von Vrubel' aus Kiev im Herbst 1886 deutlich wird, muss er mit den Entwürfen Vasnecovs für das Bildprogramm der Vladimir-Kathedrale vertraut gewesen sein, da er mit ihm in Kontakt stand. Vrubel' schrieb darin über sein Zimmer, das sich neben der Andreevskij-Kirche befand, und dem Vorhaben, Vasnecovs Atelier nutzen zu wollen:

*„(...) (dort werde ich den „Dämon“ und das Bild für Tereščenko [„Orientalisches Märchen“, 1886: JK] malen, das ich nach langen und erfolglosen Umarbeitungen als gelungene Skizze beendete, die ich im Verlauf des letzten Winters überarbeitet habe), und solange mir Vasnecov nicht sein Atelier in der Vladimir-Kathedrale überläßt.“*⁷¹⁸

Vrubel' entwarf im Sommer 1887 diverse Aquarell- und Bleistiftskizzen für Wandmalereien in der Vladimir-Kathedrale, ohne dass er offiziell zur Teilnahme an der Innengestaltung eingeladen war. Er beschäftigte sich intensiv mit dem Motiv der „Beweinung“, einem Thema aus dem Evangelium. Vrubel' arbeitete vier unterschiedliche Varianten des Beweinungsmotivs aus und Entwürfe für das Thema „Auferstehung“ sowie die Motive „Herabkunft [Abstieg] des Heiligen Geistes“, „Engel mit Weihrauchfass und Kerze“, „Erzengel Michael“ und Darstellungen von Christus für eine Dorfkirche in Motovilovka (bei Kiev).⁷¹⁹ Seine schriftliche Korrespondenz dieser Zeit legt nahe, dass die Entwürfe für die Vladimir-Kathedrale während eines Aufenthalts im Sommer 1887 im Landhaus von Jakov Vasil'evič Tarnovskij (1825–1913) nahe Kievs entstanden sind.⁷²⁰ Er schrieb im Juni 1887 über diese Arbeiten in einem Brief an seine Schwester Anna. Wie aus seinen Worten deutlich wird, hatte er von Anfang an eine eigene Interpretation der religiösen Sujets im Sinn und war nicht gewillt, gemäß des Russischen Stils oder der kanonisierten Kirchenmalerei nach byzantinischer Tradition zu arbeiten: „Denke nicht, das es Schablonen oder keine eigenständigen Werke sind.“⁷²¹ Zudem findet sich in demselben Brief der Hinweis, dass Vrubel' parallel an den Motiven „Beweinung“ und „Auferstehung“ gearbeitet haben muss und nicht wie Nikolaj Prachov sich zu erinnern glaubte, nacheinander.⁷²²

⁷¹⁷ Vgl. Prachow (1968), S. 33. Entscheidende Hinweise zur Klärung diesen Aspekts erhielt ich von Natal'ja Ageeva, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“, wofür ich sehr dankbar bin.

⁷¹⁸ Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 20, Oktober 1886, vgl. in: Vrubel'/Ivanov (1929), S. 107. Vrubel' wohnte von August 1886 bis zum Winter 1887 in Kiev bei einem Professor der Kaiserlichen Akademie St. Petersburg namens P. I. Orlovskij. Er mietete bei ihm ein Zimmer samt Atelier mit Blick auf den Dnepr.

⁷¹⁹ Diese Entwürfe sind in der grafischen Abteilung des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“ inventarisiert und allesamt auf 1887 datiert. Eine weitere Auferstehungsszene ist in der Sammlung der Staatlichen Tret'jakov-Galerie Moskau inventarisiert und auf 1889 datiert. Siehe Abb. Vrubel', „Auferstehung“ (1889), verso: Engelskopf, Presskohle und lavierte Kreide auf Papier, 68 x 41 cm, Inv. Nr. 10039, Abb. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 57, S. 113.

⁷²⁰ Tarnovskij war ein vermögender Großgrundbesitzer und Vrubel' war mit dessen Sohn befreundet, Nikolaj Jakovlevič Tarnovskij (1858–1898), mit dem er auch zeitweise in Kiev zusammenlebte. Vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 17.

⁷²¹ Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 22, 7.6.1887, Kiev, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 49.

⁷²² Vgl. Prachow (1968), S. 29 f.

Scheinbar wollte Vrubel‘ seine Entwürfe zur Innenausstattung der Vladimir-Kathedrale offiziell einreichen und rechnete sich Chancen für die Beteiligung an figürlichen Wandmalereien aus:

„Gerade bin ich intensiv mit den Entwürfen für die Vladimir-Kathedrale beschäftigt. Die „Beweinung“ ist fertig, die „Auferstehung“ und „Kreuzabnahme“ fast. (...) Ich mache zweierlei Skizzen: mit Bleistift und in Aquarell (...), weil bald über die Frage zur Teilnahme an den Arbeiten entschieden wird: ich denke zum ersten Juli wird es endgültig geklärt sein und es wird ein größeres Angebot geben (...).“⁷²³

Er schrieb auch an Prachov, dass er an den Entwürfen für die „Beweinung“ und „Auferstehung“ arbeite und sie ihm zeigen möchte, damit dieser entscheiden könne, wie es damit weitergehe: „Das würde mir Kraft für die Entwürfe für die Kommission geben.“⁷²⁴

Jedoch verreiste Prachov, ohne sich vorher mit Vrubel‘ zu treffen und dieser erhielt keinen Auftrag. Wahrscheinlich ist darin auch der Grund zu sehen, warum Vrubel’s Entwürfe damals nicht offiziell bekannt und diskutiert wurden. Er hatte auf einen Rat seines Mentors gehofft. Unerfahren wie er war und noch wenig erfolgreich konnte er nicht einfach selbst Entwürfe der Kommission vorlegen, ohne sein Vorhaben vorher mit Prachov zu besprechen. Diese Tatsache ist von der Forschung bisher unberücksichtigt geblieben. Jedoch erscheint diese Annahme logisch, da die an den Wandmalereien beteiligten Künstler wie Vasnecov und Svedomskij bereits ungleich bekannter und erfolgreicher waren als Vrubel‘, der sein Malerstudium abgebrochen hatte und der Kiever Öffentlichkeit nicht bekannt war.

Vrubel‘ zeigte, dass es ihm ernst war mit einem Engagement in der Vladimir-Kathedrale – zu groß war der Ruhm, der den beauftragten Malern dort zuteilwurde, und mit denen er konkurrieren wollte. Der Bruder seines Freundes Nikolaj Muraško, Aleksandr Ivanovič (1842–1910), leitete eine Ikonenwerkstatt, in der auch Holzschnitt- und Blattgoldarbeiten ausgeführt wurden, sie befand sich gegenüber der Wohnung der Prachovs. Diese Werkstatt fertigte die Holzmöbel für die Vladimir-Kathedrale nach Prachovs Entwürfen. Außerdem war Aleksandr zu dieser Zeit für die Blattgoldmalerei in der Kirche verantwortlich.⁷²⁵ Vrubel‘ begann im Herbst 1888 in der Ikonenwerkstatt zu arbeiten und übte sich in orthodoxer Ikonenmalerei. Über diese nicht besonders erfolgreiche Tätigkeit, zu der es

⁷²³ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 22, 7.6.1887, Kiev, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 49.

⁷²⁴ Vrubel‘ an Prachov, Briefnr. 58, datiert Sommer 1887 oder 1888, vgl. in ebd., S. 73. Die Herausgeberin des kommentierten Schriftwechsels war sich unsicher bezüglich der Datierung des Briefes. Aufgrund der Briefe desselben Zeitraums, in denen Vrubel‘ an seine Schwester über die Entwürfe für die Vladimir-Kathedrale schrieb, gehe ich von 1887 aus.

⁷²⁵ Der Adoptivsohn von Aleksandr Muraško, Aleksandr Aleksandrovič assistierte Vasnecov und war an den Blattgoldarbeiten beteiligt, außerdem war dieser auch mit Nikolaj Prachov befreundet. Es gibt nur wenige Informationen zu der Ikonenwerkstatt von Muraško. Die einzigen publizierten Erinnerungen darüber sind dem autobiografischen Aufsatz über Aleksandr Aleksandrovič von Nikolaj Prachov zu entnehmen. Vgl. Prachov, Nikolaj: Stranicy prošlogo. Očerki – vospominanija o chudožnikach (Vergangene Tage. Bemerkungen – Erinnerungen an die Künstler). Kiev, 1958, S. 266, 268. Für diesen Hinweis danke ich Natal’ja Ageeva vom Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“.

keinerlei biografische Angaben gibt, äußerte sich Jaremič: „Er versucht in einer Ikonenwerkstatt Ikonen zu malen, aber es kommt nichts dabei heraus (...).“⁷²⁶

Prachov hat Vrubel‘ im Herbst 1888 vermutlich angeboten, Entwürfe für die Wände der nördlichen Nebenkönche der Vladimir-Kathedrale mit dem Thema „Auferstehung Christi“ sowie für Deckenmalereien des Sujets „Fünfter und sechster Tag der Schöpfung der Welt“ mit ornamentalen Motiven auszuarbeiten. Vrubel‘ schrieb über die Beauftragung für Ornamentmalerei in der Vladimir-Kathedrale an seine Schwester:

„Endlich nehme ich an den Arbeiten in der Kathedrale teil. Bisher handelt es sich dabei im Ganzen um die Komposition und Aufsicht über die Ausführung der Ornamente in den Seitenschiffen (...). Weiterhin werden vier Deckenmalereien nach den Kartonzeichnungen und Entwürfen Svedomskijs ausgeführt, und dort erhalte ich einen eigenen Platz mit sogenannter ‚figürlicher‘ [Malerei: JK], d. h. Sujetmalerei.“⁷²⁷

Vrubel’s Deckenmalerei, die ihm Svedomskij überließ, wurde von der Baukommission nachträglich abgelehnt und letztendlich von Kotarbinskij sowie Svedomskij fast vollständig übermalt; sie ist heute nicht mehr erhalten. Auch der für ihn vorgesehene Platz für die Auferstehungsszene wurde einem anderen Künstler übertragen. Vrubel‘ gestaltete schließlich zusammen mit seinen Gehilfen Jaremič und Koval’skij einzelne Bereiche des nördlichen und südlichen Seitenschiffes der Vladimir-Kathedrale mit individuellen ornamentalen Verzierungen (1888–1889).⁷²⁸ Er entwarf unter der Verwendung von Goldfarbe Motive mit Pfauenaugen und Weizenähren für die Ornamentmalereien, und er malte auch Aquarellskizzen mit Bronze- und Silberfarben (Abb. 39). Diese Motivwahl sei auf einen Rat Prachovs zurückzuführen, der sie als Elemente der christlichen Ikonografie wünschte.⁷²⁹ In dem letzten überlieferten Brief an Prachov, merkte Vrubel‘ an, der unterdessen nach Moskau übersiedelte, dass er nur noch für figürliche Malerei zur Verfügung stünde: „Falls ich noch in der Kathedrale gebraucht werde (...). Aber nur für figürliche Malerei. Die Ornamente sind beendet (...).“⁷³⁰

⁷²⁶ Vydrin/Tret’jakov (2005), S. 303 f.

⁷²⁷ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 29, 16.12.1888, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 53. Vrubel‘ gebrauchte in seinem Brief den Terminus „licevaja živopis“ für den es im Deutschen keine adäquate Übersetzung gibt. Da er dazu noch die Bezeichnung „sjužetnaja živopis“ (dt.: Sujetmalerei) ergänzte, entschied ich mich bei „licevaja živopis“ für die Übersetzung „figürliche Malerei. „Licevaja“ verweist auf „lico“, das bedeutet Gesicht.

⁷²⁸ Prachov habe Vrubel‘ einen Platz für Wandmalereien im Aufgang zum Chor zugewiesen, doch sei er mit dessen Entwürfen nicht zufrieden gewesen, weshalb es letztlich bei den ornamentalen Malereien blieb. Außerdem habe die Baukommission die Kosten für weitere monumentale Wandmalereien gekürzt. Vgl. Prachow (1968), S. 30 f.

⁷²⁹ Im Zusammenhang mit diesem Ratschlag verwies Nikolaj Prachov darauf, dass Vrubel‘ solche Motive in Ravenna gesehen habe. Vgl. Prachow (1968), S. 31. Dabei handelt es sich um die einzige biografische Bemerkung dazu, dass Vrubel‘ Ravenna besucht habe. Da es keine Informationen darüber in Vrubel’s Briefwechsel gibt, wurde dieser Aspekt in der Analyse seiner religiösen Sujets in Kiev nicht berücksichtigt.

⁷³⁰ Vrubel‘ an Prachov, Briefnr. 59, 10.9.1889, Moskau, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 73.

2.2.1 Bildbeschreibung der „Beweinung“ und „Auferstehung“

Vrubel's Entwürfe für figürliche Wandmalereien in der Vladimir-Kathedrale geben einen Einblick in seine persönliche Weiterentwicklung, nachdem er in der Kyrill-Kirche tätig war. Die Tatsache, dass seine Vorschläge für das Bildprogramm der Vladimir-Kathedrale nicht berücksichtigt wurden und er lediglich für die Ornamentmalerei vorgesehen war, ist bedeutsam. In der nachfolgenden Bildanalyse seiner Skizzen für das Beweinungs- und Auferstehungsmotiv werden Vrubel's individueller Umgang mit der religiösen Figurenmalerei und die Weiterentwicklung seines Malstils herausgearbeitet.⁷³¹

Vrubel' entwarf vier unterschiedliche Varianten der „Beweinung“ (russ.: nagrobnyj plač), in der Maria den Tod ihres Sohnes an dessen Grab betrauert. Das Sujet der „Beweinung“ oder auch der „Grablegung Christi“ thematisiert die Totenklage oder Marienklage und steht im Zusammenhang mit der Kreuzabnahme Christi.⁷³² Diese beiden Themen sind nicht immer eindeutig ikonografisch voneinander zu unterscheiden, sie gelangten vergleichsweise spät in die christliche Malerei. In der byzantinischen Malerei setzten sich die „Grablegung Christi“ im 9. Jahrhundert und die „Beweinung“ ab dem 11. und 12. Jahrhundert durch.⁷³³ In Vrubel's erster Variante der „Beweinung“ ist die Mariengestalt hinter dem geöffneten Sarg sitzend dargestellt (Abb. 40). Rechts neben Maria sind Baumsilhouetten und links von ihr ein in der Ferne angedeutetes Architekturensemble zu sehen, das mit einem aufgerichteten Kreuz an Jerusalem, dem Ort der Kreuzigung Christi, erinnert. Die aufgehende halbkreisförmige Sonne ist über dem Haupt des toten Christus positioniert; sie könnte auch als Heiligenschein aufgefasst werden. Es ist die einzige Variante der vier Beweinungsszenen Vrubel's, in der Christus und Maria kein Nimbus beigegeben wurde. Stattdessen erscheinen das Seitenprofil Christi, die Komposition des aufgebahrten Toten und der Frauengestalt am Sarg sowie die Kleidung Marias als charakteristische Merkmale, um zusammen mit dem aufgerichteten Kreuz am Horizont auf die religiöse Bedeutung der Szene und der Bildfiguren zu verweisen. Maria sitzt statisch mit gesengtem Haupt bei ihrem toten Sohn, ihre innere Anspannung wird durch ihre Körperhaltung verdeutlicht. Sie hält ihre gestreckten Arme durchgedrückt vor ihrem Oberkörper, die Hände aufeinandergelegt und mit dem Handrücken nach oben gerichtet auf ihren Schoß gestützt. Ihr Blick ist auf den Toten gerichtet, die Miene ist ernst und der Kopf seitlich nach rechts geneigt, sie wirkt gedankenversunken. Die hieratische Geschlossenheit ihrer Körperhaltung, die in Form eines Dreiecks wiedergegeben ist, korrespondiert mit der fehlenden Expressivität ihrer Mimik, die stark reduziert ist. Marias stillschweigendes Trauern ist nach innen gerichtet und wird nicht in den Bildraum projiziert. Die Trauer wird weder durch Gestus

⁷³¹ Ich beschränke mich in der Analyse von Vrubel's Entwürfen für die Vladimir-Kathedrale auf die Figurenmalerei, um den Bedeutungswandel der russischen religiösen Malerei innerhalb des Zeitkontextes der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Die Ornamentmalerei ist ein weiterer Themenbereich, der gesondert im Zusammenhang mit der Tapisserie- und Dekorationsmalerei untersucht werden müsste, dies ist jedoch nicht das Ziel der vorliegenden Studie.

⁷³² Das Motiv der „Beweinung“ ging aus der byzantinischen Darstellungsform der „Grablegung Christi“ hervor und wurde in die italienische Kunst übertragen, die den Ausdruck des mütterlichen Schmerzes stärker betonte. Vgl. Seibert (2002), S. 57.

⁷³³ Vgl. Onasch (1993), S. 150.

noch durch Blickbewegung veräußerlicht. Die Gestalt des Toten ist in ein weißes Leichentuch gehüllt. Lediglich der Kopf ist zu sehen, der angewinkelt auf einem Kopfkissen erhöht liegt. Das Antlitz des Toten ist somit außerhalb des Sarges gut sichtbar. Seine markante Physiognomie und die halblangen Haare sowie der längliche Bart verweisen auf die ikonografischen Charakteristika des überlieferten Christus-Typus, wie er aus der frühchristlichen Malerei und Ikonenkunst bekannt ist.

Die Kombination aus angedeutetem Landschaftsmotiv mit stark reduzierten Architekturformen im Bildhintergrund und den vorgeblendeten monumentalisierten Bildfiguren ist für die tradierte russische religiöse Malerei ungewöhnlich. Vrubel‘ betont in seiner Zeichnung die Horizontalgliederung durch die Frontalansicht des Sarges, der die gesamte Bildbreite einnimmt. Die Gestaltungsform des Sarges erinnert an antikisierende Architekturelemente. Er scheint aus Stein gehauen zu sein und impliziert so die Vorstellung eines kalten, harten Totenbettes. Diese Vorstellung wird allein durch das Kopfkissen abgemildert, das das Haupt Christi stützt und angesichts seines qualvollen Todes wie eine nachträgliche Geste der Milde gedeutet werden könnte.

Der Glanz des Sonnenlichts erhellt das Antlitz des Toten, dessen Inkarnat durch die Blau-Violett-Farbgebung ebenso fahl und blutleer wirkt wie jenes der lebendigen Trauergestalt. Die Bildfiguren sind in dem gleichen dunklen Farbakord gehalten wie der Sarg, der das Motiv des Todes und Sterbens emblematisch veranschaulicht. Vrubel‘ gestaltet die „lebendige“ Maria als dem toten Christus wesensähnlich und verbindet die Bildfiguren mit dem Sarg, indem er diese drei Elemente farblich miteinander vereint. Das Todesmotiv erhält durch die monumentale Komposition mit dem Sarg und aufgebahrten Verstorbenen ein deutliches Übergewicht gegenüber den vitalen Elementen, wie der Mariengestalt, der Sonne und den vegetabilen Motiven. Das die gesamte Szenerie nicht in einer einzigen Tristesse und Verzweiflung mündet, sondern lediglich der Trauer und des Abschiednehmens gewidmet scheint, ist auf die wärmende Strahlkraft des Sonnengelbs, das das Bildgeschehen überstrahlt, zurückzuführen. Dessen Glanz ist auf dem Leichentuch Christi sowie der Kleidung Marias anhand gelblicher Lichtreflexe sichtbar. Das Sonnenlicht erhellt ebenso den gesamten Bildhintergrund. Insgesamt vermittelt der Farbkontrast aus den Blau-Violett-Nuancen der Bildfiguren und den Gelb-Rot-Grau-Farbtönen des Landschaftsraumes ein koloristisch-ausbalanciertes Stimmungsbild. Die Blau-Violett-Abstufungen im Kontrast mit den Weiß-Grau-Tönen im Bildvordergrund rufen Schwermut hervor und verstärken somit das Trauermotiv, das ebenso den Moment des endgültigen Abschieds thematisiert.

Das Motiv der „Beweinung“ wurde bis zum 17. Jahrhundert mit dem Begriff der „Schwermut“ (russ.: unynie) beschrieben.⁷³⁴ Diese Bezeichnung erscheint für Vrubel’s Variation des Motivs zutreffender, weil die Reduzierung der Bildfiguren auf die Mutter-Sohn-Konstellation, seine Farbwahl und die dadurch hervorgerufene atmosphärische Grundstimmung des Bildes den Eindruck von Schwermut

⁷³⁴ Vgl. Vydrin/Tret’jakov (2005), S. 302.

vermitteln. Das tradierte Motiv der „Beweinung“ weist neben Maria und dem toten Christus zusätzlich die Personen Johannes der Täufer, Maria Magdalena, Joseph von Arimathäa und Nikodemus sowie einige andere Frauen auf. Die Reduktion des Figurenensembles auf Maria und Christus ist in der abendländischen Tradition als Vesperbild kanonisiert, jedoch ist darin der Tote mit Dornenkrone und Wundmalen auf dem Schoß der Mutter gebettet.⁷³⁵ Vrubel‘ orientiert sich an dem Vesperbild, um den Ausdruck des mütterlichen Schmerzes zu steigern, und zugleich an der überlieferten byzantinischen Komposition der „Äußersten Erniedrigung“ (griech.: akra tapeinosis), die auch als „König der Ehren“ (griech.: basileus tes doxes; russ.: car‘ slavy) bezeichnet wird. In dieser Variante ist der tote Christus liegend in einem geöffneten Sarkophag zu sehen, mit geneigtem oder aufgerichtetem Haupt, nacktem Oberkörper und gut sichtbaren Wundmalen an seinen Händen sowie übereinander gekreuzten Armen. Maria und Johannes der Täufer flankieren meistens den Sarg. In der russischen Kirchenmalerei wird dieses Christusbild als „Mutter weine nicht“ (russ.: ne rudaj mene mati) betitelt.⁷³⁶ Vrubel‘ übernimmt die Darstellung des geöffneten Sarges. Er zeigt Christus allerdings ohne die Wundmale seiner Passion und in ein Tuch gehüllt, beweint einzig von seiner Mutter, wie in einer Pietà.

Eine ähnliche Farbwirkung durch die Verwendung von Blau-Violett-Weiß-Nuancen erzielt Vrubel‘ in der zweiten Variante der Beweinung (Abb. 41). Der bei dem religiösen Sujet beschriebene Farbeffekt kündigte sich bei Vrubel‘ bereits zwei Jahre zuvor an, als er sich in Kiev mit dem Genre Blumenstillleben beschäftigte. Während seiner Anstellung an der Muraško-Zeichenschule (etwa 1887/1888) wandte er sich intensiver diesem Genre zu, als er Damen aus der höheren Gesellschaftsschicht Kievs im Zeichnen unterrichtete.⁷³⁷ Anhand von zwei Blumenaquarellen kann nachvollzogen werden, inwiefern bei Vrubel‘ die Wirkung von Farbwerten aus dem profanen Bereich für die Skizzen der „Beweinung“ produktiv geworden ist: Die Aquarelle „Orchidee“ (Abb. 42) und „Weiße Iris“ (1886/1887) veranschaulichen dies exemplarisch.⁷³⁸ In ihnen wird jeweils eine einzelne Blüte zentral in der Bildmitte repräsentiert, deren Blütenblätter in Blau-Violett-Weiß-Abstufungen wiedergegeben sind, wobei die hellen Farbpartien dominieren und somit einen akzentuierten Kontrast zum dunkelgefassten Bildhintergrund bilden. Die sensualistische Wirkung der hellen und dunklen Farbtöne korrespondiert mit der Aquarelltechnik, deren konturloser und ausgedünnter Farbauftrag das Ineinanderfließen von Formen und Farben zur Folge hat. Die in diesen Aquarellen verewigten Blumenarten erscheinen als porträtierte vegetabile Protagonisten, deren einzelne materielle und ästhetische Qualitäten in ihrer Ganzheit wie ein Organismus wiedergegeben sind, dem eine Anima hinzu imaginiert wird. Die

⁷³⁵ Vgl. Seibert (2002), S. 58.

⁷³⁶ Vgl. Onasch (1993), S. 75.

⁷³⁷ Vrubel‘ unterrichtete zwei Damen in Aquarellmalerei, Natal’ja Jakovlevna Macneva (geborene Tarnovskaja, 1854–1940) und Evgenija Porfir’evna Bunge (geborene Šipovskaja, 1850–?). Vgl. Drug/ Margolina/ Ladyženskaja (2012), S. 16. Vrubel‘ datierte selten seine im Unterricht entstandenen Blumenstudien. Er schenkte sie meistens seinen Schülerinnen, die sie aufbewahrten. Deshalb ist das Datum ihres Entstehungszeitraumes an seine Beschäftigungszeit als Zeichenlehrer orientiert, die mit der Arbeit an den Entwürfen für die Vladimir-Kathedrale zeitlich zusammenfiel.

⁷³⁸ Siehe Abb. Vrubel‘, „Weiße Iris“ (1886–1887) in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 179.

Kombination aus mehrheitlich hellen Farbpartien neben dunkleren auf den einzelnen Blütenblättern veranschaulicht zugleich deren haptische, fragile Beschaffenheit und von Zartheit geprägte Materialität. Die erzielte Synthese aus der Farbwirkung und suggestiven Malweise, die die Rezeption der Blumenstillleben bestimmt, bewirkt, dass die durch sie evozierte Grundstimmung als melancholisch oder elegisch aufgefasst wird. Diese Grundstimmung überträgt Vrubel‘ in die zweite Variante der „Beweinung“, in der sich eine ähnliche Farbwirkung entfaltet.

In Vrubel’s zweiter Variante der „Beweinung“ ist Maria in der rechten Bildhälfte im Seitenprofil vor dem Sarg sitzend dargestellt. Im Unterschied zur ersten Version ist ihr Gesicht detaillierter ausgearbeitet, wobei besonders der Ausdruck ihrer Augen betont wird, bei denen eine Träne angedeutet ist. Maria hat große Augen und einen schlanken, markanten Nasenrücken sowie schmale Lippen, diese Physiognomie folgt der byzantinischen Ikonografie der Ikonenmalerei. Ebenso verhält es sich mit dem dargestellten Antlitz Christi, dessen Gesicht dem Betrachter seitlich zugewandt ist. Maria hat ihre Hände ineinandergelegt, so als würde sie beten. Neben ihren Händen ist auf dem Sargrand liegend ein Teil der Dornenkrone zu erkennen, die als ikonografisches Stilmittel fungiert und auf Christus als „Schmerzensmann“ verweist.⁷³⁹ Mit diesem kleinen, aber nicht unwesentlichen Detail wird auf die Chronologie der Passion Christi und seine Wundmale, die ihm in seinem irdischen Leben zugefügt wurden, verwiesen.⁷⁴⁰

Der Bildvordergrund wird gänzlich von dem Sarg des Toten gefüllt, nebst der trauernden Gottesmutter. Im Hintergrund ist ein abstrahiert-gemalter Landschaftsraum zu sehen, der von schwarzen Farbflächen halbbogig eingefasst ist und die den Bildinhalt über der Horizontlinie beschneiden. Das Landschaftsmotiv mutet wie ein Bergmassiv an, vor dem eine blaue Wassermenge angedeutet ist. Unwillkürlich lässt sich eine Verbindung zu Vrubel’s seltenen Landschaftsstudien herstellen, in denen er maritime Motive festhielt, wie Ansichten von Venedigs Wasserstraßen oder des Hafens von Odessa.⁷⁴¹ Der blau-violette Nachthimmel wird in der Bildmitte von einer weißen Lichtquelle erhellt, die sich bei näherer Betrachtung als Blitz identifizieren lässt – es herrscht Gewitterstimmung. Im Zusammenhang mit dem Gewässer und den Bergen in ihrer dunklen Farbigkeit könnte die somit heraufbeschworene Stimmung als apokalyptisch empfunden werden. Diese durch das Naturphänomen

⁷³⁹ Der „Schmerzensmann“ (lat.: imago pietatis) ist als Andachtsbild des leidenden Christi kanonisiert. In ihm werden die Wunden Christi zur Schau gestellt. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (1998), S. 312.

⁷⁴⁰ Die Dornenkrönung war eine der Folterungen, denen Jesus ausgeliefert war, ehe er gekreuzigt wurde. Seit der Spätgotik wurde die Dornenkrone auch in Szenen dargestellt, die ihrer gar nicht bedurften, wie etwa in der „Beweinung“. Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (1998), S. 102.

⁷⁴¹ Diese Zeichnungen sind in einem Skizzenbuch (1884–1885) im Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“ aufbewahrt (Inv. Nr. Rg-3284). Darin sind 37 Skizzen von der Umgebung der Kyrill-Kirche, von maritimen und landschaftlichen Motive sowie von Personen während seines Aufenthalts in Odessa (1885) gesammelt. Das Album wurde von der Familie Prachov verwahrt. Nikolaj Prachov beschriftete die Zeichnungen und datierte das Skizzenbuch. Vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 208 f. Siehe Abb. Vrubel‘, „Zwei Gondeln am Anlegesteg. Blick aus dem Atelier Vrubel’s in Venedig“ (1885), Papier auf Papier mit Bleistift, 14 x 8,3 cm, 17 x 11,8 cm, Inv. Nr. Rg-3227, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, vgl. ebd., Abb. 34, S. 155, Abb. „Hafen in Odessa“ (1885), Aquarell auf Papier mit Lack, 14 x 22 cm, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, ebd., Abb. 103, S. 257.

hervorgerufene Atmosphäre eines womöglich bevorstehenden Untergangs korrespondiert mit der Leidensgeschichte Christi. Ein Detail des Landschaftsmotivs gibt Rätsel auf, da in der Bildmitte, nahe des Nimbus' von Maria und vor dem Hintergrund des Wassers, eine skizzenhafte Zeichnung sichtbar wird, die einen Gegenstand in blauer Farbe andeutet. Die aquarellierte Bildfläche scheint nicht beendet gewesen zu sein, zudem befindet sich über einer schwarzen Trennlinie ein Papiersegment mit Bleistiftstrichen.⁷⁴²

In der zweiten Variante der „Beweinung“ liegt Vrubel's Fokus auf der gesteigerten Expressivität der trauererfüllten Mimik Marias und er versieht die zwei Bildgestalten mit hell-gelb leuchtenden Nimben. Maria beugt sich über den geöffneten Sarg. Sie vollführt keine Trauergebärde, wie es in der kanonisierten Darstellungsweise üblich wäre. Die Traurigkeit und Verzweiflung der Gottesmutter werden durch ihren Blick und die Tränen verdeutlicht. Die Konstellation der trauernden Frau am Grabe verweist auf das tradierte Motiv der „Grablegung Christi“ oder der „Beweinung“, in dem traditionell eine Figurengruppe, bestehend aus mindestens zwei Frauen und zwei Männern, um den Sarg oder den Leichnam Christi positioniert ist.⁷⁴³ Bei einem byzantinischen Beispiel dieses Motivs aus dem 12. Jahrhundert sind zwei Frauen am Grabe mit trauervoller Mimik dargestellt (Abb. 43). Die darin abgebildete emotionale Ergriffenheit der Frauen am Grabe wurde selten derart deutlich in der religiösen Malerei der Ostkirche ausgearbeitet. Ungewöhnlich ist auch der innige Körperkontakt der Frauen mit dem Toten.

Es ist nicht überliefert, warum Vrubel' sich gegen die kanonisierte vielfigurige Darstellungsweise der Frauen am Grabe und für die Mutter-Sohn-Konstellation entschied. Die Konzentration auf diese zwei emotional eng miteinander verbundenen Personen würde für die Intention sprechen, den Aspekt des Trauerns und des Mitleids verstärken zu wollen. Generell gilt, dass die Darstellung der weinenden Maria für die russische religiöse Malerei untypisch ist und vielmehr mit der „Compassio“-Thematik der venezianischen Renaissancemalerei in Verbindung gebracht werden kann, die Vrubel' beispielsweise durch die Malerei Bellinis kannte.⁷⁴⁴ Durch die mittels Mimik und Gestik visualisierte mütterliche Trauer Marias – und angesichts der durch sie in Erinnerung gebrachten Leiden Christi – soll Mitgefühl seitens des Betrachters hervorgerufen werden. Insofern knüpft Vrubel' an das tradierte Vesperbild an, jedoch fügt er diesem Sujet symbolistische Farbwerte zu, die er auch in seinen aquarellierten Blumenstillleben verwendete. Die in der zweiten Variante der „Beweinung“ auf die Blau-Violett-Farbwerte mit kontrastivem Schwarz-Weiß reduzierte Palette ist sensualistisch aufgeladen. Dadurch

⁷⁴² Womöglich dachte Vrubel' noch über zu ergänzende Bildelemente innerhalb sowie außerhalb des vorliegenden Bildgeschehens nach, die er nicht ausführte, wie es ein typisches Merkmal seiner flüchtigen Arbeitsweise war.

⁷⁴³ Vgl. Onasch (1993), S. 150.

⁷⁴⁴ Siehe zur „Compassio“-Thematik bei Giovanni Bellini, Brucher (2007), S. 44 sowie Kap. 2.1.3 in dieser Arbeit.

wird der Bedeutungsinhalt des Sujets farbpsychologisch vermittelt und befördert die emotionale Einfühlung des Betrachters in die dargestellte Szene.

Der Aspekt der „Compassio“-Thematik klingt noch deutlicher in der dritten Variante der „Beweinung“ an (Abb. 44). Die Trauer Marias ist stärker betont, eine Träne rinnt ihre linke Wange hinunter. Vrubel‘ hält die bereits bekannte Komposition des Sarges samt Christus bei, lediglich wandelt er dessen Körperhaltung ab, in dem er ihn mit übereinandergekreuzten Unterarmen und Händen sowie mit nacktem Oberkörper abbildet. Das Bildmotiv ist in einen Innenraum mit zwei monumentalen Fensteröffnungen eingebettet. An der Unterkante des Fensters lehnt der steinerne Sargdeckel. Zwischen Deckel und Sarg sitzt, auf Christus blickend und mit der linken Hand den Sarg berührend, Maria. Diese Geste ersetzt die Berührung des Leichnams, da der Sarg für den Körper des Toten steht, also gewissermaßen ein pars pro toto bildet. Eine abgelegte Dornenkrone ist in der rechten Bildhälfte neben den Sarg positioniert, sie verweist auf das Martyrium Christi als „Schmerzensmann“. Ein Nimbus umgibt das Haupt des Verstorbenen, hingegen ist Marias Kopf von einem hellen Leuchten umfungen, ohne eine konturierte Umrandung. Die gesamte Szene ist in einem Schwarzaquarell wiedergegeben, das durch weiße Farbsegmente kontrastiert wird. Der Hell-Dunkel-Farbkontrast verleiht dem Aquarell einen grafischen Charakter.

Die in den ersten zwei Varianten des Beweinungsmotivs gesteigerte Tendenz der expressiven Farbbehandlung, die eine symbolistisch aufgeladene Bildbedeutung intendiert, kommt auch in der vierten Version zum Ausdruck. Diese präsentiert eine mehrfigurige Szene in Form eines Triptychons, das an der oberen Bildkante rundbogig ist (Abb. 45). Die Bildteile werden von einem angedeuteten gemusterten Rahmen, dessen Ornamentierung unvollendet blieb, umgeben. Zwei Seitenteile flankieren den Mittelteil, in dem der tote Christus im Sarg aufgebahrt liegt und Maria neben ihm sitzend dargestellt ist. Es ist die einzige Variante des Motivs der „Beweinung“, in der Maria ihren Sohn berührt – ihre linke Hand ruht auf dem Oberkörper des Toten. Vrubel‘ bezieht sich in diesem Beispiel auf die vielfigurige Komposition des tradierten Beweinungsmotivs: Im rechten Seitenteil sind Maria Magdalena und Johannes der Täufer sowie im linken Seitenteil Joseph von Arimathäa und Nikodemus dargestellt.⁷⁴⁵ Die stehenden Seitenfiguren, deren Blicke auf den Toten gerichtet sind, erscheinen als teilnehmende Beobachter. Alle Figuren sind von einem Nimbus umgeben und in lange Gewänder gehüllt. Die Vertikalität ihrer Körperhaltung, die durch die ebenso vertikal verlaufenden Faltenbahnen ihrer Gewänder betont wird, verstärkt den Eindruck einer monumentalen Bildwirkung. Die trauernde Maria, die ihren Kopf aufstützt, bildet die Mittelachse in dem zentralen Bildteil des Triptychons. Die zwei Fenster, die bereits in der dritten Variante des Motivs eingeführt wurden, erfahren in dieser Skizze ihre

⁷⁴⁵ Vgl. Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 49. Joseph von Arimathia (oder: Arimathäa) und Nikodemus sind ikonografisch aus dem Motiv der „Grablegung Christi“ bekannt, in dem sie dessen Leichnam tragen oder in das Grab hineinlegen. Das tradierte Motiv der „Beweinung“ zeigt die Gottesmutter am Haupte Christi, Nikodemus und Johannes (diese drei knieend) sowie Joseph von Arimathia neben den heiligen Frauen (darunter Maria Magdalena) gruppiert. Vgl. Onasch (1993), S. 150.

vollendete Darstellung und verweisen darauf, dass der Tote in einem Innenraum aufgebahrt liegt. Die Farbwahl dieser Variante ist entschieden aufgehellter, Vrubel‘ bedient sich des Hell-Dunkel-Kontrastes durch die Gegenüberstellung von Weiß-Gelb mit Blau-Violett-Farbtönen. Die Ergriffenheit und Trauer Marias ist in diesem Beispiel nicht sehr deutlich ausgearbeitet, Vrubel‘ widmete sich intensiver der kompositorischen sowie farblich-ausdifferenzierten Darstellung. Die vier Varianten des Beweinungsmotivs unterscheiden sich stilistisch erheblich von Vrubel’s Interpretation des gleichen Motivs aus dem 12. Jahrhundert im Byzantinischen Stil in der Kyrill-Kirche (1884, Abb. 46).

Hervorzuheben ist, dass es zu Vrubel’s ersten drei Versionen des Motivs der „Beweinung“ für die Vladimir-Kathedrale keine Vorläufer-Motive aus der tradierten altrussischen oder byzantinischen Kunst gibt.⁷⁴⁶ Im Unterschied zur Variante des Motivs in der Kyrill-Kirche entschied sich Vrubel‘ bei den Entwürfen der Vladimir-Kathedrale dreimal für eine zweifigurige Konstellation, anstelle der ikonografisch-tradierten vielfigurigen Komposition. In der vierten Variante stellt er sechs Bildfiguren dar. Während er in der Kyrill-Kirche drei Erzengel mit Fürbitte- und Trauergebärden am Sarg des Toten abbildete, bevorzugte er in den späteren drei Varianten dieses Motivs eine Mutter-Sohn-Konstellation und griff in der vierten Variante auf weitere Heiligenfiguren zurück. Zudem zeigte er in der Kyrill-Kirche Christus nur mit einem Lendenschurz bekleidet. In den Entwürfen der Vladimir-Kathedrale ist der Tote hingegen mit einem Leichentuch bedeckt. In der Variante des Motivs im „Byzantinischen Stil“ (1884, Abb. 46) verzichtete Vrubel‘ auf die Darstellung des Kreuznimbus‘ oder einer Dornenkrone. Diese Beweinungsszene mit Engeln rezipiert die Ikonenmalerei, das wird anhand der wiedergegebenen perspektivischen Verhältnisse, der Farbwahl sowie der Verwendung von Gold für die Nimben evident. Außerdem weisen jene Bildfiguren eine schematisierte Mimik auf, die keinerlei individualisierte Emotionalität ausdrückt, wie es in den drei Jahre später ausgearbeiteten Entwürfen des Motivs der Beweinung zu sehen ist. Zugleich ist der Farbkanon der vierten Version der „Beweinung“ (1887, Abb. 45) ein Beleg dafür, dass Vrubel‘ parallel dazu an Entwürfen zu dem mehrfigurigen Motiv „Auferstehung“ arbeitete, da eine der daraus hervorgegangenen Skizzen im gleichen Farbakord gestaltet ist (Abb. 47).

Die stilistischen und technischen Experimente, die bereits in Vrubel’s Blumenstudien eine kristalline Formensprache andeuteten, setzen sich in der Skizze „Auferstehung“ (1887) fort: Der als Triptychon ausgeführte Entwurf für die Vladimir-Kathedrale weist Blütenformen auf, die sich von dem Naturstudium entfernt haben und eine abstrahierende Formensprache antizipieren. Im Mittelteil ist Christus dargestellt, auferstanden vor einem illuminierten Kreuz und wie auf einem Sockel kniend, der mit Ornamenten dekoriert ist. Im unteren Bildteil sind wie in einem Trichter, der aus zwei zur Seite sich neigender Grabsteine gebildet wird, Blüten eingelassen. Deren Blütenformen erinnern an schimmernde

⁷⁴⁶ Vgl. Nekljudova, Milica G.: *Tradicii i novatorstvo v russkom iskusstve konca XIX–načala XX veka* (Traditionen und Innovationen in der russischen Kunst Ende des 19.–Beginn des 20. Jahrhunderts). Moskau, 1991, S. 286.

und glänzende Edelsteine sowie an die Blüten der Azaleen aus Vrubel's Blumenstudien.⁷⁴⁷ In den rechten und linken Seitenteilen ist jeweils ein stehender Engel Christus zugewandt dargestellt und in den unteren Bildhälften der Seitentafeln ist jeweils ein sitzender Titan abgebildet. Die Physiognomie und Darstellungsweise der Engelsfiguren veranschaulichen Vrubel's Beschäftigung mit byzantinischer, religiöser Malerei: Dies wird anhand ihrer langen Flügel, ihres grazilen Körperbaus, den vergrößerten Augenformen und schmalen, geraden Nasenrücken sowie durch ihre androgynen Gesichtszüge deutlich. In den Gestaltungsmerkmalen der Gesichter klingt auch der bereits seit 1886 von Vrubel' konzipierte Dämontypus an, der eine ähnliche androgyne Physiognomie aufweist, die auch weiterhin seine Engel- und Prophetengestalten (1887–1906) kennzeichnen wird.⁷⁴⁸

Die Engelsfiguren in „Auferstehung“ tragen prachtvolle Gewänder, die mit Stickereien versehen und mit Perlen besetzt sind. Die muskulösen Titanen, die schlafend dargestellt sind, lassen an Gladiatoren denken, die sich von ihrem letzten Kampf ausruhen.⁷⁴⁹ Die Blumenmasse unterhalb der Christusfigur und zwischen den beiden Titanen irritiert, da sie viel Platz einnimmt und es keine ikonografische Vorlage von Blumendarstellungen im Auferstehungsmotiv gibt. Die abgebildeten Blumen scheinen das Böse zu bannen und sind womöglich anstelle einer Höllenvision als Erlösungshoffnung aufzufassen. Dieser Eindruck verstärkt sich angesichts der schlafenden Titanen, die die Blumen flankieren und keine Bedrohung darstellen. Womöglich wurden jene durch den Duft der Blumen betäubt. Das Strahlen und Funkeln der juwelenartigen Blüten korrespondiert mit den Nimben der Engel sowie dem Strahlenkranz von Christus im Mittelteil. Die Blütenformen sind nicht realistisch oder naturnah – sie muten stilisiert und wie aus Stein gehauen an. Sie erscheinen wie Inkrustationen farbigen Glanzes. Innerhalb der nächsten drei Jahre kehrt Vrubel' zu diesem Effekt zurück – wie bei den Blütenformen, die seinen monumentalen „Sitzenden Dämon“ (1890, Abb. 6) umgeben.

Die Wesenhaftigkeit der Blumen, die Vrubel' in seinen frühen Aquarellen von 1886 bis 1887 anklingen lässt, wird in seinen späteren Bildern bis hin zu einer mystischen Rätselhaftigkeit und Vitalität gesteigert. Die Blumen erscheinen darin als eigenmächtige Protagonisten. Vrubel's verschiedene Blumentypen symbolisieren „Gut und Böse“ oder „Bedrohlichkeit“, aber auch „Hoffnung“ mittels ihrer

⁷⁴⁷ Diesen Vergleich zieht auch Allenov (1978), S. 193. Siehe Abb. Vrubel', „Weiße Azalee“ (1886–1888), Aquarell auf Papier mit Kohle und Bleistift, 29 x 22 cm, Inv. Nr. Rg-1615, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, vgl. in, German, Michail J.: Michail Vrubel' 1856–1910. Leningrad, 1989, Abb. 35, Kat.-Nr. 58.

⁷⁴⁸ Bereits Vrubel's Vater beschrieb die Dämongestalt, die er im September 1886 auf einer Skizze sah, als androgyn. Vgl. Aleksandr Michailovič Vrubel' an Vrubel's Schwester Anna, Charkov, 11.9.1886, in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 118. Siehe auch: Gaßner, Hubertus: Die demiurgische Kraft begehrender Blicke, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 37 ff. Siehe Abb. Vrubel', „Prophet“ (1887) in, Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 366 f.; Abb. „Engel mit Weihrauchfass und Kerze“ (1887) in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 122; Abb. „Prophet“ (1898) in, ebd., S. 232; Abb. „Der Prophet“ (1905) in, ebd., S. 231; Abb. „Seraph“ (1905) in, ebd., S. 234.

⁷⁴⁹ Es gibt eine zweite Version des Motivs „Auferstehung“, die ohne die Titanen oder Blumen nur mit Christus und zwei flankierenden Engelsfiguren als Triptychon konzipiert ist. Siehe Abb. „Auferstehung“ (1887), Aquarell auf Papier mit Bleistift, mit abgerundeten oberen Ecken, 22 x 35,5 cm (lichtes Maß), Inv. Nr. Rg-1435, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, vgl. in, Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 353.

charakteristischen Farbwerte. Variierende Violett- und Blautöne repräsentieren das Bedrohlich-Mystische, Weiß-Rosa-Rottöne hingegen Hoffnung und Schönheit. Als Opponenten dieser zwei Farbpaletten dienen in Vrubel's Blumenkanon der Fliederbusch und die Rose. Dem Flieder widmete er um 1900 ein großformatiges Gemälde „Flieder“ (1900, Abb. 48). Darin nimmt ein Fliederbusch den gesamten Bildraum ein und umrankt eine zierliche, ängstliche Mädchengestalt. Diese Komposition beschwört eine besonders bedrohliche Stimmung herauf: Hier sind die Blüten bereits kristallartig zersplittert, gezackt oder keilförmig, sie haben jegliche Harmonie und Weichheit verloren. Der Fliederbusch mutet wie ein wuchernder, scharfkantiger und sich auftürmender Eiskristall an. Vrubel's Formensprache variiert nach 1886 zunehmend von naturnahen zu verfremdeten, kristallinen und spitzen Formen.

Der Entwicklung von Vrubel's Zeichenstil, der sich in den Skizzen für die Vladimir-Kathedrale in seiner gesamten individualistischen und innovativen Stilistik entfaltet, ging ein Prozess der Formfindung seit seinen Arbeiten in der Kyrill-Kirche und ersten Auftragsarbeiten für bürgerliche Mäzene voraus. Zu nennen sind hier das für den Kiever Kunstsammler und Förderer der Muraško-Kunstschule Ivan Nikolaevič Tereščenko (1848–1903) entstandene Aquarell „Orientalisches Märchen“ (1886) oder Vrubel's Porträt „Mann in einem altertümlichen Kostüm“ (1886).⁷⁵⁰ Im Zusammenhang damit muss auf Vrubel's Studien von kostbaren Stoffen, wie persischen und chinesischen Teppichen, verwiesen werden, die er seit 1885 in zahlreichen Skizzen festhielt und die im Besitz des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“ sind.⁷⁵¹ Ausgehend von seinem Interesse an Stoffen mit ornamentalen Mustern sowie Teppichen und funkelndem Schmuck, malte er die Tochter des Kiever Pfandleihers Dachnovič, bei dem er oftmals verschiedene Kostbarkeiten vor Ort studierte. In dem Porträt der Tochter, Maria Dachnovič, „Mädchen vor Perserteppich“ (1886, Abb. 49), sind Materialität und Stofflichkeit deutlich betont und üppig inszeniert. Es ist eine Mädchengestalt in sitzender Pose inmitten von gemusterten Teppichen und Textilien zu sehen. Sie ist wie eine orientalische Prinzessin gekleidet,

⁷⁵⁰ Siehe Abb. Vrubel', „Mann in einem altertümlichen Kostüm“ (1886), Aquarell weiß gehöht, Bleistift und Lack auf Papier, 27,7 x 27 cm, Inv. Nr. Rg-189, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, vgl. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 44, S. 128. Dieses Aquarell befand sich ursprünglich auf der Rückseite des Bildes „Orientalisches Märchen“, die beiden Motive waren rückwärtig auf einem Karton zusammengeklebt, bevor Vrubel' das letztgenannte Aquarell zerriss. Vrubel' sei zu dem Motiv des gemusterten Mantels, der im Bildtitel als „Kostüm“ bezeichnet wird, durch einen Brokat inspiriert worden, den er im Haus der Prachovs gesehen habe: „Ihm gefiel einfach ein Stück alten ukrainischen Brokats, das mein Vater auf dem Trödelmarkt gekauft hatte. Vrubel sah es und brannte darauf, es zu malen. (...) Als er schon recht viel gemalt hatte, sagte er: „Nein, ich werde nicht einfach ein Stück Materie malen, sondern lieber einen Bojaren oder noch besser einen Zaren auf den Thron.““ Vgl. Prachow (1968), S. 56. Tatsächlich handelt es sich bei diesem Bild um ein Porträt des Kiever Kunstsammlers Tereščenko.

⁷⁵¹ Siehe Abb. Vrubel', „Antiker persischer Teppich“ (1886), vgl. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 128; Abb. „Detail eines persischen Teppichs“ (1886), vgl. in ebd.; Abb. „Detail eines chinesischen Brokats“ (1886), vgl. in, German, Michail J.: Michail Vrubel' 1856–1910. Leningrad, 1989, Abb. 38; Abb. „Antiker chinesischer Brokat“ (1886), vgl. in, Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 298. Für das Aquarell „Antiker chinesischer Brokat“ (1886) diente Vrubel' ein Brokat aus dem Hause der Prachovs als Vorlage. Dieses Aquarell blieb unvollendet, wie so viele andere dieser Art, in denen Vrubel' jedes Mal nur einzelne Details, Ornamente, Faltenwürfe oder Gegenstände farbig fasste und vollständig zeichnete, und die übrigen Bildelemente nur mit Konturen andeutete. Vgl. Prachow (1968), S. 58 f.

ein kostbares, seidenes Kleid zu einer blauen Pluderhose tragend. Ihren Hals zieren mehrere weiße Perlenketten, die mit den Pastell-Rosatönen ihres Kleides und der Rose in ihrer rechten Hand sowie mit ihren Ringen und dem Dolch in ihrer linken Hand korrespondieren. Das Mädchen blickt melancholisch, fast traurig den Betrachter an. Sie ist eine Schönheit mit schulterlangem Haar und großen dunklen Augen. Der Dolch ist ihr beigegeben wie ein symbolträchtiges Attribut, nicht zum Gebrauch gedacht, da ihre Hand ihn nicht umschließt. Ihre zarten Finger berühren ihn eher wie einen kostbaren Schatz und gleichzeitig scheint er ihr unbequem, nur für die Pose gedacht sowie die Rose, die sie zwischen Daumen und Zeigefinger umständlich hält. Über ihren Kopf ist ein orientalischer Teppich aufgetürmt, wie ein Baldachin thront er über ihrem Haupt. Der Pinselauftrag ist fein, jedoch sind die einzelnen Formen und gemusterten Flächen mit teils dickeren schwarzen Konturen versehen. Die kostbaren Textilien füllen den gesamten Bildraum. Der durchmusterte Bildhintergrund dominiert die im Vordergrund sitzende Mädchengestalt. Das Farbgewebe aus warmen Rot- und kühlen Blau- und Grüntönen wirkt wie eine wogende Masse, die mehr Lebendigkeit impliziert als die statuenhafte Pose des blassen Mädchenkörpers.

Es ist ein rätselhaftes Porträt, das ein orientalisches Interieur nachempfunden, mit einem Mädchen, das wie eine jungfräuliche Braut inszeniert wirkt, wie Dolch und Rose vermuten lassen. Die Beine des Mädchens sind in ihrer blauen Pluderhose, die an das Blau des Meeres denken lässt, nicht auszumachen. Der Perlenschmuck lässt die Assoziation einer Muschel aufkommen. Ausgehend von dieser Vorstellung ist anzunehmen, dass ein mythologisches Halbwesen dargestellt ist, bestehend aus einem menschlichen Oberkörper und einem Fischechwanz.⁷⁵² Das beschriebene Porträt wirkt wie eine bildhafte Version des Themas Transformation oder Metamorphose, das Vrubel durch russische Volksmärchen vermittelt bekam und ihn zur Darstellung weiblicher Halbwesen aus der Wasserwelt inspirierte.⁷⁵³

Das Thema der Metamorphose bestimmt weitere Arbeiten Vrubel's (1886–1887), die in Aquarelltechnik entstanden sind. In ihnen wird das Wechselspiel zwischen Organischem und Anorganischem verbildlicht, wobei den lebendigen Organismen ornamentierte Stofflichkeiten als gleichwertig im Bildganzen zur Seite gestellt werden. Zu nennen sind hierfür folgende Werke, die im Besitz des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“ sind: „Stilleben mit Blumenvase, Heckenrose“ (1885–1886), „Orientalisches Märchen“ (1886), „Mann in einem altertümlichen Kostüm“ (1886) sowie „Orientalischer Tanz“ (1887).⁷⁵⁴ Wie aus den Werktiteln deutlich wird, bezog sich Vrubel explizit auf den Kulturraum des Ostens, der in jener Zeit als „Orient“ kulturell verortet und sehnsuchtshaft

⁷⁵² Vgl. Gaßner (1997), S. 51. Dieses Gedankenspiel kann als eine Vorwegnahme der späteren Schaffensphase Vrubel's aufgefasst werden, denn nach 1900 malte er verstärkt Wassernymphen, Nixen, Muscheln und Perlen. Besonders der schillernde Effekt von Perlmutter faszinierte ihn, deshalb arbeitete Vrubel in seinen serienartigen Bildern mit Muschelmotiven und Perlen in Pastelltönen.

⁷⁵³ Siehe zum Bild „Schwanenprinzessin“ (1900) in, Karg (2011), S. 139 ff.

⁷⁵⁴ Zu ergänzen in dieser Serie ist ein Aquarell aus der Sammlung der Staatlichen Tretjakov-Galerie Moskau, „Persischer Prinz“ (1886).

idealisiert wurde. Vrubel‘ gab auch selbst an, von der Bildwelt des Orients und Indiens inspiriert worden zu sein: „Ich bin überhaupt ein großer Verehrer Indiens und des Ostens (...)“⁷⁵⁵.

Unter den genannten Aquarellen zur Motivwelt des Orients ist besonders eines von bemerkenswerter technischer Raffinesse und bezeugt Vrubel’s Talent im Aquarellieren, „Orientalisches Märchen“ (1886), das er mit einem fast schon pointilistischen Farbauftrag zu verbinden wusste (Abb. 50).⁷⁵⁶ Diese Arbeit wirkt beinahe wie eine grafische Studie und sie erinnert in ihrer miniaturhaften Malweise an die orientalischen Interieurs von Fortuny.⁷⁵⁷ Vrubel’s Aquarell zeigt eine Haremsszene in einem üppig dekorierten Raum, der gänzlich mit Teppichen ausgelegt ist, möbliert mit einem Diwan und kleinem Tisch, worüber ein Tuch gespannt ist. Auf dem Diwan liegt eine männliche Gestalt, vielleicht ein Prinz, vor ihm steht eine weibliche Gestalt mit gesengtem Blick, womöglich eine Haremsdame. Der fast schon gepunktete Farbauftrag evoziert Unruhe. Die dicht nebeneinander gesetzten, kalten und warmen Farbtöne und die ornamentale Musterung der Textilien und Teppiche dynamisieren das Bildgeschehen. Es scheint, als würden die Figuren sogleich beginnen, sich zu bewegen. Je länger der Betrachterblick auf den Details dieser Materialfülle und Ornamentvielfalt gerichtet ist, desto mehr verstärkt sich der Eindruck, dass die Bildoberfläche zu pulsieren scheint. Es ist, als würde die Atmosphäre in diesem Bild vibrieren, wie unter dem Eindruck ertönender Musik, und die Haremsdame finge an zu tanzen. Die bewegungslos abgebildeten Personen erscheinen wie in einer abwartenden Spannung, die auch den Betrachter befällt, je mehr er in das Bildgeschehen hineingesogen wird. Dabei mag es irritieren, dass die Patina der Personen von Blau- und Grautönen durchsetzt ist, weshalb der Szene etwas Irrationales anhaftet, wie ein realitätsferner Moment, einer Traumsequenz ähnlich.

Bei Fortuny ist eine ähnliche opulente Materialfülle und Verdichtung von ornamentalen Details in seinen Interieurs, die während und nach seiner Zeit in Marokko entstanden sind, vorzufinden. Sie sind in präziser Malweise ausgeführt und ermuntern in dieser Hinsicht nicht zu solchermaßen assoziativen oder träumerischen Gedankenspielen wie im Falle von Vrubel’s Aquarell „Orientalisches Märchen“ – da sie jedweden Nebulösen oder Sublimen entbehren. Bei Vrubel‘ gibt es das Element des Sublimen, das bereits in dem Bild „Mädchen vor Perserteppich“ deutlich wurde und sich im „Orientalischen Märchen“ fortsetzt.

Es wird anhand der beschriebenen Materialstudien und Aquarelle aus Vrubel’s Kiever Zeit deutlich, wie intensiv er sich mit neuen Themen und Motiven beschäftigte. Er experimentierte mit ihnen und arbeitete zunehmend genre-übergreifend, als er parallel mit profanen und sakralen Sujets befasst war. In Bezug auf seine Materialstudien und den „orientalischen“ Motiven konnte gezeigt werden, das

⁷⁵⁵ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 21, Oktober 1886, Kiev, vgl. in: Gomborg-Veržbinskaja (1976), S. 49.

⁷⁵⁶ Laut Prachov sei Vrubel‘ zu diesem Sujet durch die „Märchen der Scheherezade“, die bei den Prachovs vorgelesen wurden, inspiriert gewesen. Diese Arbeit musste zusammengeklebt werden, nachdem Vrubel‘ sie zerriss. Die Skizze blieb unvollendet. Vgl. Prachow (1968), S. 53 ff.

⁷⁵⁷ Suzdalev verweist auf die Ähnlichkeit zu Fortunys Bild „Schlangenbeschwörer“ (1870). Vgl. Suzdalev (1991), S. 41.

Vrubel‘ als erster russischer Maler eine formale Gleichwertigkeit von Bildhintergrund und -vordergrund erzielte.⁷⁵⁸ Er steigerte die Dekorativität der Bildinhalte und ließ Ornamente sowie Musterungen zu autonomen Bildträgern werden: sie muten verlebendigt an. Vrubel‘ stellte die verdichteten ornamentalen Strukturen und Farbgewebe als in Bewegung versetzt oder pulsierende Entitäten dar – demgegenüber nehmen seine Naturstudien teilweise einen Objektstatus ein. Denn einerseits erstarren in ihnen Blütenformen zu Kristallen, andererseits wirken einzelne Blumenstillleben wie atmosphärische Stimmungsporträts, die den Eindruck erwecken, als würde sich in ihnen die Anima der abgebildeten Blume ausformulieren. Dieser Antagonismus von „Lebendigkeit“ und „Erstarrtheit“, „beseeltem Organismus“ und „vitalisiertem Objekt“ kontra „eingefrorenem Organismus“ findet seine Entsprechung in Vrubel’s Farbskala der Blau-Violett-Töne sowie der Rot-Rosa-Töne von Teppichen und Stoffen.⁷⁵⁹

2.2.2 Interpretation von Vrubel’s Beweinungsmotiven. Betrachtungen zu Vrubel’s dämonischen Christus versus Vasnecovs menschlichen Christus für die Kiever Vladimir-Kathedrale

Vrubel‘ ist, wie die Bildbeschreibungen seiner Beweinungsmotive und des Auferstehungsmotivs nahelegen, nicht daran interessiert, seine individuellen Vorstellungen von religiösen Sujets mit der offiziellen Narration des National-Religiösen in Einklang zu bringen. Die Varianten seiner Beweinungs- und Auferstehungsmotive weisen einen originären Zugriff auf die christliche Ikonografie und byzantinische Ästhetik auf, die Vrubel‘ gleichermaßen rezipiert und mit der er eklektizistisch arbeitet. Wie aus der Bildanalyse der Beweinungsmotive hervorgeht, bedient sich Vrubel‘ verschiedener Bezugsquellen, wie des Vesperbildes, der „Compassio-Thematik“ oder des Motivs „Mutter weine nicht“ aus der Ikonenmalerei, und fasste sie in einem unkonventionellem Wandbildentwurf zusammen. Seine Komposition ist überwiegend auf zwei Bildfiguren beschränkt, wie in dem tradierten Vesperbild. Dadurch lenkt Vrubel‘ die Aufmerksamkeit auf die Trauer der Mutter und ihren toten Sohn. Die Zwei-Personengruppe ist untypisch für das Beweinungsmotiv und stellt etwas Neues in der orthodoxen Kirchenmalerei dar.

Eine weitere Innovation Vrubel’s ist die Kombination eines angedeuteten Landschaftsmotivs mit Architekturformen im Bildhintergrund mit monumentalisierten Bildfiguren, wie in der ersten Variante der „Beweinung“. In den darauffolgenden zwei Varianten weicht das Landschaftsmotiv einzelnen architektonischen Elementen, die das Bildgeschehen in einen Innenraum verlagern. Somit vermittelt Vrubel‘ die religiöse Szene in einem von Mauern begrenzten Raum, der mit Fenstern versehen ist und einem Kircheninnenraum entsprechen könnte. Seine Malweise weist eine reduktive Formensprache auf, in der Vrubel‘ auf kleinteilige Details verzichtet und sich der Ikonografie zeichenhaft bedient. Dieser Eindruck wird durch die Beschränkung auf dominierende Bildkomposita – wie Sarg, Christus, Maria –

⁷⁵⁸ Vgl. Karg (2015), S. 47–58, siehe zu Abb. Vrubel‘, „Mädchen vor Perserteppich“, ebd., S. 48.

⁷⁵⁹ Seit seiner Zeit in Venedig 1885 verwendete Vrubel‘ verstärkt die Farbskala der Blau-Violett-Töne.

verstärkt und zusätzlich durch die Farbbehandlung betont. Vrubel‘ operiert in seinen Skizzen mit kontrastiven Hell-Dunkel-Tönen und warmen bis kalten Farben. Es wurde in der Bildbeschreibung auf den Blau-Violett- und Gelb-Rot-Farbakkord sowie auf gelbe Lichtreflexe hingewiesen, die vom Sonnenlicht ausgehen. Die Blau-Violett-Nuancen sind der Darstellung von Trauer und dem Todesmotiv in der „Beweinung“ vorbehalten und da jene mehrheitlich in den Varianten eins bis drei verwendet wurden, nehmen sie eine besondere Bedeutung ein. Vrubel‘ verwendet die Blau-Violett-Nuancen auch in seinen Blumenstillleben und später in anderen, profanen Sujets, wie dem Dämonmotiv. Jene Farbsemantik ist für seine Arbeiten in Aquarell und Öl in den Jahren von 1886 bis 1890 typisch. Die Farbkontraste der „Beweinung“ beschwören eine melancholische Stimmung herauf, in der Trauer und Abschied mitschwingt. Diese Stimmung verbindet sie mit den Blumenstillleben der Kiever Phase, in der Vrubel‘ weiße Orchideen, Iris oder Azaleen vor blau-violetter Hintergrund malt.

Das Blumenmotiv erhält eine zunehmend wichtigere Bedeutung für die Weiterentwicklung von Vrubel’s Formensprache, wie anhand der scharf-gezackten, spitzen und kristallartigen Blütenformen im Motiv der „Auferstehung“ deutlich wird. Diese Blumen muten durch ihre schillernde Farbigkeit im Sinne der Ästhetik schön an. Zugleich geht von ihnen etwas Bedrohliches aus, aufgrund ihrer scharfkantigen Blütenformen. In dieser Darstellungsart scheint sich der Gedanke auszuformulieren, das allem Schönen etwas Hässliches oder allem Guten etwas Böses innewohne. Der Antagonismus von Gut und Böse schimmert durch die Skizzen zur „Beweinung“ hindurch. Er wird durch die bedrohlich-wirkende Landschaft, den gegenstandslosen Innenraum, den blau-violetten Farbakkord oder das Schwarzaquarell in Kombination mit der trauernden Maria und ihrem toten Sohn versinnbildlicht. Dabei kündigt sich in der Christusgestalt in den Varianten der „Beweinung“ bereits eine Tendenz an, die eine veränderte Darstellungsart in der russischen religiösen Malerei vorausbedeutet, nämlich die Abbildung eines weltlichen, menschlichen und schönen Christus. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, indem Vrubel‘ einen verhüllten Christus zeigt, dessen Wundmale durch ein Leichentuch verdeckt sind. Er präsentiert dem Betrachter somit eine geschönte Version der Leiden Christi. Das Christusbild ist, so könnte daraus gefolgert werden, ästhetisiert wiedergegeben. Diese Auffassung von Christus geht nicht allein auf Vrubel’s Fantasie zurück, sondern war das Ergebnis der Bemühungen seiner Vorgänger in der Historienmalerei, an denen er sich vermutlich orientierte.

Vrubel’s Christus als dämonisiertes, säkularisiertes Motiv

Es ist nicht belegt, wie Vrubel‘ mit dem Ausschluss von monumentaler figürlicher Wandmalerei in der Vladimir-Kathedrale umgegangen ist, in seinem Briefwechsel findet dies keine Erwähnung. Angesichts seiner desolaten finanziellen Lage (1885–1887) und der wenigen Auftragswerke, muss er sehr darunter gelitten haben. Bis 1887 gab er die Hoffnung, daran beteiligt zu werden, nicht auf. Nachdem es jedoch nicht dazu kommt, Prachov die Entwürfe für die „Beweinung“ und „Auferstehung“ zu zeigen, befasst er sich umso intensiver mit dem Christusmotiv, an dem er für die Dorfkirche in Motovilovka arbeitet.

Er nutzt dazu das Atelier auf dem Gut der Tarnovskijs im Herbst und Winter 1887.⁷⁶⁰ Dort entsteht das Bild „Christus am Ölberg“ (1887), von dem Vrubel‘ seiner Schwester bereits im Oktober 1887 aus Kiev berichtete (Abb. 51). Er kündigt dabei an, eine weitere Version dieses Motivs zu malen: „(...) ich möchte diesen Winter unbedingt ‚Christus im Garten Gethsemane‘ malen. Der ‚Dämon‘ braucht noch und wird noch nicht fertig (...)“⁷⁶¹ Wie aus dem Zitat deutlich wird, beschäftigt sich Vrubel‘ gedanklich, und vielleicht auch praktisch, parallel mit dem Christus- und Dämonmotiv.

Bei dem Ölbild mit Christusmotiv handelt es sich um ein Auftragswerk des Seniors Tarnovskij, das für eine Dorfkirche bestimmt war. Dort wurde es allerdings nie aufgehangen, sondern es verblieb in der Kiever Stadtvilla der Familie. Es zeigt Christus im linken Seitenprofil sitzend und mit gefalteten Händen, länglichem Haar und Bart sowie schmalem Gesicht und langem Nasenrücken. Das Gesicht wird von einem fahlen Licht erhellt, ein matter Lichtschimmer umfängt sein Haupt. Die Kleidung, samt dem gegenstandslosen Bildhintergrund, ist in dominierenden Blau-Schwarz-Violett-Tönen gehalten und wird von Gelb-Rot-Farbreflexen aufgehellert. Die dunkle Farbgebung erinnert an die Beweinungs-Varianten, die Vrubel‘ einige Monate zuvor malte. Das Inkarnat ist mit Blau-Gelb-Grün-Weißtönen gemischt, die Augenfarbe erscheint gelblich und der Blick starr.⁷⁶² Die Christusgestalt ist an den rechten Bildrand herangerückt und füllt durch die seitliche Sitzhaltung die gesamte Bildbreite. Die obere Bildkante ist abgerundet, so als wäre das Bild für eine Einfassung in einen Blendrahmen vorgesehen, wie es für Ikonenbilder üblich ist.

Es ist ein einsamer, sinnender Christus zu sehen, der in einer bedrohlich wirkenden dunklen Leere präsentiert wird. Die düstere Farbwahl sowie die Konzentration auf eine einfigurige Darstellung ohne Beigabe von Attributen, landschaftlichen oder architektonischen Details, vermittelt Einsamkeit und Trostlosigkeit. Vrubel‘ verzichtet auf die narrative Inszenierung des evangelischen Sujets und fokussiert einen emotionalen Zustand anhand malerischer Mittel und des Kompositionsschemas. In dieser Darstellungsweise formuliert sich der Zustand des Nachdenkens und Verzweifeltseins aus: Empfindungen scheinen zu Gedanken und unausgesprochenen Worten zu transformieren, während sich der Betrachter dem Bildgeschehen kontemplativ zuwendet. Das Sujet konfrontiert sein Gegenüber mit dem, wovor sich die menschliche Seele fürchtet – Einsamkeit, Auswegslosigkeit, Zweifel. Das Motiv „Christus am Ölberg“ oder „Christus im Garten Gethsemane (Getsemani)“ thematisiert die Nacht, in

⁷⁶⁰ Zu dieser Zeit lebte er in Kiev mit dem Sohn der Familie Tarnovskij, Nikolaj zusammen, der Kunstsammler und Archäologe war.

⁷⁶¹ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 23, Oktober 1887, Kiev, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 49. Eine Bleistiftskizze des Motivs „Christus im Garten Gethsemane“ ist im Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“ inventarisiert (Inv. Nr. Rg-977), siehe Abb. in, Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 120. Sie ist dort als „Christus am Ölberg“ ausgewiesen und wird als Entwurf für die Vladimir-Kathedrale aufgeführt. Aufgrund des zitierten Briefes von Vrubel‘ an seine Schwester im Oktober 1887 ist davon auszugehen, dass diese Skizze nach dem Ölbild für Motovilovka entstand.

⁷⁶² Die bedrohliche oder beängstigende Wirkung des Bildes hatte eine derart starke Präsenz, dass es nicht in einer Kirche gezeigt wurde. Die Tochter der Familie Tarnovskij, Natal’ja Macneva, der Vrubel‘ Zeichenunterricht gab, soll die Augen des Christus übermalt haben, da sie sich davor fürchtete. Vgl. Erinnerungen Nikolaj Prachovs, in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 193; Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 94.

der Christus verhaftet wird und versinnbildlicht zugleich die Unvermeidlichkeit des ihm bevorstehenden Urteilsspruchs sowie seiner Passion.

Vrubel's „Christus am Ölberg“, der drei Jahre nach seiner Gottesmutterikone entstand, veranschaulicht dessen künstlerische Weiterentwicklung seit der Mitwirkung in der Kyrill-Kirche: Bei dieser Christusgestalt war Vrubel' offensichtlich um eine noch größere emotionale Ausdruckskraft und metaphysische Präsenz der Bildaussage bemüht, als es bei seinen Ikonenbildern der Fall war. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang, dass er das Christusbild als ein Auftragswerk für eine dörfliche Glaubengemeinschaft malt. Über diesen Aspekt scheint sich Vrubel' keine Gedanken zu machen, so auch nicht darüber, dass sein Bild schwer an orthodoxe Gläubige vermittelbar war und er damit rechnen musste, dass es abgelehnt würde. Zu dieser Zeit war er auf dem Höhepunkt seiner geistig-kreativen Ideen und kühnen stilistischen Experimente angelangt. Vrubel' versucht nichts weniger, als eine neue religiöse Malerei zu begründen, die mehr darstellen sollte, als den überlieferten Glaubensinhalt. Er kann sich weder mit den konventionalisierten Darstellungen Christi noch mit dem Ritus der orthodoxen Kirche identifizieren: „Ich male mit aller Kraft Christus, unterdessen ärgert mich sogar (...) das ganze religiöse Zeremoniell, einschließlich Christi Auferstehung, das ist mir fremd.“⁷⁶³ Vrubel' gerät zunehmend in einen Gewissenskonflikt, denn wie aus seinem Brief hervorgeht: Er war kein religiöser Mensch. Vrubel' hofft währenddessen weiterhin auf einen Auftrag für religiöse Malerei, die ihn inhaltlich nicht derart erfüllen konnte, wie die Beschäftigung mit dem Dämonmotiv, da sie stark reglementiert war. Aber sie versprach Ruhm und Anerkennung, wonach Vrubel' sich sehnte.

Im Herbst 1887 arbeitet er weiter an dem Christusthema und tut dies aus der Überzeugung heraus, dass er den Geschmack des Publikums bediene, das, wie er weiß, vor allem Christus in der Kirche sehen will.⁷⁶⁴ Es bleibt die Frage offen, ob Vrubel' dem Publikum einen dämonischen Christus oder einen verzweifelten Christus („Christus am Ölberg“), der von seinen Dämonen nicht loskommt, vorhält. Die beschriebene Atmosphäre und Eindringlichkeit des Gesichtsausdrucks von Christus steigerte Vrubel', als er den Gottessohn frontal in einem Halbporträt darstellt (Abb. 52). In diesem Bild präsentiert Vrubel' ein halsloses Antlitz Christi, in dem zwei große, mandelförmige gelblich-braune Augen den Betrachter fixieren. Das Gesicht ist ernst und schmal, die Wangen eingefallen und die Stirn wirkt angespannt. Hier wird Vrubel's Christus endgültig dämonisch, ihn umgibt die Aura des Unergründlichen und Abgründigen. Diese Darstellungsweise legt nahe, dass sich Vrubel' während der Arbeit an dem Christuskopf zeitgleich mit dem Dämonmotiv befasste. Sein dämonisierter Christus wirkt fast wie von Sinnen und hat nichts von der Selbstbeherrschtheit und Erhabenheit des Weltenherrschers, wie Vrubel'

⁷⁶³ Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 25, Dezember 1887, Kiev, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 50.

⁷⁶⁴ „(...) was wünscht das Publikum, welches ich liebe, zu sehen? Christus. Ich sollte es ihm geben (...)“. Vrubel' an seine Schwester Anna, Briefnr. 24, November 1887, Kiev, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 50.

ihn als Ikonenbild für die Kyrill-Kirche malte.⁷⁶⁵ Mit diesem Christus-Typus, der vielmehr als eine Art Anti-Christ und als säkularisiertes Bildmotiv aufgefasst werden kann, knüpft Vrubel‘ an eine Tendenz an, die in der Malerei des russischen Realismus im Genre des Historienbildes ihren Ursprung hat. Es geht dabei um die Beschäftigung mit religiösen Sujets im profanen Historienbild und explizit um die Darstellung eines menschlichen, weltlichen Christus.

Die Darstellung religiöser Sujets in der russischen Historienmalerei

Seit dem 18. Jahrhundert gab es Überlegungen darüber, welche Themen der russischen Geschichte für eine künstlerische Umsetzung geeignet wären und wie sie dargestellt werden sollten.⁷⁶⁶ Es gab kaum bebilderte Lehrbücher oder Periodika, anhand derer ein illustriertes, nationales Geschichtsbild vermittelt wurde. Dies resultierte einerseits aus der Trennung der einzelnen Künste, wie Literatur und die bildenden Künste, in den Bildungseinrichtungen des Zarenreichs, und andererseits aus der Tatsache, dass die Bildkultur orthodox-geprägt war, gemäß derer ein illustrativer Gebrauch von Bildwerken nicht statthaft war. Im 19. Jahrhundert änderte sich allmählich der Umgang mit Bildern, die als Ausdrucksträger gedanklicher Inhalte wahrgenommen wurden und deren Verwendung pädagogischen Zwecken dienten.⁷⁶⁷ Die russischen Historienmaler begannen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Übertragung von religiösen Sujets in die profane Malerei. Auf diesem Wege sollte die reglementierte orthodoxe Kirchenmalerei stilistisch erweitert und mit außerreligiösem Inhalt kombiniert werden. Indem religiöse Sujets in die Historienmalerei übertragen wurden, konnten narrative Bildinhalte, die einerseits aus der Heiligen Schrift und andererseits aus der nationalen Geschichte oder Mythologie entlehnt waren, veranschaulicht und an das Publikum wie eine „Geschichte in Bildern“ vermittelt werden. Es kam infolge dessen in der Historienmalerei, die sich der Visualisierung eines nationalen Geschichtsbildes annahm, zur Vermischung von religiösen und profanen Bildthemen. Außerdem führte die Translation der religiösen Bildinhalte in den Bereich der Historienmalerei zu einer veränderten Ikonografie und Rezeption von heiligen Bildfiguren. Um eine größere Einfühlung seitens des Betrachters in das dargebotene Sujet zu erzielen, wurden den Heiligen individuelle physiognomische Merkmale sowie eine psychologisierte Mimik verliehen.

Die individualisierte Darstellungsweise von Heiligen erfuhr ihre Steigerung durch den neu eingeführten personalisierten Christus-Typus in der Historienmalerei. Kramkojs „Christus in der Wüste“

⁷⁶⁵ Vrubel’s Christusikone wird in der Forschungsliteratur nicht als innovativ bewertet, sondern sogar als eine vorzeitige Ausformulierung der „religiös-nationalen Richtung“, dass heißt, des Russischen Stils, wie er ein Jahr später für das Bildprogramm der Vladimir-Kathedrale von Vasnecov umgesetzt werden sollte: „Es ist (...) die einzige Arbeit, in der nicht Vrubel’s Individualstil dominierte.“ Gusakova (2008), S. 133.

⁷⁶⁶ Vgl. Schmiegelt, Ulrike: Rußland. Geschichte als Begründung der Autokratie, in: Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama. Hrsg.: Flacke, Monika. Begleitheft zur Ausstellung Deutsches Historisches Museum Berlin 28.3.–9.6.1998. Berlin, 2001, S. 402.

⁷⁶⁷ Vgl. ebd., S. 403.

(1872, Abb. 53) ist dafür charakteristisch.⁷⁶⁸ Die Darstellung des einsamen, zweifelnden Christus zeigt den Gottessohn als Person, menschengleich und mit emotionalisierter Mimik. Kramskoj äußerte sich selbst über seine Christus-Gestalt: „Ich malte meinen eigenen Christus (...) wie ich ihn mir selbst als Typ Mensch vorstellte (...) – nicht mehr und nicht weniger.“⁷⁶⁹ Die Vorstellung eines individualisierten Christus habe Kramskoj durch die evangelischen Sujets der 1860er-Jahre von Aleksandr Ivanov empfangen.⁷⁷⁰ Ivanov nahm eine zentrale, stilprägende Position in der russischen Historienmalerei ein, insbesondere durch sein Bild „Christus erscheint dem Volke (Erscheinung des Messias)“ (1837–1857, Abb. 22). Darin deutet sich eine Tendenz in der russischen Malerei an, die als „Philosophieren mit dem Pinsel“⁷⁷¹ bezeichnet werden könne. Und vielmehr noch, werde im Bild von Ivanov eine Zusammenführung zweier Bedeutungsebenen evident: „Es ist ebensoviel ein Werk der Historienmalerei, wie es auch eine Ikone der Geschichte ist (...)“.⁷⁷² Aus diesen Worten geht hervor, dass Ivanovs Darstellungsweise in seinem Bild einen Bedeutungswandel von Religiosität und der Auffassung von Historienmalerei dokumentiert. Ivanov bezieht sich in seinem Werk „Christus erscheint dem Volke (Erscheinung des Messias)“ auf eine Bibelstelle. Es handelt sich bei seinem Bild um ein (bildhaftes) Zitat jener Bibelstelle, die er in erster Linie historisch interpretiert habe, deshalb sei auch sein Motiv – im Sinne der Historienmalerei – als Vergegenwärtigung einer erinnerten Vergangenheit angelegt.⁷⁷³

Kramskoj wiederum, dessen zweifelnder Christus symbolisch für virulente philosophische Fragen und die Slavophilen-Westler-Debatte der 1860er-Generation steht, wagte etwas Neues: Er zeigt Christus nicht nur menschengleich, im Zustand persönlicher Not und Verzweiflung, sondern er deutet in seiner Malerei gewissermaßen philosophische Gedankengänge an. Kramskoj provoziert mit folgender Aussage über seinen Christus: „Mein Gott – das ist Christus, der größte unter den Atheisten“.⁷⁷⁴ Mit diesen Worten distanziert er sich deutlich von den Slavophilen und der Orthodoxie überhaupt, indem er dem Publikum eine Auffassung von Religiosität entgegenhält, die abseits der Bibel existieren kann.

Auch Ge orientierte sich nachweislich an Ivanovs Bild „Christus erscheint dem Volke“.⁷⁷⁵ Ausgehend von Ivanovs Malerei entwickelte Ge den Psychologismus in religiösen Sujets in der Historienmalerei weiter und wurde im Kreis der *Peredvižniki* zum Hauptvertreter dieser Richtung. Diese

⁷⁶⁸ Vgl. Poznanskaja, Anna: *Prerafaëlity v Rossii* (Präraffaeliten in Russland), in: *Prerafaëlity. Viktorianskij avangard* (Präraffaeliten. Viktorianische Avantgarde). Ausstellung Museum für bildende Künste Puschkin Moskau vom 10.6.–22.9.2013. Moskau, 2013, S. 181.

⁷⁶⁹ Perepiska I. N. Kramskogo (Briefwechsel I. N. Kramskoj's), Band 2, Moskau, 1954, S. 90 f, zitiert in, Daniël', Sergej: *Biblejskie sjužety* (Biblische Sujets). Scriptural themes in Russian painting of modern period. St. Petersburg, 1994, S. 34.

⁷⁷⁰ Vgl. Poznanskaja (2013), S. 181.

⁷⁷¹ Daniël' (1994), S. 16.

⁷⁷² Ebd., S. 16.

⁷⁷³ Vgl. Daniël' (1994), S. 16.

⁷⁷⁴ Perepiska I. N. Kramskogo (1954), S. 285, zitiert in, Daniël' (1994), S. 35.

⁷⁷⁵ Stepanova, Svetlana S.: „Finde deinen Sinn“: Nikolaj Ge und Aleksandr Ivanov, in: Nikolaj Nikolaevič Ge 1831–1894. K 180-letiju so dnja roždenija (Zum 180-jährigen Jubiläum seines Geburtstags). Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau. Moskau, 2011, S. 36.

Tendenz kam erstmals in seinem Bild „Das letzte Abendmahl“ (1863, Abb. 54) zum Ausdruck. Die Darstellungsweise des evangelischen Sujets basierte auf Ge's Lektüre eines protestantischen Theologen, namens David Friedrich Strauß (1808–1874). Ge bezog sich explizit auf dessen Buch – „Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet“ (Erstausgabe in zwei Bänden erschienen 1835/ 1836), in dem Strauß, der Zweinaturenlehre Christi folgend, das Leben von Jesus von Nazareth als historische Person schilderte.⁷⁷⁶ Diese Publikation sorgte für eine große Kontroverse, die das ganze 19. Jahrhundert hindurch Debatten entfachte. Die Lektüre dieses Buches habe Ge dazu animiert, die Heilige Schrift, und insbesondere das Motiv „Das letzte Abendmahl“, seinen eigenen Worten nach „im zeitgenössischen Sinn“⁷⁷⁷ zu interpretieren.

Strauß beschrieb darin die Stationen des irdischen Lebens Jesu und beabsichtigte, sie ohne legendenhafte Ausschmückung wiederzugeben. Vielmehr war ihm daran gelegen, die Szenen aus dem Evangelium historisch genau nachzuvollziehen und nicht-nachvollziehbare Ereignisse als Mythen zu charakterisieren.⁷⁷⁸ Ge interpretierte die evangelischen Sujets gemäß dem Deutungsansatz von Strauß. Als Historienmaler zieht Ge daraus den einzig logischen Schluss, wonach religiöse Sujets vor allem ihrer moral-philosophischen Bedeutung wegen individuell interpretiert und dargestellt werden sollten.⁷⁷⁹ Vrubel' adaptiert die von Ge und Kramskoj visualisierte Form des „emotionalen“ Christustypus, der zugleich als schöner Jüngling und melancholischer Denker abgebildet wird. Das formuliert sich in seiner Christusikone der Kyrill-Kirche (Abb. 35) aus und später, verstärkt durch den dunklen Farbakkord, in „Christus am Ölberg“ (Abb. 51). Ausgehend von den Vorleistungen der Historienmaler wurde Christus seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als menschlicher Protagonist interpretiert und dessen Erscheinungsbild psychologisiert wiedergegeben. Christus sei in diesem Sinne zu einem alter ego der ihn abbildenden, weltlichen Künstler geworden.⁷⁸⁰

Auch Vasnecov zeigt dem Betrachter einen, seinen eigenen Worten nach, „weltlichen Christus“⁷⁸¹, wie in seinem Bild „Christus Weltenherrscher“ (1885, Abb. 55), einer vorbereitenden Arbeit für eine

⁷⁷⁶ Ivanov rezipierte die Publikation von Strauß, die ihn inhaltlich zu der Darstellungsweise in seinen Bibelskizzen inspirierte. Er kaufte verschiedene Ausgaben des Buches, das im Zarenreich und in Italien verboten war. Siehe zur Strauß-Rezeption von Ivanov: Blochel, Iris: Aleksandr Ivanov (1806–1858). Vom ‚Meisterwerk‘ zum Bilderzyklus. Berlin, 2004, S. 221 passim.

⁷⁷⁷ Nikolaj Nikolaevič Ge. Pis'ma, stat'i, kritika, vospominanija sovremennikov (Briefe, Artikel, Kritik, Erinnerungen von Zeitgenossen). Hrsg.: Natalija Jur'evna Zograf. Moskau, 1978, S. 49.

⁷⁷⁸ Vgl. Blochel (2004), S. 225.

⁷⁷⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Moskau (2011), S. 39.

⁷⁸⁰ Vgl. Nersesjan, Levon: O drevnerusskich prototipach trëch komposicij V. M. Vasnecova vo Vladimirskom sobore v Kieve (Über altrussische Prototypen dreier Kompositionen V. M. Vasnecovs in der Vladimir-Kathedrale in Kiev), in: Stil' žizni, stil' iskusstva. Razvitie nacional'no-romantičeskogo napravlenija stilja modern v evropejskich chudožestvennych centrach vtoroj poloviny XIX–načala XX veka. Rossiya, Anglija, Germanija, Švecarija, Finlandija (Lebensstil, Kunststil. Die Entwicklung der national-romantischen Richtung des Jugendstils in den europäischen künstlerischen Zentren der zweiten Hälfte des 19. bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Russland, England, Deutschland, Schweiz, Finnland). Moskau, 2000, S. 322.

⁷⁸¹ Jaroslavceva (1987), S. 81.

monumentale Version in der Kuppel der Kiever Vladimir-Kathedrale. Vasnecov schrieb über seine Vision eines „menschlichen“ Christus an Mamontova:

„Ich suche erneut das Antlitz Christi – das ist keine kleine Aufgabe, eine Aufgabe ganzer Jahrhunderte! (...) das höchste Ideal der Kunst sollte es sein, den [göttlichen: JK] Geist im menschlichen Bild widerzuspiegeln. Aber wo und wann spiegelt sich der göttliche Geist voller, tiefer, breiter und stärker im menschlichen Bild wider, wenn nicht in Christus?!“⁷⁸²

Christus musste demnach menschengleich erscheinen, da das Göttliche in dem Menschenbild reflektiert werde. Vasnecov zog für sich daraus den Schluss, dass er dem Göttlichen nur über die menschliche Gestalt näherkommen könne. Da Vasnecov sich im Dienste des russischen Volkes stehend verstand, strebte er, im Unterschied zu Vrubel, nicht danach, einen künstlerisch-individualisierten Christus-Typus zu kreieren, sondern einen „weltlichen“, allgemeineren.⁷⁸³

Vasnecov geht in seiner Wandmalerei für die Vladimir-Kathedrale wie folgt vor: Er stellt seine Bildfiguren idealtypisch, im Sinne der italienischen Renaissance-malerei, dar. Dies wird am Beispiel seiner Heiligenbilder, der Christusgestalt oder der Gottesmutter mit Jesuskind in der Hauptkuppel ersichtlich. Neben seinem Hauptthema Christus erfährt Vasnecov insbesondere positive Kritik für seine monumentale Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Arm (Abb. 56).⁷⁸⁴

Im Vergleich mit der altrussischen Ikonenmalerei ist Vasnecovs Darstellungsweise der stehenden Gottesmutter mit Jesuskind auf dem Arm ungewöhnlich, denn diese Ikonografie war im Zarenreich unüblich. Vasnecovs Komposition rekurriert auf ein tradiertes Gottesmuttermotiv der byzantinischen Ikonenmalerei in Griechenland (z. B. Kathedrale von Nicäa). Seine Gottesmutter erinnert aufgrund des Madonnenumhangs mit den drei aufgestickten Sternen und des Goldgrunds an den byzantinischen Kanon. Die Kleidung von Vasnecovs Gottesmutter ist als in Bewegung versetzt wiedergegeben, so als handelte es sich um eine schreitende Gottesmutter, und das Jesuskind streckt in kindlicher Ungeduld die Arme in die Luft.⁷⁸⁵ In der zeitgenössischen Kunstkritik wurde Vasnecovs Gottesmutter mit europäischen Madonnenbildern verglichen, ausgehend von Raffaels „Sixtinischer Madonna“, die von

⁷⁸² Vasnecov an Elizaveta Mamontova, Briefnr. 11, 20.8.1889, Kiev, vgl. in: Jaroslavceva (1987), S. 81.

⁷⁸³ Er schrieb darüber an Elizaveta Mamontova, 1889: „Meine Entwürfe in der Kathedrale sind natürlich nur ein schwacher Versuch, SEIN [Christus: JK] Bild zu finden, aber ich glaube, dass es gerade dem russischen Künstler bestimmt ist, ein Bild für den Weltlichen Christus zu finden. (...) Es ist natürlich unvermeidlich, dass Christus menschlich sein soll (...) die persönliche Vorstellung eines einzelnen Künstlers sollte letztlich mit dieser Weltlichen Vorstellung (von ihm) übereinstimmen.“ Vasnecov an Mamontova, Briefnr. 11, 20.8.1889, Kiev, vgl. in: Jaroslavceva (1987), S. 81.

⁷⁸⁴ In einer zeitgenössischen Kunstkritik kommt eine für ihre Zeit charakteristische Deutung dieses Motivs zum Ausdruck, nämlich die Doktrin des nationalen Kunstdiskurses: Die Gottesmutter wird darin als Motiv beschrieben, das einen „reinen Idealismus“ und eine „nationale Poesie“ ausdrücke. Vgl. Dedlov, (bürgerlicher Name: Kign) Vladimir Ljudvigovič: Kievskij Vladimirskij sobor i ego chudožestvennye tvorcy (Die Kiever Vladimir-Kathedrale und ihre künstlerischen Schöpfer). Moskau, 1901, S. 52. Ähnlichen Theoremen des nationalen Diskurses verhaftet, beschreibt eine spätere Deutung Vasnecovs monumentale Gottesmutter als „Wesen moralischer Pflicht und Idee der Tat“. Siehe, Sikorskij, I. A.: Bogomater' v chudožestvennom vosprijatii Rafaëlja i Vasnecova (Die Gottesmutter in der künstlerischen Wahrnehmung Raffaels und Vasnecovs). Kiev, 1905, S. 9, zitiert in: Gusakova (2008), S. 45.

⁷⁸⁵ Diese Komposition arbeitete Vasnecov bereits Anfang der 1880er-Jahre in Entwürfen der Gottesmutterikone für die Ikonostase der Kirche von Abramcevo aus. Vgl. Gusakova (2008), S. 42.

der Intelligencija im Zarenreich seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts als ein Kultbild verehrt wurde.⁷⁸⁶ Es lässt sich festhalten, dass Vasnecov eine „zeitgemäße“ Gottesmutter darstellen wollte, die das Prinzip der reinen Jungfräulichkeit zum Ausdruck bringen sollte und in der die ikonografischen Merkmale byzantinischer Kunst wiederauflebten.

Vasnecov entfernte sich vom tradierten Kanon der Ikonenmalerei, indem er seine Heiligenfiguren in porträthaft-realistischer Manier wiedergab und mit einer psychologisierten Mimik versah sowie historische Details exakt ausarbeitete, um der Darstellung Authentizität zu verleihen.⁷⁸⁷ Zu diesem Zwecke studierte er zuvor den jeweiligen historischen Kontext sowie die Lebensumstände eines jeden Heiligen, um sie als „authentische wahrhafte Typen“⁷⁸⁸ wiederzugeben. Diese Vorgehensweise kennzeichnet die damalige Historienmalerei. Ebenso war es ein charakteristisches Merkmal von Vasnecovs Arbeitsweise, der sich intensiv mit historischen oder epischen Quellen befasste, ehe er sich mit einem religiösen, märchenhaften Sujet oder mit der nationalen Vergangenheit in der Malerei auseinandersetzte.

Die Ikonenmalerei gilt auch als „authentische“ Malerei, da sie regularisiert ist und auf das eine (wahre) Urbild rekurriert. Vasnecov führt einen anderen Authentizitätsbegriff ein, der sich weniger auf einen Text (Bibel) oder das Urbild bezieht, da seine Malerei eben nicht regularisiert oder schematisiert ist. Vielmehr „konstruiert“ Vasnecov Authentizität auf der Basis seines Quellenstudiums und der Vorlagenmotive aus verschiedenen Jahrhunderten. Auf diese Weise verifiziert er sein Wissen über den einzelnen Bildgegenstand oder die historische Gestalt, die er somit wahrheitsgemäß im Sinne des historischen Kontexts und detailgetreu in der Malerei wiedergab.

Gemäß Vasnecovs Vorgehensweise, wonach alles in der Malerei Dargestellte wahrheitsgemäß sein müsse und entsprechend der Verifizierung bedürfe, ist die Vermenschlichung Christi in seinen Bildwerken eine logische Konsequenz. Vasnecovs Christusgestalt ist in der Pose des Pantokrators wiedergegeben (Abb. 55), der ikonografisch mit dem tradierten Kanon übereinstimmt. Bei eingehender Betrachtung seiner Christusdarstellung wird evident, dass Vasnecovs Streben nach Wahrhaftigkeit und Authentizität einen Christus-Typus hervorbrachte, der jedoch wenig mit der Wirkungsweise der Ikonenmalerei gemein hat. Aus diesem Grund vermittelt Vasnecovs Weltenherrscher weder eine metaphysische Präsenz noch das Merkmal der Transzendenz. Im Unterschied zu Vrubel's Christus-Typus im Sujet „Christus am Ölberg“ (1887, Abb. 51), dessen emotionale Angespanntheit und innere Versunkenheit deutlich zum Ausdruck kommt, erscheint Vasnecovs Christus emotionslos, sein Blick geht ins Leere und die Pose wirkt nahezu theatralisch. Vasnecovs Heiligenfiguren rufen einen ähnlichen

⁷⁸⁶ Vgl. Plotnikova (1994), S. 55.

⁷⁸⁷ Wie bei Vrubel' dienen Vasnecov ihm nahestehende Personen als Modelle, wie dessen Ehefrau und Sohn für die Gottesmutter mit Jesuskind. Vgl. Plotnikova (1994), S. 55.

⁷⁸⁸ Plotnikova (1994), S. 53.

Eindruck in der Vladimir-Kathedrale hervor, es handelt sich um eine profan-wirkende Figurenmalerei, die religiöse Motive allenfalls inhaltlich und ikonografisch zitiert, aber nicht vermittelt.

Vasnevov verfolgte das Ziel, eine neue religiöse Malerei zu schaffen, die der altrussischen Tradition ebenbürtig und zugleich realistisch sowie authentisch – das heißt letztlich – lebensnah sein sollte. Die Bildfigur, die diese Translationsleistung vollbringen soll, und als solche in ihrer vermittelnden Funktion zwischen weltlicher und sakraler Malerei in Erscheinung tritt, ist für Vasnevov Christus. Diese Beobachtung wurde bisher noch nicht in der entsprechenden Forschungsliteratur zu Vasnevovs Christusgestalt formuliert. Vasnevovs Verfahren, die Ikonografie der tradierten Ikonenmalerei mit der Malerei des russischen Realismus formal zu synthetisieren, verfolgt auch Vrubel⁷⁸⁹ in seinen Entwürfen für die Vladimir-Kathedrale. Jedoch wird die künstlerische Innovation Vrubel's nicht gewürdigt und seine Entwürfe für figürliche Wandmalereien blieben unberücksichtigt. Vasnevov hingegen wird als Begründer einer neuen religiösen Malerei bewertet und von seinen Zeitgenossen überwiegend positiv beachtet.⁷⁸⁹ Es ist festzuhalten, dass beide Künstler sich an einem weltlichen Christus, der menschliche Bewusstseins- oder Gefühlszustände versinnbildlicht, orientierten – dennoch riefen ihre Christusbildnisse und Ikonen ganz unterschiedliche Reaktionen hervor. Womöglich liegt die Ursache darin begründet, dass sich Vasnevov um einen allgemeingültigen Ausdruck des Christusbildes bemühte und sich bewusst mit der damaligen Forschungsdebatte, in der über eine angemessene, zeitgenössische religiöse Malerei diskutiert wurde, auseinandersetzte.

Während seiner Arbeiten für die Vladimir-Kathedrale rezipierte Vasnevov, als einer der ersten bildenden Künstler, die Schriften der Ikonenforscher Buslaev und Pokrovskij, die darin ihre Ansichten über eine authentische Ikonenmalerei sowie deren Bedeutung für die zeitgenössische religiöse Malerei publizierten.⁷⁹⁰ In der Fachpublizistik wurde über die Aufgabe und die Zielsetzung der zeitgenössischen Ikonenmalerei diskutiert, wie es beispielhaft aus dem Aufsatz von Pokrovskij hervorgeht, den er als „Ikonenmalerhandbuch“ (russ.: „licevoj ikonopisnyj podlinnik“) betitelte und der 1899 erschien. Darin fordert Pokrovskij die Rückkehr zu einem „Podlinnik“ für die zeitgenössische religiöse Malerei, der jedoch an die Bedürfnisse der Gegenwart angepasst werden müsse:

„Es ist unerlässlich, einen verbindlichen Stil für die Kirchenkunst auszuarbeiten (...). Mit anderen Worten, es ist unerlässlich (...) einen neuen Podlinnik [zu schaffen: JK] (...). Und wenn ich auf ein vorbildliches Beispiel verweisen müsste, in unserer zeitgenössischen Kunstwelt, so würde ich direkt auf die Arbeiten von V. M. Vasnevov verweisen, die viel mehr als die Arbeiten anderer Künstler, mit dieser Forderung übereinstimmen.“⁷⁹¹

⁷⁸⁹ Vgl. Gusakova (2008), S. 72.

⁷⁹⁰ Vgl. ebd., S. 66. Einer der bekanntesten Ikonenforscher und Byzantinisten, der sich mit der zeitgenössischen religiösen Malerei im Zarenreich befasste, war Nikodim Pavlovič Kondakov (1845–1935). Er war ebenso wie Pokrovskij Mitglied der ‚Kaiserlichen Gesellschaft der Liebhaber altertümlicher Handschriften‘ (russ.: *Imperatorskoe Obščestvo ljubitelej drevnej pis'mennosti*), auf deren Versammlungen er seine Forschungsergebnisse präsentierte.

⁷⁹¹ Pokrovskij (1899), S. 10 f.

Interessanterweise bewertet Pokrovskij die Malerei Vasnecovs als vorbildhaftes Beispiel einer neuen religiösen Malerei. Weiterhin äußert er sich im Zusammenhang damit auch zu Gagarin, der die erste Ikonenmalklasse an der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg einrichtete, und zu dessen Konzeption eines Podlinniks. Diese Bezugnahme veranschaulicht, dass die Fachleute des Diskurses über eine zeitgenössische Ikonenmalerei von den Maßnahmen, den staatlich-gelenkten russischen Nationalstil strukturell umzusetzen, beeinflusst waren.⁷⁹²

Für Vasnecov diente die Literatur von Buslaev und Pokrovskij als hilfreiche Inspirationsquelle. In einem Brief an Elizaveta Mamontova bezieht er sich explizit auf die Erkenntnisse des Ikonenforschers Buslaev:

„Falls Sie sich erinnern, im Artikel Buslaevs seines ‚Sammelbands‘ gibt es diesen Aufsatz über die Ikone „Edinorodnyj syn – Slovo Bož’e“ [„der einzige Sohn – das Wort Gottes“: JK] (...) – aus diesen Studien habe ich das Thema „Bog-otec, žertvyjuščij svoim edinorodnym synom vo spasenie ljudej“ [„Gottvater, der sich für seinen einzigen Sohn opfert für die Errettung der Menschheit“: JK] ausgewählt (...).“⁷⁹³

Die rezipierten Publikationen der Ikonenforscher und Byzantinisten beeinflussten – so wird aus Vasnecovs Briefen deutlich – seine Vorstellungen hinsichtlich der Aufgaben einer zeitgenössischen sakralen Kunst und des Authentizitätsbegriffes. Der Begriff der Authentizität ging in der damaligen Debatte über religiöse Malerei mit dem Wahrheitsbegriff einher. Der Wahrheitsbegriff wurde in der russischen Kunsttheorie jener Zeit erkenntnistheoretisch mit dem Authentizitätsbegriff verbunden. An dieser Stelle muss betont werden, dass die sakrale Malerei in der „religiösen Renaissance“ des „Silbernen Zeitalters“ als hohe Kunstform wiederentdeckt wurde, um sie fortan zum Ausdrucksträger einer national-konnotierten Denkrichtung zu apostrophieren. Die Kirchenmalerei wurde kulturell entsprechend aufgewertet, damit sie als eine Vermittlerin von Wahrheit (russ.: istina) interpretiert werden konnte. „Wahrheit“ betraf in diesem Sinne die Glaubensinhalte der orthodoxen Kirche sowie die daraus resultierenden moralischen Normen und Pflichten der Glaubensgemeinschaft. Der Wertekanon religiösen und sittlichen Gemeinschaftslebens der orthodoxen Kirche spiegelt sich in dem slavophilen Prinzip der „sobornost“ wider, die vor allem die Solidarität unter den Mitmenschen im

⁷⁹² Vgl. ebd., S. 15 f.

⁷⁹³ Vasnecov an Mamontova, Kiev, 14.1.1890, vgl. in: Jaroslavceva (1987), S. 84. An Pokrovskij direkt adressiert schrieb Vasnecov: „Ihr Buch [gemeint ist, Pokrovskij, N. V.: „Strašnyj Sud“ („Das jüngste Gericht“) in byzantinischen und russischen Kunstdenkmälern, Odessa, 1887: JK] half mir außerordentlich, mit Ausnahme von Buslaevs, benutzte ich es ausschließlich. Der Forschungsgegenstand ist kurz, aber angemessen und verständlich. Ich danke Ihnen von ganzen Herzen, dass sie es mir für die gesamte Zeit meiner Arbeit zur Verfügung stellten.“ Vasnecov an V. T. Georgievskij, Briefnr. 52, 7.12.1890, vgl. in: Viktor Vasnecov. Pis'ma. Novye Materialy (Briefe. Neue Dokumente). Hrsg.: Ljudmila Korotkina. St. Petersburg, 2004, S. 91.

Geiste Christi zum Ziel hatte.⁷⁹⁴ Ausgehend von dieser Denkhaltung galt es, die religiöse Kunst zur führenden Kunstform zu erklären. Dieses Ansinnen beschrieb der Kunstkritiker Michail Petrovič Solov'ev (1841–1901) wie folgt:

*„Die Vergeistigung der bildenden Kunst (...) ist einzig möglich auf religiöser Basis, unter der Kontrolle der Kirche, an den Kirchenwänden. Nur dort bildet sich der wahrhaftige, ideale Charakter der Malerei heraus und von dort aus verbreitet er sich auf die anderen Bereiche der Kunstwerke der Malerei.“*⁷⁹⁵

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass die religiöse Kunst wieder – im Sinne einer Wiederentdeckung – als Ausdrucksträger höchster geistiger Inhalte angesehen wurde. Sie sollte „wahr“ (echt, wahrhaft, russ.: *istinnyj*) und „ideal“ (russ.: *ideal'nyj*) sein. Das hatte zur Folge, dass die Bedeutung der Kirchenkunst, und insbesondere die der monumentalen Wandmalerei, entscheidend zunahm. Diese Auffassung von sakraler Malerei entsprach dem Gedankengut der „neuen religiösen Gesinnung“ der „russisch-religiösen Renaissance“. Ausgehend von der byzantinischen Bilderlehre, in der die Ikonenkunst als wahrhaft und als Vermittlerin von Wahrheit angesehen wurde, sollten die Charakteristika der sakralen russischen Malerei um ästhetische und stilistische Neuerungen aus der Renaissancekunst erweitert werden. In diesem Sinne wurden sogenannte „Idealtypen“ und die Nachahmung der Natur als Mittel der Bedeutungssteigerung in der Kirchenmalerei nunmehr akzeptiert.⁷⁹⁶

In Vasnecovs religiösen Wandmalereien und Ikonen klingen der Pathos und Patriotismus seiner Zeit an, als würden sie dem nationalen Diskurs zur Illustration dienen. Dies lässt sich auch anhand der zeitgenössischen Kunstkritik, die von der Rhetorik der „neuen religiösen Renaissance“ im Sinne eines slavophilen Weltbildes durchdrungen war, aufzeigen. Die Vladimir-Kathedrale wurde demnach als „erste nationale Kathedrale im neuen Russland“ bezeichnet, in der sich der „Übergang zur Richtung einer russischen Malerei“⁷⁹⁷ vollzogen habe. Vasnecov wurde als „Verkünder einer neuen Richtung in der russischen religiösen Malerei“⁷⁹⁸ gefeiert. Bereits nach 1900 bemerkte ein Kritiker, dass die religiöse Malerei Vasnecovs sich nicht mit den herkömmlichen Klassifizierungen erfassen lasse, da seine Werke „weder Bilder noch Ikonen“⁷⁹⁹ seien. Dies wird besonders bei der Betrachtung von Vasnecovs Heiligen-

⁷⁹⁴ Vgl. Goehrke (2010), S. 253. Der Begriff der *sobornost'* wurde von der ersten Slavophilen-Generation, den Vorläufern einer theoretisch-begründeten, religiösen Philosophie, formuliert und verbreitet. Zu nennen sind hierbei unter anderen Aleksej Stepanovič Chomjakov (1804–1860), Ivan Vasil'evič Kireevskij (1806–1856) und Konstantin Sergeevič Aksatov (1817–1869). Die *sobornost'* prägte als philosophisches Theorem die Slavophilen-Westler-Debatte und wurde dadurch zu einem charakteristischen Bestandteil der russischen Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts. Mit dem Terminus *sobornost'* ist der Gemeinsinn der Glaubensgemeinschaft orthodoxer Christen gemeint, der zu einem idealen religiösen Prinzip der Slavophilen-Bewegung erklärt wurde und der Vereinzelung des Individuums entgegenwirken sollte.

⁷⁹⁵ Solov'ev, Michail Petrovič: *Russkoe iskusstvo v 1890/ 91 godu*, (Russische Kunst in den Jahren 1890/ 91), in: *Russkoe obozrenie, literaturno-političeskij i naučnyj žurnal* (Russische Rundschau, literarisch-politisches und wissenschaftliches Journal), Juli 1891, Band 4. Moskau, S. 128.

⁷⁹⁶ Solov'ev bezog sich in dem Aufsatz auf die westeuropäische Kunst am Beispiel Raffaels (die Stenzen) und Michelangelos (Sixtinische Kapelle), die die christliche Kunst überarbeitet haben. Vgl. ebd., S. 127.

⁷⁹⁷ Dedlov (1901), S. 9 f.

⁷⁹⁸ Ilarionov, V. (bürgerlicher Name: Vasilij Timofeevič Georgievskij): *Provozvestnik novogo napravlenija v russkoj religioznoj živopisi* (Der Verkünder einer neuen Richtung in der russischen religiösen Malerei), in: *Russkoe obozrenie, literaturno-političeskij i naučnyj žurnal*, September 1896, S. 8–133.

⁷⁹⁹ R-skij, P. [Name nicht bekannt]: *Entwürfe Vasnecovs*, in: *Sankt-Peterburgskie vedomosti* (St. Petersburger Nachrichten), Nr. 344, 16.12.1903, zitiert aus: Korotkina (2004), S. 242.

Darstellungen in der Vladimir-Kathedrale deutlich, in denen der dekorative Aspekt, narrative Bildelemente und historische Details dominieren.⁸⁰⁰ Seine Wandmalereien, die üppig mit Musterungen und Ornamenten versehen sind, erscheinen vielmehr als Panneaus, die bereits den Jugendstil ankündigen.

Die damalige Fachpresse bewertete Vasnecovs Arbeiten in der Vladimir-Kathedrale als einen gelungenen Kompromiss zwischen der Historienmalerei mit religiösem Motiv, also der realistischen Manier, sowie der tradierten Ikonenmalerei. Vasnecovs Zeitgenosse Pokrovskij, beurteilte dessen Kirchenmalerei und sah darin das umgesetzte, was ihm selbst für eine zeitgemäße religiöse Kunst vorschwebte: Die Ausarbeitung einer neuen Ikonografie.⁸⁰¹

Vasnecov selbst relativierte später die ihm zuerkannte Innovationsleistung seiner Innendekorationen in der Vladimir-Kathedrale. Er selbst empfand seine Wandmalereien als „schwache Widerspiegelung“ der altrussischen Ikonenmalerei und gestand: „Ich habe selbst daran geglaubt, dass ich den Geist der russischen Ikone durchdrungen (...), dass ich die Technik dieser fernen Zeit erfasst habe. Es zeigte sich jedoch, dass ich mich stark irrte.“⁸⁰² Trotz seiner Zweifel und entgegen negativer Kritik, fand die von Vasnecov national-konnotierte religiöse Malerei im russischen Imperium reichlich Nachahmung. Die Nachfolgeprojekte religiöser Wandmalereien in orthodoxen Kirchen Ende des 19. Jahrhunderts reflektierten die Idee der *sobornost'*, der jedoch lediglich ein Teil der *Intelligencija* anhing.⁸⁰³

Bereits 1890 wurde in einer Besprechung der Entwürfe Vasnecovs die Vermischung sakraler sowie weltlicher Stilmerkmale bei Vasnecovs monumentaler Gottesmutter konstatiert: „Hier ist die Größe des byzantinischen Typs in ganzer Harmonie mit den zeitgenössischen Anforderungen an die künstlerische Wahrheit verbunden worden“⁸⁰⁴. Damit ist die Synthese aus tradierten ikonografischen Merkmalen mit den aus der Renaissance malerei überlieferten Proportions-, Kompositions- und Bewegungsschemata gemeint, die bereits von Leonardo da Vinci formuliert wurden.⁸⁰⁵ Vasnecovs Ruhm erschien angesichts dieser monumentalen Komposition unvergleichlich gestiegen: Er wurde als „Schöpfer einer russischen Madonna“⁸⁰⁶ gepriesen und sein Gottesmuttermotiv wurde vielerorts in orthodoxen Nachfolgebauten

⁸⁰⁰ Vgl. Gusakova (2008), S. 52.

⁸⁰¹ Pokrovskij beschrieb Vasnecovs Herangehensweise wie folgt: „Das Altertum bildete für ihn die Basis für alle zuverlässigen Quellen und das ist der richtige Weg.“ Pokrovskij, N. V.: *Osnovnoe načala pravoslavno-russkogo ikonopisanija* (Der ursächliche Beginn russisch-orthodoxer Ikonenmalerei), in: *Pravoslavno-russkoe slovo* (Das russisch-orthodoxe Wort), Nr. 3, 1903, S. 30, zitiert in: Gusakova (2008), S. 67.

⁸⁰² Vasnecov an V. T. Georgievskij, Briefnr. 52, 7.12.1890, vgl. in: Korotkina (2004), S. 91.

⁸⁰³ Vgl. Gusakova (2008), S. 11.

⁸⁰⁴ Solov'ëv, Michail Petrovič: *Russkoe iskusstvo v 1889* (Russische Kunst im Jahr 1889), in: *Russkoe obozrenie, literaturno-političeskij i naučnyj žurnal*, Band 3, 1890, S. 656, zitiert in: Plotnikova (1994), S. 57.

⁸⁰⁵ Vgl. Plotnikova (1994), S. 57.

⁸⁰⁶ Gusakova (2008), S. 42.

kopiert.⁸⁰⁷ Andererseits waren die Meinungen darüber, ob es sich bei ihr um eine Ikone handelte, gespalten.⁸⁰⁸

Vrubel's Gottesmutterikone, die stilistisch auf die Motive venezianischer Madonneri rekurriert, erscheint im Vergleich zu Vasnecovs Variante wie ein Vorläufermotiv dafür. Es kann im Ergebnis zu den von Vrubel' ausgeführten religiösen Sujets konstatiert werden, dass er der erste russische Künstler war, der den Kanon der tradierten Ikonenmalerei für eine neue Form sakraler Malerei öffnete. Insofern übernahm er noch vor Vasnecov die Rolle eines „russischen Madonneri“, jedoch blieb seine Gottesmutterikone eine singuläre Arbeit. Er führte sie als unerfahrener Künstler aus, den niemand kannte und der noch nicht einmal besonders religiös war.

2.3 Bildanalyse von Wyspiańskis Fensterbildentwurf für die Lateinische Kathedrale in Lemberg

Die Entwürfe Wyspiańskis für die Lemberger Lateinische Kathedrale sind im deutschsprachigen Raum nahezu unbekannt und werden in dieser Arbeit erstmals als Auftragswerke im Sinne einer Nationalkunst analysiert und als symbolistisch in ihrem Stil eingeordnet.⁸⁰⁹ Denn, so wird ersichtlich, Wyspiański schrieb in tradierte Bildmotive christlicher Ikonografie und profaner Symbolik zusätzliche Bedeutungsdimensionen ein, die aus dem sakralen Kontext, für den sie bestimmt waren, hinausweisen, und in Bezug zur Zeitgeschichte stehen. Wyspiańskis Arbeiten im religiösen Bereich können aufgrund dieser Tatsache als historische Quelle gewertet werden, die Aufschluss darüber geben, in welchem grundlegenden Wandel sich Kirche und Gesellschaft befanden. Darüber hinaus regen seine Entwürfe für die Lemberger Kathedrale und Franziskanerkirche in Krakau weiterführende Überlegungen hinsichtlich des Wandels der religiösen Ikonografie im Zeitalter des Nationalismus an.

Wyspiańskis Bildmotive für ein Buntglasfenster der Lateinischen Kathedrale Lemberg sind durch ihre Ikonografie und Allegorik in der christlich-abendländischen Kultur verankert. Deshalb ist ihre beabsichtigte Repräsentation in einem Kirchenraum nachvollziehbar. Diese Motive beanspruchen somit nicht nur auf der Bedeutungsebene eine Verklammerung mit dem christlich-religiösen Kontext, sondern auch hinsichtlich ihres für sie vorgesehenen Bestimmungsortes in einem katholischen

⁸⁰⁷ Vgl. Plotnikova (1994), S. 55 f.

⁸⁰⁸ Vasnecovs Gottesmutter in der Hauptapside der Vladimir-Kathedrale wird in der Forschungsliteratur als „Altarbild“ (russ.: zaprestol'nyj obraz) bezeichnet. Vgl. Plotnikova (1994), S. 55; Gusakova (2008), S. 45.

⁸⁰⁹ Bisher ist keine wissenschaftliche Arbeit im deutschsprachigen Raum erschienen, die sich hauptsächlich mit Wyspiańskis religiösen Auftragsarbeiten befasst. Auch im polnischen Bereich gibt es wenig Literatur ausschließlich zur Kirchenkunst des Künstlers. Es kann lediglich auf eine polnische Publikation verwiesen werden – Bałus (2007) – in der Wyspiańskis Mitarbeit in der Marienkirche sowie die Entwürfe für die Franziskanerkirche und Wawel-Kathedrale in Krakau ausführlich untersucht werden. Eine umfassende Analyse von Wyspiańskis Entwürfen für die Lemberger Kathedrale ist bisher noch nicht erfolgt. – Der Hinweis auf die moderne Formensprache Wyspiańskis, die sich in seinen Lemberger Fensterbildentwürfen ausdrückt, findet sich in der ersten Überblickspublikation zur Malerei des polnischen Symbolismus: Kossowska/Kossowski (2012), S. 36.

Gotteshaus. Bereits auf den ersten Blick ist zu konstatieren, dass sich in Wyspiańskis Vorschlägen aufgrund ihrer allegorischen Bedeutungsdimension und stilistisch-innovativen Malweise eine intentionale Wirkungsweise sowie Aussageabsicht manifestieren, die sich vom tradierten Kanon damaliger Kirchenkunst abheben und eine neue Auffassung von religiöser Malerei offerieren.

Wyspiańskis Fensterbildentwürfe zu den Motiven „Gelöbnis von Johann Kasimir“ und „Polonia“ für die Lateinische Kathedrale Lembergs wurden letztlich nicht realisiert, sie sind lediglich in musealen Sammlungen zu sehen.⁸¹⁰ In der nachfolgenden kunstwissenschaftlichen Analyse wird versucht, die möglichen Gründe, die zur Ablehnung der Entwürfe geführt haben, zu eruieren. Dafür ist es wichtig, auf die Auftragssituation der Umgestaltungskampagne der Lemberger Kathedrale einzugehen.

2.3.1 Auftragssituation: Die Lemberger Kathedrale in den 1890er-Jahren

Die offizielle Bezeichnung der Lateinischen Kathedrale Lembergs (poln.: Katedra łacińska we Lwowie) ist „Erzbischöfliche Hauptkirche Mariä Himmelfahrt“ (poln.: Kościół archikatedralny, Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny).⁸¹¹ Es ist ein gotischer Kirchenbau, der im Laufe der Jahrhunderte durch Architekturelemente aus der Renaissance, dem Manierismus und dem Barock ergänzt und erweitert wurde. Die Lateinische Kathedrale fungiert als Gotteshaus der römisch-katholischen Kirche.⁸¹² Im Herbst 1889 wurde ihre Restaurierung und Umgestaltung mit neugotischen Formelementen, vor allem das Presbyterium betreffend, beschlossen.⁸¹³ Die Restaurierungsmaßnahmen leitete der Historiker Władysław Łoziński (1843–1913), der auch der stellvertretende Vorsitzende der *Polnischen Historischen Gesellschaft Lembergs* (poln.: *Polskie Towarzystwo Historyczne*, gegr. 1866)⁸¹⁴, der Vorsitzende des Konservatorenkreises Ostgaliziens (poln.: Główny Konserwatorów Galicji Wschodniej)

⁸¹⁰ Die Entwürfe werden in der Sammlung des Nationalmuseums Krakau aufbewahrt und in den Räumlichkeiten der Kunst des 19. Jahrhunderts präsentiert.

⁸¹¹ Zuerst war sie als „Heilige Dreifaltigkeit“ (poln.: Trójca święta) bekannt. Vgl. Ostrowski, Jan K.: Lwów. Dzieje i sztuka (Lemberg. Geschichte und Stadt). Krakau, 2000, S. 15.

⁸¹² Zur Geschichte der Lateinischen Kathedrale Lembergs, vgl. Katedra Łacińska we Lwowie. Bearbeitet von: Jakub Adamski, Marcin Biernat, Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus. Hrsg.: Jan K. Ostrowski. Teil 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego (Römisch-katholische Kirchen und Klöster der ehemaligen russischen Wojewodschaft). = Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (Aufsätze zur Geschichte der Kirchenkunst in den östlichen Gebieten der ehemaligen Republik Polen). Międzynarodowe centrum kultury w Krakowie (Internationales kulturelles Zentrum Krakau), Band 21. Krakau, 2013, S. 13 passim.

⁸¹³ Vgl. ebd., S. 59. Der Beschluss zur Umgestaltung der Lemberger Kathedrale unter Verwendung neugotischer Formenelemente wird in der Forschungsliteratur unterschiedlich datiert. Smirnow (2002) verweist auf eine Sitzung des Erzbistums, in der die Umgestaltung der Kathedrale am 30.6.1892 beschlossen wurde. Vgl. Smirnow, Jurij: Zespół witraży katedry rzymsko-katolickiej we Lwowie (Das Glasfensterensemble der römisch-katholischen Kathedrale in Lemberg), in: Sztuka witrażowa w Polsce (Glasfensterkunst in Polen). Hrsg.: Joanna Budyn-Kamykowska, Krystyna Pawłowska. Krakau, 2002, S. 80. An anderer Stelle heißt es, dass die bauplastischen Veränderungen im September 1892 abgeschlossen waren und erst danach mit der Restaurierung der Fenster im Presbyterium begonnen werden sollte. Pfarrer Eustachy Tomasz Skrochowski (1843–1895), Professor für Kirchenkunst der Lemberger Universität und Mitglied der Restaurierungskommission der Kathedrale, wandte sich in dieser Angelegenheit an Mehoffer und Wyspiański. Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 79.

⁸¹⁴ Vgl. Ostrowski (2000), S. 57.

und der Abteilung für kunsthistorische Forschung der *Akademie der Gelehrsamkeit* war.⁸¹⁵ In der geforderten „Regotisierung“⁸¹⁶ (poln.: *regotyżacja*) des Innenraums der Kathedrale ist das Bestreben zu erkennen, die Lemberger Kathedrale zu ihrem „ursprünglich gotischen Charakter“⁸¹⁷ zurückzuführen. Es sei darin sowohl eine Maßnahme damaliger Restaurierungsarbeit sowie das Bedürfnis, das ursprüngliche gotische Formenvokabular in der „Mode der Neugotik“⁸¹⁸ wiederzubeleben, zu erkennen.⁸¹⁹ Die Epoche der Gotik wurde im 19. Jahrhundert allgemein als der große sakrale Architekturstil innerhalb der europäischen Kulturgeschichte rezipiert, der im Zuge der nationalen Bewegungen eine Renaissance als „Neostil“ erlebte.⁸²⁰ Im langen 19. Jahrhundert wurden verschiedene historische Stile in der Architektur wiederentdeckt und parallel in der plastischen Außengestaltung repräsentativer profaner sowie sakraler Gebäude angewandt. In Bezug auf die Kirchenarchitektur drückt die Zitierung eines historischen Stiles das Bedürfnis nach Exklusivität einer Religionsgemeinschaft aus, wenn es gilt, konfessionelle Alleinstellungsmerkmale mithilfe der Kunst – somit auch der Architektur – visuell zu argumentieren.⁸²¹ Die Formenmerkmale früherer Stile werden den Bauten motivisch hinzugefügt, so dass die Außenfassade einer „Kostümierung“ gleicht, da die Strukturelemente des

⁸¹⁵ Vgl. Szczepkowska-Naliwajek (2005), S. 105.

⁸¹⁶ Ostrowski (2013), S. 59.

⁸¹⁷ Smirnow (2002), S. 80. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die vormals gotische Innengestaltung „barockisiert“: Das heißt, dass die gotischen Altäre sowie Heiligenfiguren entfernt, die Kapellen zerstört und ein Teil der monumentalen Fenster vollständig oder fragmentarisch zugemauert wurden. Vgl. ebd., S. 80.

⁸¹⁸ Smirnow (2002), S. 80. – Die Neugotik, auch Neogotik genannt (engl.: Gothic Revival) war eine der wichtigsten historisierenden Strömungen, die sich in der Architektur, im Kunstgewerbe sowie den bildenden Künsten ausformulierte. Ausgehend von England seit Anfang des 18. Jahrhunderts breitete sie sich bis ins 19. Jahrhundert aus. Goethe erklärte sie bereits zum deutschen Nationalstil, jedoch sollte erst die Romantik mit ihrer Hinwendung zur Vergangenheit und Vergänglichkeit sowie ihrem Ruinenkult zu einer Popularisierung der Gotik beitragen. Vor allem nach dem Ende der Befreiungskriege gegen Napoleon setzte sich eine patriotische Inanspruchnahme der Gotik als deutscher Nationalstil durch, der sich in Form eines National- und Geschichtsbewusstseins in neugotischen Motiven in der romantischen Malerei (*Nazarener*, Karl Friedrich Schinkel, Caspar David Friedrich) und dem Kunstgewerbe durchsetzte. Das Bedürfnis nach einem Nationalstil war mit dem neu aufgekommenen Interesse an der Denkmalpflege verbunden und mit dem geistigen („national-religiös“) sowie kunsthandwerklichen Erneuerungswillen. Die Gotik galt als der Inbegriff eines christlichen Sakralstils. Aus diesem Grund war die Neugotik nach 1815 und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Kirchenbau dominant. Vgl. Lexikon der Kunst. Band V. Leipzig, (1993), S. 156 ff. Die Nachahmung der Hochgotik fand ihre vollendete Ausprägung in der von Heinrich von Ferstel (1828–1883) geplanten und errichteten Votivkirche (1856–1879) Wiens, die symbolhaft die Einheit von Monarchie und Kirche im Vielvölkerreich veranschaulichen sollte. Vgl. Farrugia, Joseph: Votivkirche in Wien. Ried, 1990, S. 6. Siehe zur Neugotik als europäische Erscheinung und die Wechselwirkung zwischen den einzelnen Ländern: Gothic Revival. Religion, Architecture and Style in Western Europe 1815–1914. Proceedings of the Leuven Colloquium, 7–10 November 1997. Hrsg.: Jan De Maeyer, Luc Verpoest. Leuven, 2000. Der Einfluss des Nationalismus auf die Architektur- und Kunsthistoriografie der Neugotik im 19. Jahrhundert wurde 2016 auf einer Schweizer Tagung diskutiert, vgl. Schmitz, Rainer [Tagungsbericht zu:] Nationalismus als Ressource? (Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 17.–18.11.2016), in: H-ArtHist, Jan 10 2017, URL: <http://arthist.net/reviews/14442> [letzter Zugriff: 3.6.2022].

⁸¹⁹ Vgl. Ostrowski (2013), S. 163.

⁸²⁰ Vgl. Landwehr, Eva-Maria: Kunst des Historismus. Köln [u. a.], 2012, S. 151.

⁸²¹ Vgl. ebd., S. 150.

zitierten Stiles nicht in die Bausubstanz der Gebäude überführt werden. So kam es im Zeitalter des Historismus zu einer „Art Neuauflage der alten Kunststile, aber ohne deren eigene Strukturen“⁸²².

Die Umgestaltungskampagne des Presbyteriums der Lemberger Kathedrale ist für die damalige Restaurierungsbewegung und die religiöse Strömung als charakteristisch einzustufen.⁸²³ Im Sinne einer künstlerischen Manifestation veranschaulicht diese Kampagne historisches Denken, das sich im Wechselprozess mit proklamierter Historizität des Bauwerks und Kunstwerks, Bemühungen der Denkmalpflege, beginnender Nationalstereotypenbildung und dem allgemeinen Säkularisierungstrend befand.⁸²⁴ Lemberger Künstler und Kunsthistoriker sowie auch der Klerus befassten sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert mit der Wirkung von Kirchenfenstern auf die Gläubigen.⁸²⁵ Angeregt durch das damalige erwachsene Interesse an der religiösen Glasmalerei und im geistigen Klima des Historismus erscheint es naheliegend, dass die einstigen gotischen Kirchenfenster wiederhergerichtet werden sollten. Nicht zuletzt klingt in dem historisierenden Zugriff auf die Lemberger Kathedrale das Bestreben an, die Erhabenheit und Schönheit mittelalterlicher Sakralarchitektur heraufzubeschwören und wiederzubeleben.

Lemberg sollte sich als Metropole repräsentieren, die aktuelle Stiltendenzen in sein Architekturprogramm mitaufnimmt. Dafür spricht die Umgestaltungskampagne der Lateinischen Kathedrale. Die Neugotik in Lemberg war ideologisch geprägt, da sie als „Synonym“ eines glorifizierenden Klimax – „aus höfischer Vergangenheit, des römisch-katholischen Christentums und sogar des Polentums“⁸²⁶ – gewertet wurde. Damit stellte man sich in diesem Falle eindeutig auf die Seite des polnischen Patriotismus – zumindest seitens des Bildungsbürgertums, das sich mehrheitlich die Rückkehr zur einstigen Adelsrepublik wünschte und Krakau, der ehemaligen königlichen Residenz, verpflichtet sah, die zum „Wahrzeichen einer polnischen nationalen Identität“⁸²⁷ erhoben wurde.⁸²⁸ Die „Erfindung der Neugotik“⁸²⁹ gilt laut Forschermeinung nicht nur als Ausdruck nationaler Selbstbestimmung, sondern konnte auch unter dem Einfluss politischer, sozialer, konfessioneller und historischer Aspekte je nach Region als Nationalstil beansprucht werden. Für das Jahr 1894 standen in Lemberg zwei für die Stadt wichtige Ereignisse bevor: die „Allgemeine Landesausstellung“ (poln.: *Krajowa Powszechna Wystawa*) und das 100-jährige Jubiläum des Kościuszko-Aufstands (poln.:

⁸²² Vogt, Adolf Max: Das 19. Jahrhundert, in: Belser Stilgeschichte. Neuzeit. Hrsg.: Christoph Wetzel. Band 3. Stuttgart, 1993, S. 56.

⁸²³ Vgl. Smirnow (2002), S. 79.

⁸²⁴ Vgl. Roeck, Bernd: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance bis zur Revolution. Göttingen, 2004, S. 234.

⁸²⁵ Vgl. Smirnow (2002), S. 79.

⁸²⁶ „(...) synonimem szlachetnej dawności, łacińskości, a więc i polskości.” Ostrowski (2013), S. 165.

⁸²⁷ Vgl. Bałus, Wojciech: Die „Krakauer Neugotik“ als Ausdruck städtischer und nationaler Identität, in: Krakau zwischen Traditionen und Wegen in die Moderne. Zur Geschichte der Architektur und der öffentlichen Grünanlagen im 19. Jahrhundert. Stuttgart, 2003, S. 32.

⁸²⁸ Daneben existierte die ukrainische Nationalbewegung (poln.: *ukraiński ruch narodowy*), die anti-polnisch eingestellt war und sich im 19. Jahrhundert formierte. Vgl. Ostrowski (2000), S. 53 f.

⁸²⁹ Vgl. Schmitz (2017) [Tagungsbericht], Nationalismus als Ressource?, in: H-ArtHist, Jan 10 2017.

stulecie insurekcji kościuszkowskiej).⁸³⁰ Aus diesen Gründen hatte die Restaurierung der Lemberger Kathedrale für den ansässigen Klerus hohe Priorität: „Der (...) Erzbischof S. [Seweryn: JK] Morawski wollte die erzbischöfliche Hauptkirche bis zu diesem Datum erneuert sehen, und dass sie den Zustand der katholischen Kirche Lembergs würdevoll repräsentiert.“⁸³¹ Insofern verbindet sich seitens der Kirche mit der Restaurierungsmaßnahme sowie der Regotisierung und Neugestaltung der Kirchenfenster des Presbyteriums tatsächlich weniger ein ästhetisches Ansinnen, als ein ideologischer Aspekt, der darauf abzielte, die Reputation der römisch-katholischen Kirche Lembergs innerhalb des Vielvölkerreichs unter der Führung der Habsburgermonarchie zu festigen sowie Anschluss an den Reformwillen europäischer Neugotik zu demonstrieren. Seitens der Lemberger Geistlichkeit wurde angenommen, dass Kaiser Franz Joseph I. (1830–1916, Regierungszeit: 1848–1916), der die geplante Landesausstellung besuchen würde, sich im Zuge dessen auch die Lateinische Kathedrale ansehen könnte.⁸³² Der beabsichtigte Staatsbesuch des Kaisers war sicherlich ein wesentlicher Impuls dafür, dass zwei Jahre vor der geplanten Landesausstellung mit den Arbeiten in der Kathedrale, die durch den Lemberger Architekten Michał Kowalczyk (1855–1938) betreut wurden und bis 1899 andauerten, begonnen wurde.⁸³³

Nachdem die Neukonzeption der Kirchenfenster beschlossen war, sollte es zeitnah an die Auftragsvergabe aller Beteiligten gehen. Wie sich herausstellte, gab es in Lemberg zu dieser Zeit keine geeigneten Maler, die dafür in Frage gekommen wären, die Fensterbilder des Presbyteriums im gotischen Stil zu entwerfen, da es ihnen im Gegensatz zu Krakauer Künstlern an Erfahrung mit Glasmalerei mangelte.⁸³⁴ Der Leiter der Restaurierungsarbeiten Łoziński suchte sich dafür geeignete Maler außerhalb Lembergs und wandte sich in dieser Frage an seine Krakauer Kollegen des Westgalizischen Konservatorenkreises, wie an Professor Łuszczkiewicz von der Krakauer Kunstschule.⁸³⁵ Łuszczkiewicz empfahl seine beiden Studenten Wyspiański und Mehoffer, die zu dieser Zeit eine Stipendiumszusage für ihr Auslandsstudium in Paris erhielten.⁸³⁶ Die Restaurierungskommission der Lemberger Kathedrale sah für Wyspiański und Mehoffer zwei der wichtigsten Motive der Fensterbilder des Presbyteriums vor, für deren Entwurf sie beauftragt werden sollten. Mehoffer entschied sich gleich für eines der beiden Motive: „Kasimir der Große als Stifter der

⁸³⁰ Vgl. Ostrowski (2000), S. 56.

⁸³¹ Smirnow (2002), S. 80.

⁸³² Vgl. ebd., S. 80.

⁸³³ Vgl. Ostrowski (2013), S. 162; Smirnow (2002), S. 79.

⁸³⁴ Vgl. Smirnow (2002), S. 81. Siehe zur Entwicklung der Glasmalerei in Krakau: Szybisty, Tomasz: *Sztuka Sakralna Krakowa w wieku XIX. Część IV. Malarstwo witrażowe (Die religiöse Kunst Krakaus im 19. Jahrhundert. Teil 4. Die Glasmalerei)*. Krakau, 2012.

⁸³⁵ Im September 1892 bat Łoziński Professor Łuszczkiewicz um dessen Meinung über Wyspiański und Mehoffer. Der Lemberger Pfarrer Skrochowski schlug die beiden Kunststudenten für den zu vergebenden Auftrag der zwei Fensterbilder vor und informierte sie bereits im Mai 1892 darüber. Vgl. *Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego* (1997), Anm. 1 zu Briefnr. 96, S. 460; *Ausst.-Kat. Krakau* (2000), S. 79 ff.

⁸³⁶ Vgl. Smirnow (2002), S. 81.

Kathedrale“ (poln.: „Kazimierz Wielki jako fundator katedry“).⁸³⁷ Łoziński beauftragte bei Wyspiański das andere Motiv: „Gelöbnis von Johann Kasimir“ (poln.: „Śluby Jana Kazimierza“).⁸³⁸ Bei diesem Motiv handelt es sich um ein überliefertes Ereignis aus der Stadtgeschichte, an das seit dem Ende des zweiten Weltkrieges verstärkt erinnert wird.⁸³⁹ Im Jahr 2006 wurde in Anwesenheit des damaligen polnischen Präsidenten Lech Aleksander Kaczyński (1949–2010) in der Lemberger Kathedrale anlässlich des 350. Jahrestags des Gelöbnisses von Johann II. Kasimir daran erinnert.⁸⁴⁰

Smirnow (2016) beschreibt in seinem Artikel „Das Erinnern des Gelöbnisses von Johann Kasimir in der religiösen Kunst und an Gedächtnistafeln“ die Bildtradition dieses historischen Ereignisses bis zum Zeitpunkt des Wettbewerbsentwurfs für das Glasfenster der Lemberger Kathedrale von Ignacy Edward Lepszy (1855–1932).⁸⁴¹ Das Motiv „Gelöbnis von Johann Kasimir“ rekurriert auf eine historische Begebenheit, derzufolge König Johann II. Kasimir am 1. April 1656 in der Lemberger Kathedrale angesichts einer kriegerischen, schwedischen Invasion göttlichen Beistand suchte. Um sich der Unterstützung seiner Untergebenen zu versichern und Patriotismus zu wecken, soll König Johann II. Kasimir in der Lemberger Kathedrale die „Gnädige Muttergottes“ (poln.: Matka Boska Łaskawa)⁸⁴² angebetet sowie die Jungfrau Maria zur Trägerin der polnischen Krone erklärt und das Volk unter ihre Obhut gestellt haben.⁸⁴³

Viele Künstler versuchten sich an der Darstellung des überlieferten Gelöbnisses von König Johann II. Kasimir. Eine der frühesten befand sich an der Stelle der ehemaligen Domagaliczowska-Kapelle der Lemberger Kathedrale als polychrome Wandmalerei (1769–1775) und wurde von Stanisław Stroiński (1719–1802) anlässlich der von Erzbischof Wacław Hieronymus Sierakowski (1700–1780) befohlenen Barockisierung der Innenausstattung ausgeführt.⁸⁴⁴ Diese Darstellung Stroińskis, ist neben anderen vier

⁸³⁷ Siehe zur Auftragssituation Mehoffers für das Glasfenstermotiv der Lemberger Kathedrale, Smirnow (2002), S. 81 f.

⁸³⁸ Vgl. Smirnow (2002), S. 82. Das historische Motiv „Gelöbnis von Johann Kasimir“ bezieht sich auf den polnischen König Johann II. Kasimir (poln.: Jan II. Kazimierz Wasa), der als Wahlkönig die Adelsrepublik von 1648 bis 1668 regierte.

⁸³⁹ Vgl. Smirnow, Jurij: Upamiętnienie ślubów Jana Kazimierza w dziełach sztuki sakralnej i tablicach pamiątkowych (Das Erinnern des Gelöbnisses von Johann Kasimir in der religiösen Kunst und an Gedächtnistafeln), in: Kurier galicyjski, Nr. 6, 31.3.–14.4.2016, Teil 1.
URL: <http://kuriergalicyjski.com/upamietnienie-slubow-jana-kazimierza-w-dzielach-sztuki-sakralnej-i-tablicach-pamiatkowych-czesc-1/> [letzter Zugriff: 3.6.2022]; Królowa Korony Polskiej (Die Königin der polnischen Krone). Hrsg.: Janusz Pulnar, Wacław Walecki. Warschau, 2006, S. 58 ff.

⁸⁴⁰ Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 58.

⁸⁴¹ Siehe zum realisierten Entwurf des Motivs „Gelöbnis von Johann Kasimir“ von Lepszy, Kap. 2.3.3.

⁸⁴² Vgl. Ostrowski (2013), S. 161. Es handelt sich bei diesem Madonnenbild der „Gnädigen Muttergottes“ um einen eigenen Typus, der verschiedene ikonografische Varianten hervorgebracht hat. Ein anderes Beispiel ist das Bildnis der „Heiligen Jungfrau Maria, die Gnädige“ (Anfang 18. Jahrhundert) in der Marienkirche Krakau, die auf einer Mondsichel stehend Ähren in beiden Händen hält. Siehe dazu, Dobrzeńcki, Tadeusz / Ruszczyćówna, Janina / Niesiołowska-Rothertowa, Zofia: Sztuka Sakralna w Polsce. Malarstwo (Religiöse Kunst in Polen. Malerei). Warschau, 1958, Abb. 214. In der Lemberger Kathedrale betete König Johann II. Kasimir das von Józef Szolc-Wolfowicz (gest. 1624) mit Temperafarben gemalte Bild der „Matka Boska Łaskawa“ (Gnädige Muttergottes) (1598) an. Weitere Informationen dazu folgen an späterer Stelle im Zusammenhang mit der Bedeutung des Bildnisses für die Lemberger Kathedrale.

⁸⁴³ Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 28.

⁸⁴⁴ Vgl. Ostrowski (2000), S. 48.

von ihm vollbrachten Wandmalereien des Presbyteriums, die auf die Geschichte und Bedeutung der „Gnädigen Muttergottes“ eingehen, nicht erhalten geblieben. Sie wurden bis auf eine, im Rahmen der „Regotisierung“ des Presbyteriums, übertüncht und durch ornamentale Wandmalereien (1896) ersetzt.⁸⁴⁵ Um das identitätsstiftende Bildmotiv des „Gelöbnisses von Johann Kasimir“ vor der „Gnädigen Muttergottes“ und seine Bedeutung für die katholische Glaubensgemeinschaft Lembergs für die Zukunft zu sichern, musste es erneut – dieses Mal im neugotischen Stil – realisiert werden.

Wyspiański beginnt mit seiner Arbeit an den Entwürfen für die Lemberger Kathedrale bereits in Krakau im Herbst 1892. Anschließend arbeitet er daran in Paris.⁸⁴⁶ Die zu berücksichtigende Fenstergröße im Presbyterium veranlasst Wyspiański dazu, seinen Entwurf formal und thematisch in zwei Teile zu gliedern: Der obere Fensterteil ist der allegorischen Staatspersonifikation Polens, der „Polonia“, und der untere Fensterteil der historischen Szene des „Gelöbnisses von Johann Kasimir“ gewidmet. Ende Oktober 1892 stellt Wyspiański der Restaurierungskommission seinen ersten Entwurf vor, der akzeptiert wird.⁸⁴⁷ Im Herbst 1893 schickt er seine Entwürfe nach Lemberg, um sie dort im Ausstellungssaal der Politechnischen Schule zu zeigen.⁸⁴⁸ Wyspiański wird schließlich von der Kommission zur Änderung der Entwurfszeichnungen, insbesondere des Polonia-Motivs, aufgefordert. Da er dies ablehnt, werden seine Skizzen für die Planung der Fensterbildmotive nicht berücksichtigt.⁸⁴⁹

Die Umgestaltungskampagne des Presbyteriums der Lemberger Kathedrale der 1890er-Jahre zeugt von einem machtpolitischen Interesse des Stadtrates sowie dem Konkurrenzverhalten gegenüber Krakau. Das verordnete Aufgreifen neugotischer bauplastischer Formenelemente und die Wiederherstellung der einstigen gotischen Kirchenfenster offenbaren das Bestreben, Krakau ebenbürtig sein und einen als zeitgemäß empfundenen Architekturstil, die Neugotik, repräsentieren zu wollen. Insofern weist dieses Vorgehen einen implizit identitätsstiftenden Charakter auf. Lemberg war, anders als Krakau, am Ende des 19. Jahrhunderts das Gegenteil von einer Metropole: es fristete das Dasein einer Provinzstadt, die zwar offiziell als Hauptstadt Galiziens fungierte, jedoch faktisch im Schatten Krakaus stand.⁸⁵⁰ Krakau hingegen wies eine eigene Tradition gotischer Sakralbaukunst auf, die in der Architekturtheorie als „Krakauer System“⁸⁵¹ bekannt ist, das im 19. Jahrhundert als „Krakauer Neugotik“ wiederauflebte und nach 1900 als Nationalstil in die polnische Architekturgeschichte eingehen sollte. Mit Hinblick auf die neugotische Umgestaltung der Lemberger Kathedrale liegt der Vergleich mit der Restaurierungsarbeit im Innenraum der Krakauer Marienkirche durch Stryjeński und Matejko, an der auch Wyspiański und Mehoffer bis 1890 beteiligt waren, nahe. Die Arbeit in der

⁸⁴⁵ Vgl. Smirnow (2016); Pulnar/Walecki (2006), S. 58.

⁸⁴⁶ Vgl. Smirnow (2002), S. 82; Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24.

⁸⁴⁷ Vgl. Morawińska, Agnieszka: Die *Polonia* von Stanisław Wyspiański, in: Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag. Hrsg.: Ulrich Bischoff. Köln, S. 148; Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 24.

⁸⁴⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 42.

⁸⁴⁹ Vgl. Smirnow (2002), S. 83; Pulnar/Walecki (2006), S. 58.

⁸⁵⁰ Vgl. Marschall (1993), S. 333.

⁸⁵¹ Vgl. Bałus (2003), S. 34–37.

Marienkirche (1889–1891) war gerade ein Jahr vor der Lemberger Kampagne beendet und könne als Vorbildprojekt dafür gelten.⁸⁵²

Im Vielvölkerreich der Habsburgermonarchie wies die Phase der Neugotik eine eigene Semantik auf, da sie von spezifischen innergesellschaftlichen Konflikten und Interessen geprägt war. Das heißt, mithilfe der identitätsstiftenden Neugotik wirkte das soziologische Prinzip der Exklusion und Inklusion, das sich auch im Verhältnis gegenüber der Besatzermacht – wie im Falle Galiziens – ausformulierte. Als ein Gegenbeispiel zur Vorbildwirkung der Krakauer Marienkirche könnte die Wiener Votivkirche dienen, die als erster europäischer Planbau der Neugotik von dem Architekten Ferstel erbaut wurde.⁸⁵³ Welche Position letztlich entscheidend auf die Neukonzeption der Lemberger Kathedrale eingewirkte, lässt sich nicht mit Bestimmtheit festlegen. Jedoch sollte die hier angedeutete Interessenlage, die zur Beauftragung der Regotisierung geführt haben mag, mitbedacht werden, um sich die Auftragsituation zu vergegenwärtigen, in der Wyspiański seine Entwürfe ausarbeitete.

2.3.2 Bildbeschreibung und Analyse des Fensterbildentwurfs „Gelöbnis von Johann Kasimir“ und „Polonia“ mit „Muttergottes mit Kind“

Eine erste grundlegende Analyse der Entwürfe Wyspiańskis für die Lateinische Kathedrale Lemberg auf Deutsch erschien im Jahr 1988 und ist eine formale Bildschreibung, die mit einer Erklärung zur Motiventwicklung im Vergleich mit Arbeiten zu diesem Motiv aus der polnischen Romantik und der Historienmalerei verknüpft ist.⁸⁵⁴ Darin wird auch darauf hingewiesen, dass Wyspiański die tradierte Staatspersonifikation Polens, „Polonia“ in den Bereich der symbolistischen Malerei überführt habe.⁸⁵⁵ Die Einbettung des Polonia-Motivs von Wyspiański in den kulturgeschichtlichen Kontext Polens erfolgte umfassender in der Dissertation von Mann (2013), in der es als eine Nationalallegorie und als Erinnerungsort klassifiziert wird.⁸⁵⁶ An diese Forschungsarbeit knüpft die nachfolgende Analyse des Entwurfs von Wyspiański an. Die Erweiterung der historischen Gelöbnisszene mit König Johann II. Kasimir um eine illusionäre im oberen Fensterteil, die möglicherweise als eine Vision des Königs

⁸⁵² Vgl. Ostrowski (2013), S. 163. Allerdings treffe diese Feststellung nur für den bauplastischen Schmuck zu. Die polychrome Wandmalerei der Marienkirche und der Lemberger Kathedrale unterschieden sich deutlich voneinander: „(...) das Werk Matejkos und seiner bekannten Schüler [wie Mehoffer und Wyspiański; JK] kann überhaupt nicht mit den kunsthandwerklichen Anstrengungen von Mucha und Kudelko [in der Lemberger Kathedrale: JK] verglichen werden.“ Ebd., S. 163.

⁸⁵³ Der Bau der Gedächtniskirche wurde aus Anlass eines vereitelten Anschlags auf den Kaiser Franz Joseph I. (1853) durch seinen Bruder Erzherzog Ferdinand Max in Auftrag gegeben. Es ist der einzige Sakralbau der Wiener Ringstraße, der die Ringstraßenarchitektur (bekannt als Wiens Stadterweiterung, beschlossen im Dezember 1857) als Initialbau anführte. Der Bau sowie die Wahl des Architekturstiles spiegeln machtpolitische Interessen wider. Der neue Sakralbau sollte als Symbol der römisch-katholischen Restauration in Österreich fungieren und zugleich in Opposition zum Klassizismus – dem von Fürst Metternich bevorzugten Stil – treten. Im Sinne eines politischen Protests wurde sich für die Neugotik entschieden, für den sich damals die oppositionellen Kräfte unter dem böhmischen Adel aussprachen. Vgl. Mikula, Renata / Wibiral, Norbert: Heinrich von Ferstel. Wiesbaden, 1974, S. 3 ff.

⁸⁵⁴ Vgl. Morawińska (1988), S. 147–155.

⁸⁵⁵ Vgl. ebd., S. 147.

⁸⁵⁶ Vgl. Mann (2013).

aufgefasst werden könnte, war Wyspiański's Einfall.⁸⁵⁷ Es soll im Zusammenhang damit auf die eingangs formulierte These verwiesen werden, in der es heißt, dass der Symbolgebrauch in der polnischen Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts identitätsstiftend wirkte und das Bildverständnis kulturspezifisch geprägt war. So gilt es in der Analyse von Wyspiański's oberen Teil des Fensterbildentwurfs bezüglich der Motive „Muttergottes mit Kind“ und „Polonia“ herauszustellen, inwieweit die postulierte Leitthese bestätigt werden kann. Aus diesem Grund fokussiert die kunstwissenschaftliche Bildanalyse das Motiv der Staatspersonifikation Polens sowie die Muttergottesfigur.

Die folgende Bildbeschreibung des Polonia- und Muttergottes-Motivs und die Analyse der Formensprache sowie stilistischen Darstellungsart Wyspiański's weist über die bisher publizierten Erkenntnisse hinaus, da seine Studienzeit in Krakau und die Einflüsse durch zeitgenössische Kunstströmungen aus Paris verstärkt berücksichtigt werden. Wyspiański arbeitete an den Entwürfen für die Lemberger Kathedrale während seiner Zeit in Paris, wo er sich mit den aktuellen Kunstströmungen befasste.⁸⁵⁸ Die Entwürfe entstanden in mehreren Etappen von 1892 bis 1894.

In seinem ersten Entwurf (1892) weicht Wyspiański bereits von seinem Auftrag ab, da er zwei einzelne Fensterteile für die Gesamtkomposition plant, die er jedoch in seinen Briefen immer als eine Ganzheit beschreibt, als handelte es sich um ein einzelnes Fensterbild.⁸⁵⁹ Beauftragt war er für die Gesamtkomposition eines Fensters, nicht für einen zweiteiligen Entwurf. Jedoch wurde Wyspiański bereits im November 1892 der obere Fensterteil, als Erweiterung seines ursprünglichen Auftrags, zugebilligt.⁸⁶⁰ Im oberen Fensterteil seines Entwurfs ist die Szene „Muttergottes mit Kind“ (links) und ihr gegenüber diagonal angeordnet die Staatspersonifikation der „Polonia“ wiedergegeben (rechts). Für den unteren Bereich war die Gelöbnisszene mit dem König Johann II. Kasimir vorgesehen (Abb. 57a-d). Die beiden Bildfiguren der „Muttergottes“ und „Polonia“ sind durch eine Blickachse miteinander verbunden: „Polonia“ blickt leidend hinauf zur über ihr schwebenden Jungfrau Maria und diese schaut zur Staatspersonifikation hinab (Abb. 57a, Abb. 57b). „Polonia“ ist von weiteren Figuren umgeben, die sich teilweise an sie klammern. In der Skizze der Gelöbnisszene (Abb. 57c+d) bezieht sich Wyspiański auf die Raumsituation der Lemberger Kathedrale und versieht seine Bildkomposition mit architektonischen Details, wie dem Hauptaltar mit dem Bildnis der „Gnädigen Muttergottes“ (1598). Wyspiański's Muttergottes im oberen Fensterteil ist als Himmelskönigin mit Krone dargestellt; die „Polonia“ trägt eine Herrscherkrone samt Königsmantel (Koronationsmantel) und Schwert, diese

⁸⁵⁷ Vgl. Morawińska (1988), S. 152 f.; Smirnow (2002), S. 82.

⁸⁵⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 25. Siehe zu Wyspiański's künstlerischen Einflüssen und seinen Interessen in Paris, Kap. 1.3.

⁸⁵⁹ Vgl. Kalendarz życia i twórczości 1 marca 1890–ostatnie dni marca 1898 Stanisława Wyspiańskiego (Chronologie des Lebens und Schaffens 1. März 1890–Ende März 1898 von Stanisław Wyspiański). 1. März 1890–Ende März 1898 von Stanisław Wyspiański). Bearbeitet von Maria Stokowa. Band 16, Teil 2. Krakau, 1982, S. 204.

⁸⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 24. Aus diesem Hinweis ist zu schlussfolgern, dass Wyspiański ursprünglich nur den unteren Fensterteil gestalten sollte.

Darstellungsart entspricht den Insignien des polnischen Königshauses. Die Restaurierungskommission der Lemberger Kathedrale sowie der Stadtrat befürworteten diesen Vorschlag.⁸⁶¹

Der Vergleich von Wyspiańskis ersten überlieferten Entwurf in Schwarz-Weiß (Abb. 57a-d) als auch der späteren Farbskizze (1892–1894, Abb. 58) des „Gelöbnisses von Johann Kasimir“ mit einer dem Thema gewidmeten, unvollendet gebliebenen Ölstudie (1889, Abb. 59) und eines Ölgemäldes (1893) Matejkos weist kompositorische und motivische Ähnlichkeiten auf.⁸⁶² Das Figurenensemble, die räumliche Gestaltung, der schräg gestellte Altar sowie die dominante Positionierung des Bischofs neben dem König und die dekorativen Details in Wyspiańskis Entwürfen demonstrieren eine deutliche Nähe zu Matejkos Interpretation der Gelöbnisszene.⁸⁶³ Da Wyspiański während der Restaurierungsarbeiten in der Marienkirche eng mit Matejko zusammenarbeitete, ist es denkbar, dass ihn Matejkos Bildideen zu seiner Komposition inspirierten. Gemäß der Forschungsliteratur zu Wyspiański reflektierten dessen Arbeiten für sakrale Innenräume und Glasfenster die intensive jahrelange Auseinandersetzung mit Matejkos Mal- und Arbeitsweise, aber auch dessen patriotische Geschichtsauffassung.⁸⁶⁴ Jedoch ist in Wyspiańskis Gelöbnisszene eine Dynamik vorzufinden, die er durch die diagonale Anordnung zweier Bildfiguren – der „Muttergottes mit Kind“ und „Polonia“ – sowie der gelenkten Blickrichtungen des Betrachters von unten nach oben erzielt, die es bei Matejkos Komposition nicht gibt. Insgesamt wirkt Wyspiańskis Gelöbnisszene dramatischer und präsentiert eine unkonventionelle und dynamisierende Bildsprache. Es ist überliefert, dass sich Wyspiański mit Matejko zu seiner Bildidee der Gelöbnisszene beriet. Dabei zeigte es sich, wie Wyspiański in einem Brief Ende März 1893 ausführte, dass sie beide unterschiedliche Auffassungen hinsichtlich der Wiedergabe des historischen Ereignisses besaßen und dass er die historische Szene vielschichtiger imaginierte als es Matejko allem Anschein nach getan hatte.⁸⁶⁵

Wyspiański lenkt in seiner Schwarz-Weiß-Skizze zur Gelöbnisszene den Betrachterblick – stärker als Matejko es tat – auf das Bildnis der „Gnädigen Muttergottes“ über dem Altar in der Lemberger Kathedrale. Die Gesichtszüge des Königs formuliert er hier nicht deutlich aus. Dies arbeitet er dann stärker an Matejkos Entwurf angelehnt in seiner späteren Fassung des Sujets aus – er übernimmt von ihm vor allem die Physiognomie und Kleidung König Kasimirs. Matejko führte noch einen Entwurf zu diesem Thema für ein Maßwerkfenster aus, worin ebenso eine tendenziöse inhaltliche Zweiteilung erfolgte: Im unteren Teil sind historische Personen wie Johann II. Kasimir kniend und betend in

⁸⁶¹ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 24.

⁸⁶² Siehe Abb. Matejko, „Gelöbnis von Johann Kasimir“ (1893) in, Pulnar/Walecki (2006), S. 54 f.

⁸⁶³ Vgl. Ausst.-Kat. Katowice (2004), S. 37.

⁸⁶⁴ Vgl. ebd., S. 26; Bunsch-Prażmowska, Maria: Wpływ Matejki na twórczość Wyspiańskiego (Der Einfluss Matejkos auf Wyspiański), in: Sztuka i Krytyka (Kunst und Kritik), 1956, H. 3–4, S. 73.

⁸⁶⁵ „(...) Matejko sprach (zu meiner Komposition) nicht nur über das Glasfenster, sondern über jene Szene aus der Geschichte und alles, was er sagte, war für mich nichts Neues und ich fühlte, dass ich dieses Motiv im Ganzen sehe und verstehe, aber er sieht und fühlt es [dieses Motiv: JK] nur zur Hälfte.“ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 101, 30.3.1893, Paris, in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), S. 259 f.

Kombination mit dem Erzengel Michael und im oberen Teil Christus neben der Muttergottes, die als Himmelskönigin gezeigt wird, über zwei Heiligen dargestellt.⁸⁶⁶

Wyspiański kannte diese Variante nachweislich. Er bezog sich in einem Brief aus Paris (1893) auf Matejkos Fensterbildentwurf für die Lemberger Kathedrale, der ihm als Reproduktion vorlag:

„Gestern schickte mir Schwester St. einen [Zeitung:- JK] Ausschnitt (...) zu [über das: JK] Projekt von Matejko für ein Fenster der Lemberger Kathedrale, der mich betrübte, weil es absolut sinnlos ist (...). Es ist auch sehr schade, dass Matejko sich nicht in so einer Sache engagieren möchte – er behandelt Glasfenster nur als ‚zu machende Sache‘ (...).“⁸⁶⁷

Die Idee, das Kirchenfenster inhaltlich in zwei separate Segmente zu teilen, war vielleicht durch diesen Entwurf Matejkos inspiriert, wenn es die Idee dazu bei Wyspiański nicht schon vorher gab. In Wyspiańskis Worten klingt Verdruss darüber an, dass Matejkos Entwurf nicht besonders ambitioniert war. Die beiden unvollendet gebliebenen Entwürfe Matejkos zu diesem Thema, eine Studie in Öl für ein Historienbild (1893) und die frühere Ölskizze (1889, Abb. 59), zeigen neben dem König Johann II. Kasimir auch dessen Ehefrau, Königin Maria Ludwika Gonzaga (1611–1667), die jedoch nicht während des Gelöbnisses in Lemberg anwesend war.⁸⁶⁸ Wyspiański bat im April 1893 Maszkowski um die Zusendung einer Reproduktion des Porträts der Königin Maria Ludwika, das als Kupferstich von Jeremiasz Falck (1619–1677) ausgeführt wurde (1639–1646):

„Ich führe die Königin Maria Ludwika Gonzaga an und werde ihr Porträt benötigen – ich bitte dich deshalb eine genaue Kreidezeichnung davon anzufertigen, die der [dem Stich: JK] von Falck entspricht, die sich im Nationalmuseum befindet (zeichne bitte nicht nur die ganze Person, sondern auch den Rahmen (...)) – weil ich das für das Verständnis und die Bedeutung der Person innerhalb der Epoche [in der es entstanden ist: JK] brauche (...).“⁸⁶⁹

Wie aus Wyspiańskis Worten hervorgeht, wollte er sich bewusst in die Zeit von Johann II. Kasimir versetzen, als er um das Porträt der Königin Maria Ludwika bat, die von dem Kupferstecher Falck in der Manier der Barockmalerei festgehalten wurde. Es wurde bisher in der Forschungsliteratur zu Wyspiańskis Entwürfen für Lemberg nicht erwähnt, dass er die Königin Polens als reale Person abbilden wollte, indem er sich auf die Ehefrau von Johann II. Kasimir bezog. Nachdem er im Mai 1893 Maszkowski mitteilte, dass er Maria Ludwika in der Gelöbnisszene neben dem König und dem Bischof Andrzej Trzebicki (1607–1679) zeichnete, der in der endgültigen Farbskizze als solcher vor König Johann II. Kasimir stehend abgebildet ist, entschied er sich am Ende dagegen.⁸⁷⁰ Weshalb Wyspiański von dem Vorhaben absah, Maria Ludwika darzustellen, ist aus seinem Briefwechsel nicht abzuleiten. Vermutlich wollte er sich stärker an den historischen Gegebenheiten orientieren, gemäß derer die

⁸⁶⁶ Siehe Abb. Matejko, „Fensterbildentwurf für die Lemberger Kathedrale“ (1893), in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), Abb. 110.

⁸⁶⁷ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 103, 6.5.1893, Paris, vgl. in: Ebd., S. 269.

⁸⁶⁸ Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 58.

⁸⁶⁹ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 102, 16.4.1893, Paris, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), S. 262 f.

⁸⁷⁰ „Die letzte Farbskizze, die ich groß mit Maria Ludwika ausführe, gefällt mir (...) Die Königin ist dicht beim König im Vordergrund (...).“ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 103, 6.5.1893, Paris, in: Ebd., S. 269.

Königin am 1. April 1656 nicht in der Lemberger Kathedrale anwesend war. Er wandte sich damit gegen Matejkos Manier, historische Ereignisse nachzustellen und dabei Einzelheiten bewusst zu verändern, indem er beispielsweise Personen dazumalte, die nachweislich in der historischen Situation nicht anwesend waren.

Ein früher Entwurf der Gelöbnisszene (1887, Abb. 60) des Matejko-Schülers Lepszy zeigt, dass dieser Elemente vorwegnahm, die Matejko für das gleichnamige Motiv in der Ölskizze (1889, Abb. 59) und im Ölbild (1893) verarbeitete.⁸⁷¹ Dies wird in Lepszys Entwurf anhand der Komposition der Bildfiguren samt des knienden, betenden Königs, der dominanten Gestalt des Bischofs neben dem Altar mit dem Bildnis der „Muttergottes Domagaliczowska“ sowie des visualisierten Stadtwappens Lembergs im unteren Teil evident.⁸⁷² Sein Vorschlag, der später mit dem ersten Preis des Wettbewerbs für die Glasmalerei der Fenster im Presbyterium der Lemberger Kathedrale bedacht wurde, stand im Einklang mit einer retrospektiven Glorifizierung der Stadtgeschichte.⁸⁷³

Die Ikonografie der Jungfrau Maria als Königin Polens

Wyspiański bildet in seinem zweiten Fensterteil eine „Muttergottes mit Kind“ ab, wodurch er an die christliche Bildtradition der Ikonenmalerei und die der Madonnenbildnisse anknüpft (Abb. 61). Die Darstellungen der Jungfrau Maria in der polnischen Malerei folgten der internationalen Gotik ebenso wie der italienischen Kunst. Seit dem 17. Jahrhundert bildeten sich im polnisch-litauischen Königreich regionale Spezifika der Madonnenbildnisse heraus.⁸⁷⁴ Dies führte im Resultat einen Wandel des Madonnenbildes herbei, wie etwa durch die Darstellung der gekrönten Mariengestalt mit zusätzlichen Insignien der weltlichen Herrschaft. Seit dem 15. Jahrhundert wurde die Jungfrau Maria in der polnischen Kirchenkunst nicht mehr nur als Himmelskönigin oder Weltenherrscherin aufgefasst, sondern auch als Königin Polens (poln.: Królowa Polski).⁸⁷⁵ Die Bezeichnung „Königin Polens“ bezog

⁸⁷¹ Sie Fotografie des Glasfensters mit dem Motiv „Matka Boska, Królowa Korony Polskiej“, nach dem Entwurf von Lepszy, umgesetzt 1902, östliche Wand Presbyterium Lemberger Kathedrale, in: Pulnar/Walecki (2006), S. 48.

⁸⁷² Lepszy entschied sich, anders als Matejko, das Stadtwappen Lembergs aus der Zeit der Fremdherrschaft unter der Habsburgermonarchie abzubilden, wodurch er nicht Gefahr lief, Argwohn seitens der hiesigen Stadtregierung, die sich gegenüber der österreichischen Besatzung ehrerbietig zeigte, auf sich zu ziehen. Außerdem zog es Lepszy vor, seinen Fensterbildentwurf ohne eine visionäre Vorstellung zu realisieren.

⁸⁷³ Vgl. Ausst.-Kat. Katowice (2004), S. 100. Im November 1896 wurde ein Wettbewerb für Lemberger Künstler für das Fenster im Presbyterium der Lemberger Kathedrale zum Motiv „Gelöbnis von Johann Kasimir“ ausgelobt. Vgl. Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów. Bearbeitet von Maria Rydlowa, Leon Płoszewski, Jan Dürr-Durski. Band 4. Krakau, 1998, S. 482.

⁸⁷⁴ Vgl. Dobrzeńcki, Tadeusz / Ruszczycówna, Janina / Niesiołowska-Rothertowa, Zofia: Sztuka Sakralna w Polsce. Malarstwo (Religiöse Kunst in Polen. Malerei). Warschau: Ars Christiana, 1958, S. 22.

⁸⁷⁵ Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 19.

sich damals konkret auf das Bildnis der „Muttergottes von Częstochowa“ (dt.: Tschenstochau).⁸⁷⁶ Die Interpretation der Jungfrau Maria und Muttergottes als Königin Polens hatte sich bis zum 17. Jahrhundert weit verbreitet; offiziell wurde diese Doppelfunktion durch das Gelöbnis von König Johann II. Kasimir im Jahr 1656 verkündet.⁸⁷⁷ Erstmals verband sich seither die Vorstellung von einer weltlichen Königin mit der Gestalt der Muttergottes, in deren Obhut das Volk und die, im Sinne der Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, polnische Nation gestellt werden sollte. Diese Entwicklung kam in dem damals formulierten Ausspruch „Regina Regni Poloniae“ zum Ausdruck.⁸⁷⁸ Es kam somit seit 1656 in der polnischen Kunst zur folgenreichen Verbindung eines religiösen Motivs mit politischer Ikonografie, indem der Muttergottes die Königskrone der polnischen Herrscher als Attribut zugewiesen wurde. Es kann daraus gefolgert werden, dass durch diese vollzogene Synthese der Funktionen der Muttergottes, die ihr durch die unterschiedlichen Attribute zugeordnet wurden – Muttergottes als Patronin, Königin Polens sowie Himmelskönigin und Gottesgebärende –, der Marienkult des polnischen Katholizismus eine politische Dimension erhielt. Der Marienkult wurde durch die polnischen Herrscher instrumentalisiert, die die Kirche und deren Bildprogramm für ihre eigenen propagandistischen Zwecke beanspruchten, indem sie bewusst eine visuelle Verbindung zwischen der weltlichen Sphäre der Politik und der religiösen Sphäre herbeiführten. Der polnische Katholizismus wurde im Verlaufe der Fremdherrschaft Polens und vor dem Hintergrund des Nationalismus im 19. Jahrhundert zunehmend politisiert und instrumentalisiert.⁸⁷⁹ Dies geschah auf theoretischer Ebene in der Literatur der polnischen Romantik und lässt sich in den bildenden Künsten am Beispiel des Motivsgeflechts aus religiöser sowie politischer Ikonografie in der sakralen Malerei und Historienmalerei nachvollziehen.

Ausgehend von der visuellen sowie inhaltlichen Verbindung der Muttergottes als Königin und Schutzpatronin des polnischen Königreichs kam es noch zu einer anderen Modifikation des tradierten Kanons der Madonnenbildnisse oder Muttergottesdarstellungen im Sinne der Ikonenmalerei: Die polnischen Muttergottestypen wurden teilweise nach ihren Stiftern benannt. Ein bekanntes Beispiel im Zusammenhang mit dem „Gelöbnis von Johann Kasimir“ ist die „Muttergottes Domagaliczowska“

⁸⁷⁶ Seit dem 16. Jahrhundert bezog sich die Bezeichnung der „Königin Polens“ auf die „Muttergottes von Jasnogórska“, die auch als Patronin Polens verehrt wurde, wie aus einem Gedicht des Dichters Grzegorz aus Sambor (polnischer Name der ukrainischen Stadt Sambir, bei Lemberg, ehemals Galizien) mit dem Titel „Częstochowa“ (1568) hervorgeht. Außerdem erhielt die Bedeutung des zu beschützenden polnischen Königreichs durch die Muttergottes als Patronin seit dem 17. Jahrhundert eine zunehmend politische Dimension: Polnische Könige pilgerten nach ihrer Krönung in der Krakauer Wawel-Kathedrale zum Kloster von Jasna Góra, um ihre Herrschaft unter den Schutz der „Muttergottes von Jasnogórska“ zu stellen. Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 19 ff. Siehe Abb. „Muttergottes von Częstochowa“ (Matka Bożej Częstochowskiej) oder „Schwarze Madonna von Tschestochau“ (6.–14. Jh.), befindet sich im Kloster Jasna Góra, Abb. 5 ohne Schutzaufsatz, Abb. 6 mit Schutzaufsatz mit Rubinen, in: Pasierb, Janusz St.: Die Kunstschatze des Klosters Jasna Góra. Leipzig, 1977. Originalbild wurde übermalt.

⁸⁷⁷ Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 19.

⁸⁷⁸ Vgl. ebd., S. 56. Diese Entwicklung folgte einer Tradition hegemonialer Interessen gegenüber der Kirche, gemäß derer die Jungfrau Maria zur Patronin eines Königreiches ernannt wurde, wie beispielsweise in Ungarn (1038), Bayern (1620) oder Frankreich (1638). Vgl. ebd., S. 56.

⁸⁷⁹ Vgl. Landgrebe, Alix: „Wenn es Polen nicht gäbe, dann müsste es erfunden werden“. Die Entwicklung des polnischen Nationalbewußtseins im europäischen Kontext von 1830 bis in die 1880er Jahre. Wiesbaden, 2003, S. 236 passim.

(poln.: „Matka Boska Domagaliczowska“) in der Lemberger Kathedrale. Jene Darstellung einer Muttergottes geht auf das ikonografische Motiv der sogenannten „Gnädigen Muttergottes“ zurück, weshalb sie auch den Beinamen „die Gnädige“ (poln.: łaskawa) führt.⁸⁸⁰ Łoziński beschrieb in seiner Publikation „Patriziat und Lemberger Bürgertum“ („Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie“) aus dem Jahr 1892 die Entstehungsgeschichte der Domagaliczowska-Kapelle (beendet 1645), in der die „Muttergottes Domagaliczowska“ seither repräsentiert wurde.⁸⁸¹ Das ursprüngliche Originalbild, das als „wundertätiges Bild der Muttergottes“⁸⁸² bezeichnet wurde, stiftete Wojciech Domagalicz (gest. 1612), der ein vermögender Patrizier Lembergs war. Er war mit Katarzyna Wolfoniczówna verheiratet und verlor seine Tochter Katarzyna im Jahr 1598. Sein Schwiegervater Józef Szolc-Wolfowicz (gest. 1624), ein Lemberger Geometrie-Gelehrter, habe aus Trauer um seine Enkelin im gleichen Jahr auf einer Holztafel das Bild der „Gnädigen Muttergottes mit Kind“ gemalt, das nach ihren Stiftern, der Familie Domagalicz, benannt wurde (Abb. 62).⁸⁸³ Das Bildnis von Szolc-Wolfowicz zeigt die Muttergottes als Himmelskönigin mit dem Jesuskind in der Aureole inmitten von Wolken und umgeben von Engelsgesichtern über der Erde thronend. Zwei Engel schweben über ihrem Kopf und krönen sie. Unter ihr sind die Kinder des Ehepaares Domagalicz, Katarzyna und Jan, knieend in einer naturräumlichen Landschaft und vor der Silhouette des historischen Lembergs abgebildet, die Jungfrau Maria anbetend.⁸⁸⁴ Um das Bildnis der „Gnädigen Muttergottes Domagaliczowska“ entstand ein regelrechter „Kult“⁸⁸⁵. Mit dem Gelöbnis, das Johann II. Kasimir angesichts des Vorstoßes der nahenden Truppen der schwedischen Armee aussprach, sollte der Sieg über die feindlichen Angreifer zusammenfallen.⁸⁸⁶ Dieser Zufall spielte der Bedeutungssteigerung der „Gnädigen Muttergottes“ in die Hände und verstärkte die bereits begonnende Tendenz, weltliche Attribute hegemonialer Macht mit der Ikonografie religiöser Motive zu verbinden, um dadurch die der Muttergottes zugedachten Doppelfunktion aus Patronin und königlicher Herrscherin zu veranschaulichen. Seit dem Sieg über die Schweden verband sich der Marienkult des polnischen Katholizismus mit der Vorstellung von der Jungfrau Maria als Mutter, Beschützerin und Königin Polens sowie als Patronin der Stadt Lemberg.⁸⁸⁷ Diese gedankliche Verbindung kam in religiösen Liedern zum Ausdruck, die in den Kirchen Lembergs gesungen wurden,

⁸⁸⁰ Vgl. Dobrzeniecki/Ruszczycówna/Niesiołowska-Rothertowa (1958), Abb. 214.

⁸⁸¹ Vgl. Łoziński, Władysław: *Patrycyat i mieszczaństwo Lwowskie w XVI i XVII wieku*. ¹1892. Lemberg, (Neudruck) 1902, S. 161.

⁸⁸² Ebd., S. 157.

⁸⁸³ Zuerst befand sich das Bildnis als Epitaph über dem Grabmal der verstorbenen Enkelin von Szolc-Wolfowicz. Später wurde es an der Außenmauer des Presbyteriums zur Seite des Friedhofs, neben der Kathedrale, angebracht. Der Bruder der Verstorbenen, Jan Domagalicz, ließ die nach ihm benannte Kapelle erbauen. Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 56.

⁸⁸⁴ Eine ausführliche Beschreibung mit Erklärungen zu den im Bild dargestellten, historischen sowie geografischen Bezügen zu Lemberg bietet: Platowska-Sapetowa, Inga: *Cudowny Obraz Najświętszej Maryi Panny Łaskawej z Archikatedry Lwowskiej w sanktuarium prokatedry w Lubaczowie* (Das wundertätige Bild der Heiligen Gnädigen Jungfrau Maria aus der Lemberger Erzdiözese im Sanktuarium der Prokathedrale in Lubaczów). Rzeszów, 1991, S. 7 ff.

⁸⁸⁵ Ostrowski (2013), S. 163.

⁸⁸⁶ Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 56.

⁸⁸⁷ Vgl. ebd., S. 56.

wie das Folgende⁸⁸⁸: „(...) Unsere Mutter und Königin, Maria, Königin des Himmels und auf Erden, Maria, Beschützerin der Stadt Lemberg, Maria.“⁸⁸⁹

Wyspiański bat Maszkowski, ihm eine Zeichnung der von Juliusz Makarewicz (1854/ 1856–1936) gemalten „Muttergottes Domagaliczowska“, samt ihres Rokoko-Rahmens, aus der Publikation von Łoziński (1892) zuschicken (Abb. 63).⁸⁹⁰ Das Originalbild von Szolc-Wolfowicz wurde in den 1760er-Jahren mit einem silbernen Beschlag überzogen, um das Bild zu schützen.⁸⁹¹ Die sichtbar gebliebene Bildkomposition bestand nunmehr lediglich aus der Muttergottes und dem Jesuskind, die vor einem leeren Hintergrund auf einer Wolke sitzend dargestellt sind. Die Muttergottes nimmt die gleiche Körperhaltung wie im Originalbild von Szolc-Wolfowicz ein: Sie hält beschützend-fürsorglich den Sohn fest, der auf ihrem Schoß steht. Es wurden nur die Gesichter der Muttergottes und des Jesuskindes aufgemalt, die anderen, versilberten Bildelemente und der Rahmen wurden von einem Goldschmied bearbeitet.⁸⁹² Da sich mit dem Kult um die „Gnädige Muttergottes“ bereits seit ihrer Repräsentation in der Domagaliczowska-Kapelle der Brauch verband, ihrer mit kostbaren Votivgaben zu gedenken, die dort abgelegt und aufbewahrt wurden, kann in der prächtigen Ausstattung ihrer Kleidung und Attribute eine Erweiterung dieser Tradition gesehen werden. Erzbischof Sierakowski verkündete 1766 offiziell ein „Dekret über die Wundertätigkeit und das Gnadentum des Bildnisses“ (poln.: „dekret o cudowności i łaskowości obrazu“) sowie anlässlich der gegründeten *Bruderschaft der Heiligen Jungfrau Maria* (poln.: *Bractwo Najświętszej Panny Maryi*).⁸⁹³ Seither wurde die „Muttergottes Domagaliczowska“ offiziell auch „Gnädige Muttergottes“ (Matka Boska Łaskawa) genannt.⁸⁹⁴ Die prächtigen Kronen der Muttergottes und des Jesuskindes wurden 1776 von Papst Pius VI. aus Rom gesandt und auf den Bildkörper befestigt.⁸⁹⁵ Als Himmelskönigin, Weltenherrscherin und Königin Polens verehrt, wurde das Bildnis der „Gnädigen Muttergottes Domagaliczowska“ seit der unter Sierakowski durchgeführten Barockisierung der Lemberger Kathedrale im sogenannten „Domus Sapientiae“ (1765), des von Säulen flankierten Hochaltars, dauerhaft gezeigt.⁸⁹⁶ Łoziński beschrieb die mit Diamanten, Rubinen, Perlen und

⁸⁸⁸ Vgl. Platowska-Sapetowa, S. 13.

⁸⁸⁹ Pulnar/Walecki (2006), S. 56.

⁸⁹⁰ „Bitte male mir aus dem Buch von Łoziński das Bildchen der Muttergottes Domagaliczowska, aber genau, ab!“. Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 102, 16.4.1893, Paris, vgl. in: *Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego* (1997), S. 265. Vgl. Anmerkung, ebd., S. 465. – Juliusz Makarewicz arbeitete an Entwürfen für die Glasmalerei der Lemberger Kathedrale und war an den Ausmalungen der Wawel-Kathedrale in Krakau beteiligt. Vgl. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg.: Ulrich Thieme. Band 23. Leipzig, 1999, S. 583.

⁸⁹¹ Vgl. Platowska-Sapetowa, S. 12.

⁸⁹² Ein Juwelier bearbeitete das silberne Kleid und den Rokoko-Rahmen. Vgl. ebd., S. 25.

⁸⁹³ Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 57.

⁸⁹⁴ Vgl. ebd., S. 14.

⁸⁹⁵ Vgl. ebd., S. 25.

⁸⁹⁶ Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 57. Die Umsetzung der „Gnädigen Muttergottes Domagaliczowska“ aus der gleichnamigen Kapelle in den Hauptaltar der Kathedrale löste einen großen Konflikt zwischen dem Erzbistum Lemberg und dem Vatikan aus, der in Rom verhandelt wurde. Sierakowski konnte schließlich seine Entscheidung durchsetzen und seither ist die „Gnädige Muttergottes“ im Hauptaltar fest eingefügt. Die Domagaliczowska-Kapelle wurde auf Betreiben von Sierakowski zerstört. Vgl. ebd., S. 57; Łoziński (1902), S. 163.

Smaragden besetzten goldenen Gewänder der „Gnädigen Muttergottes“ und ihre mit Edelsteinen verzierte Krone in dem Zustand, der sich ihm Ende des 19. Jahrhunderts darbott und wie es Wyspiański vermutlich auch studiert haben dürfte.⁸⁹⁷ Das Bildnis der „Muttergottes Domagaliczowska“ wurde von 1978 bis 1982 restauriert und der silberne Blendaufsatz entfernt; seitdem war erstmals wieder das Original von 1598 sichtbar.⁸⁹⁸

Wyspiański bat seinen Freund Maszkowski in Vorbereitung der historischen Szene des Fensterbildentwurfs den Hauptaltar in der Lemberger Kathedrale abzuzeichnen, in dem das Bildnis der „Muttergottes Domagaliczowska“ im Jahr 1893 repräsentiert wurde, und ihm diese Skizzen nach Paris zu schicken: „Ich bitte Dich, solange Du in Lemberg bist, zeichne mir bitte den oberen Teil des Altars der Kathedrale ab (des Hauptaltars), genauso wie ich das für mein Bild benötige (...)“.⁸⁹⁹ Aus Wyspiańskis Brief an Maszkowski geht hervor, dass er die architektonischen und plastischen Details des Hauptaltars genau kannte und darum bemüht war, diese für seinen Entwurf der Gelöbnisszene zu berücksichtigen.⁹⁰⁰ Er bezieht sich in seiner Bleistiftskizze (1892) eindeutig auf die Ikonografie der „Muttergottes Domagaliczowska“ aus der Lemberger Kathedrale, an der er seit seiner Beauftragung arbeitet. Bei einem Vergleich der Reproduktion der „Muttergottes Domagaliczowska“ aus der Publikation von Łoziński (1892) und Wyspiańskis illusionärer Szene des Fensterbildentwurfs wird deutlich, dass er zwei Details aus der Zeichnung von Makarewicz als ikonografische Vorlagenmotive für seine eigene Komposition übernimmt: Die prächtige Krone der „Muttergottes Domagaliczowska“ ist der von Wyspiańskis bekrönter Maria ähnlich, die über der „Polonia“ im oberen Fensterteil angeordnet ist. Der Krönungsmantel von Wyspiańskis „Polonia“ ist ein Zitat des Mantels der Lemberger „Muttergottes Domagaliczowska“ mit Blendaufsatz. Wyspiański bezog sich in einem Brief an Maszkowski eindeutig auf diese beiden motivischen Details der „Muttergottes Domagaliczowska“ nach der Zeichnung von Makarewicz, die sein Freund für ihn vor dem Original in der Lemberger Kathedrale abzeichnen sollte und die er als Vorlage nutzen wollte: „wenn (...) es dir gelingt (...) das gleiche [wie in der Publikation von Łoziński: JK] silberne Bildchen anzusehen (...) und dort das Motiv der Krone und des Ornamentes des Mantels der M. Domagaliczowska abzuzeichnen (...)“.⁹⁰¹ Wyspiański bezog

⁸⁹⁷ Vgl. Łoziński (1902), S. 162.

⁸⁹⁸ Das Bildnis der „Gnädigen Muttergottes Domagaliczowska“ wurde nach dem Zweiten Weltkrieg aus Lemberg fortgebracht und bis zu den 2000er-Jahren in verschiedenen Kirchen Polens (Tarnów, Krakau u. a.) aufbewahrt. Im Hauptaltar der Lemberger Kathedrale wurde an dessen Platz eine Kopie des Bildnisses gezeigt, die in den 1980er-Jahren angefertigt wurde. Vgl. Pulnar/Walecki (2006), S. 57. Vermutlich wurde das Original im Jahr 2001 gegen die Kopie eingetauscht und befindet sich seither wieder in der Lemberger Kathedrale im Hauptaltar. Siehe Abb. „Muttergottes mit Kind, genannt Domagaliczowska“, Hauptaltar Lemberger Kathedrale, in: Ostrowski (2013), Foto (Abb.) 164, 166, Zustand 2013.

⁸⁹⁹ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 102, 16.4.1893, Paris, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), S. 263. Wyspiański bat auch um Fotografien der Barockaltäre der Bernhardiner Kirche Lembergs, die ihm Maszkowski zusandte. Vgl. ebd., S. 465.

⁹⁰⁰ Wyspiański besuchte Lemberg im Frühjahr 1887 nach dem Abschluss seines Abiturs. Zur Reise nach Klempolen, siehe Kap. 1.3.

⁹⁰¹ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 103, 6.5.1893, Paris, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), S. 267 f.

sich demnach nicht auf das Originalbild der „Muttergottes Domagaliczowska“ von 1598, da es durch den silbernen Metallbeschlag verdeckt war.

Der Zeichenstil der Bleistiftskizze Wyspiański (1892) erinnert an Matejkos Malweise: er malte die dekorativen und historischen Details in dem oberen und unteren Fensterbildteil präzise und detailliert, dadurch wirkt die zweiteilige Skizze wie eine Studie für ein Sujet der Historienmalerei. Wyspiański hatte später das den König begleitende Figurenensemble in der farbigen Skizze (1892–1894) stärker ausgearbeitet: Er fügte verschiedene Wappen hinzu und versah die Bildfiguren zusätzlich mit Namensinschriften.⁹⁰² Wyspiański's farbiger Entwurf des „Gelöbnisses von Johann Kasimir“ zeigt den König zum Bildnis der „Gnädigen Muttergottes“ in der Lemberger Kathedrale betend. Dabei bezieht er sich auf die durch Makarewicz ausgeführte Version der „Muttergottes Domagaliczowska“. Dies wird lediglich anhand der zitierten, geschwungenen Rahmung deutlich, da die Bildgestalt nur schemenhaft zu erahnen ist. Durch den nachempfundenen Rokoko-Rahmen, über dem eine mit Edelsteinen besetzte Krone abgebildet ist und der als Platzhalter des Bildnisses der „Muttergottes Domagaliczowska“ sowie wegen seiner spezifischen Form als visueller Marker aufgefasst werden kann, wird die assoziative Verbindung zum Andachtsbild des Hauptaltars der Lemberger Kathedrale hergestellt. Wyspiański empfindet den Bilderrahmen, in dem die „Muttergottes Domagaliczowska“ repräsentiert wurde, anhand der prachtvollen Krone seiner Muttergottes im Fensterbildentwurf nach. Damit verweist er indirekt auf das Bildnis der „Muttergottes Domagaliczowska“, ohne es im Detail wiederzugeben. Er beschränkt sich in diesem Bildzitat auf zwei zeichenhafte Symbole – den Bilderrahmen und die Krone – aus denen er die Gesamtbedeutung des kulturell-codifizierten Motivs der „Muttergottes Domagaliczowska“ und ihre Bedeutung für die Stadt Lemberg ableitet.

Aus dieser Beobachtung ist zu schlussfolgern, dass sowohl der geschwungene Bilderrahmen als auch die kostbare Krone untrennbar mit dem Bildnis der „Muttergottes Domagaliczowska“ (mit Blendaufsatz) im kulturellen Gedächtnis der Zeitgenossen Wyspiański's miteinander verbunden waren. Wyspiański spielt mit seiner reduktiven Darstellungsart eines komplexen ikonografisch-tradierten Bildmotivs auf dessen Modifikation an, infolge derer die Muttergottes als Königin Polens aufgefasst und visualisiert wurde.⁹⁰³ In dieser Vorgehensweise wird ein symbolistisches Verfahren deutlich: Denn wie sich im Falle des zitierten Bilderrahmens und der kostbaren Krone aus Wyspiański's Entwurfszeichnung ableiten lässt, stehen diese Symbole für einen komplexen Sachverhalt, der nur aus

⁹⁰² Die anderen abgebildeten, knienden Personen sind der Heerführer Czarniecki, Adlige und Bauern. Vgl. Morawińska (1988), S. 150. Diese Personengruppen könnten allesamt auch als Adressaten dieser Szene aufgefasst werden, da sich das Gelöbnis des Königs an jene richtete, die zu den beiden mehrheitlich größten gesellschaftlichen Schichten, den Bauern und Adligen (poln.: *Szlachta*), des Königreichs zählten. Es sind die königlichen Wappen Litauens, Polens und des Herrschergeschlechts Wasa zu erkennen, die als herrschaftliche Insignien auf das polnisch-litauische Königreich verweisen.

⁹⁰³ Wyspiański verarbeitete diese Beobachtung auch literarisch; er schrieb zur gleichen Zeit in Paris 1893 ein Theaterstück mit dem Titel „*Królowa Polskiej Korony*“ (dt.: „Königin der polnischen Krone“). Das Stück stellt die Situation des Gelöbnisses von König Johann II. Kasimir in der Lemberger Kathedrale nach. Siehe Auszüge aus dem Text in: Pulnar/Walecki (2006), S. 30 passim.

dem Zeitkontext heraus zu verstehen ist, auf den sie verweisen. Der Bilderrahmen und die Königskrone rekurren auf die Barockisierungsphase in der Lemberger Kathedrale und die gesteigerte Bedeutung des Motivs der „Muttergottes Domagaliczowska“.

Wyspiański kombiniert in der Gelöbnisszene verschiedene historische Zeitebenen miteinander. Dieses Vorgehen lässt vermuten, dass er bewusst mit einer motivgeschichtlichen Verkettung operierte. In dieser Syntheseleistung wird eine symbolistische, abstrahierende Verfahrensweise manifest, die formal und inhaltlich hochkomplex ist: Wyspiański spielt motivisch auf die Geschichte des Bildnisses der „Muttergottes Domagaliczowska“ (1598) von Szolc-Wolfowicz an und zitiert dessen silbernen Rahmen aus dem 18. Jahrhundert und den Krönungsmantel. Den Bilderrahmen integriert er in die Gelöbnisszene von 1656 und den Königsmantel in das Polonia-Fensterbildmotiv. Wyspiański verspannt also mehrere historische Momente miteinander, als deren Ausgangspunkt er das Gelöbnis des Königs vor der „Gnädigen Muttergottes Domagaliczowska“ bestimmte. Die Verbindung zwischen der „Muttergottes Domagaliczowska“ mit Blendaufsatz und dem königlichen Gelöbnis stellt er dadurch her, indem er die heilige Figur der „Muttergottes“ in ihrem Bildnis nicht direkt abbildet, sondern versinnbildlicht andeutet: Er beschränkt sich in seiner Farbskizze zur Gelöbnisszene (Abb. 61) auf das Bildzitat charakteristischer Attribute der „Muttergottes Domagaliczowska“ – die Krone und den geschwungenen Bilderrahmen – die symbolhaft auf den Umgang mit diesem Bild und seine kulturspezifische Bedeutung verweisen. Gemäß der zeitlichen Chronologie nimmt Wyspiański an dieser Stelle etwas vorweg, da König Johann II. Kasimir im Jahr 1656 nicht das Bildnis der „Muttergottes Domagaliczowska“ mit Blendaufsatz und Rokoko-Rahmen anbetete. Die Goldschmiedearbeiten waren erst in der Barockisierungsphase der 1760er-Jahre entstanden, zuvor war das Bildnis von Szolc-Wolfowicz unverhüllt zu sehen und es war in ihm kein Krönungsmantel dargestellt. Diese Kombination verschiedener Zeitebenen und ikonografischer sowie motivgeschichtlicher Bezüge in Wyspiańskis Version des Gelöbnisses von Johann II. Kasimir wurde bisher noch nicht in der Forschungsliteratur ausführlich rekonstruiert und dargelegt.

Wie aus Wyspiańskis Briefwechsel mit Maszkowski hervorgeht, arbeitete er vor allem im Winter 1893/ 1894 an der historischen Szene. Zuvor beschäftigte er sich intensiv mit dem Motiv der „Muttergottes Domagaliczowska“ sowie der Darstellung der „Polonia“: „(...) der ganze obere Teil ist schon fertig (...) den unteren Teil werde ich im Winter ausführen“⁹⁰⁴. Er befasste sich bereits das gesamte Jahr 1893 mit der Figurenkomposition beider Fensterteile, die er als eine Einheit betrachtete. Im Mai 1893 teilte er Maszkowski mit, dass der untere Fensterteil mit der historischen Szene fertig sei.⁹⁰⁵ Damit konnte nur gemeint sein, dass er eine Bildidee für die Gelöbnisszene hatte, an der er arbeitete. Er war jedoch, wie aus seinen Briefen aus dem Frühjahr bis Dezember 1893 an Maszkowski hervorgeht, intensiv mit dem oberen Fensterteil, mit der Muttergottes und der „Polonia“ beschäftigt. Er

⁹⁰⁴ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 114, 29.10.1893, Paris, vgl. in: *Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego* (1997), S. 306.

⁹⁰⁵ Vgl. Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 103, 6.5.1893, Paris, in ebd., S. 269.

arbeitete, wenn nicht aus finanzieller Not daran gehindert, andauernd an diesem Entwurf, dessen Konzeption ihm, wie er es selbst formulierte, „größte Schwierigkeiten“ bereitete und dem er sich „voll und ganz widmet“⁹⁰⁶. In seiner Farbskizze des oberen Fensterteils verzichtete Wyspiański im Unterschied zur vorbereitenden Bleistiftzeichnung auf die Darstellung der Muttergottes als Himmelskönigin oder Königin Polens: er stellte sie ohne Krone dar.⁹⁰⁷ „Polonia“ behielt als einzige Bildfigur dieser Komposition königliche Insignien, jedoch ohne Herrschaftskrone.

2.3.3 Ikonologische Beschreibung und ikonografische Analyse des Muttergottes- und Polonia-Motivs

Ausgehend von der im polnischen Katholizismus verankerten Vorstellung von der Jungfrau Maria als Königin Polens sollen Wyspiańskis „Muttergottes“ und „Polonia“ im Zusammenhang mit dem Marienkult betrachtet werden. Dies ist notwendig, da das Polonia-Motiv seit dem 17. Jahrhundert ikonografisch zunehmend schwer von der Darstellung der gekrönten Muttergottes unterscheidbar war. Es soll in der folgenden Analyse eruiert werden, inwiefern sich Wyspiański von der tradierten Ikonografie der „Polonia“ und „Muttergottes“ entfernte und welche Einflüsse zu seiner formalen, stilistischen sowie inhaltlichen Modifikation der genannten Bildmotive geführt haben mögen.

Wyspiańskis Fensterbildentwürfe für Lemberg stellen den Beginn einer eigenständigen Formensprache im religiösen Bereich dar, die zugleich in Kombination mit profanen Motiven auftreten und eine Abkehr von traditionellen ikonografischen Vorlagen demonstrieren. Dies kommt exemplarisch in der Gegenüberstellung der „Muttergottes mit Kind“ und der „Polonia“ in seiner Farbskizze (1892–1894, Abb. 61) zum Ausdruck.⁹⁰⁸ In der folgenden analytischen, ikonografischen Beschreibung fokussiere ich mich auf die Motive „Muttergottes mit Kind“ und „Polonia“. Die Muttergottes, die in ihrer Darstellungsweise der tradierten Ikonografie folgt und einen Säugling im Arm hält, ist von emporrankenden Lilien – vermutlich Schwertlilien – umgeben, die unterhalb ihres Umhangs beginnen und sie oberhalb des Kopfes überragen.⁹⁰⁹ Das Blumenmotiv der Lilien verweist darauf, dass es sich bei der Dargestellten um Maria, die Mutter von Jesus Christus handelt und folglich um das Jesuskind auf ihrem Arm. Darüber hinaus deuten die Lilien auf Maria als keusche Mutter und ihre „unbefleckte Empfängnis“ hin.⁹¹⁰ Maria neigt ihr Haupt nach unten und blickt zu „Polonia“. Sie stützt fürsorglich mit ihrer linken Hand den Blondschof ihres unbekleideten Kindes, das sie mit ihrem rechten Arm umschlossen hält. Die Muttergottes trägt ihr blondes langes Haar offen, das über ihre Schultern reicht.

⁹⁰⁶ „derzeit entwerfe ich ständig den oberen Teil, der mir die größten Schwierigkeiten bereitet (...) Ich widme mich ihm voll und ganz“. Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 103, 6.5.1893, Paris, vgl. in: Ebd., S. 268.

⁹⁰⁷ Wyspiański malte diese Muttergottes später noch zweimal und bezeichnete sie als „Caritas“. Vgl. Morawińska (1988), S. 154.

⁹⁰⁸ Erste Überlegungen dazu sind nachzulesen in: Kępiński, Zdzisław: Stanisław Wyspiański. Warschau, 1984.

⁹⁰⁹ In Mann (2013) findet sich der Verweis, dass es sich bei den die Muttergottes umgebenden Blumen um Schwertlilien handelt. Vgl. Mann (2013), S. 105.

⁹¹⁰ Vgl. Zerling, Clemens: Lexikon der Pflanzensymbolik. Baden [u. a.], 2007, S. 155 ff.

Ein gemusterter, bunter Umhang umfängt ihr weißes Gewand. Eigentlich müsste ihr ein Maphorion beigegeben sein, das traditionell in Blau gehalten ist. Der ornamentierte Umhang hingegen lässt an eine durch die bäuerliche Lebenswelt inspirierte Motivik denken, er harmoniert in seiner polychromen Farbgestaltung mit den abgebildeten Blumen und dem bunten Regenbogen über ihr.

Unterhalb der Jungfrau Maria ragt der Oberkörper eines Mädchens in das linke Bildfeld, deren Rückenansicht vor dem Hintergrund des roten, hermelinbesetzten Königsmantels der „Polonia“ abgebildet ist. Das Mädchen hat ein Kopftuch um die Schultern gelegt, das ebenso an die Ornamentik bäuerlicher Bekleidung der damaligen Zeit erinnert (Abb. 64).⁹¹¹ Die „Polonia“ ist von sechs Figuren umgeben, die mehrheitlich gut zu erkennen sind (Abb. 71). Über ihrem Haupt sind zwei unbekleidete Jungen im Halbporträt mit nach oben gestreckten Armen und aufgerichteten Köpfen zu sehen. Es wirkt so, als würde sie etwas in die himmlische Sphäre zur Muttergottes ziehen. Über ihnen ist eine stehende Männergestalt in Ritterrüstung zu erkennen (Abb. 61). Der Ritter symbolisiert den Erzengel Michael.⁹¹² Zwei Personen, Mann und Frau, sind mit dem Gestus der Verzweiflung neben dem Kopf der „Polonia“ am rechten Bildrand angeordnet und blicken sie, den pelzbesetzten Saum des Königsmantels berührend, an.⁹¹³ Ein weiterer Männerkopf ist direkt neben ihrer linken Armbeuge angeordnet und ist von hinten zu sehen, zu ihr aufblickend, er hält sie mit dem rechten Arm umschlungen. Ein Mädchen ist in Rückenansicht dargestellt und hält „Polonia“ am linken Arm mit beiden Händen fest. Dieses Mädchen korrespondiert mit ihrer Kleidung, deren Ornamentik sowie ihren dunklen Haaren mit dem anderen Mädchen, das vom linken Bildrand aus auf „Polonia“ zustrebt. Der wie vom Wind aufgeblähte Königsmantel repräsentiert mit seinen aufgestickten Wappen, die den polnischen Reichsadler zeigen, weltliche Macht und weist die Nationalallegorie der Polonia als Königin aus. Ihr fehlt als Herrscherinsignie lediglich die Krone, doch ist sie zusätzlich mit einem langen, massiv-wirkenden Schwert umgürtet.⁹¹⁴ Das Schwert scheint „Polonia“ durch seine Schwere nach unten zu ziehen. Sie trägt ein dunkles Trauerkleid bestehend aus Grün- und Blautönen und hat langes, schwarzes Haar. Ihren Kopf hält sie zur linken Seite geneigt, die Augen sind geschlossen und ihre rechte Handfläche zeigt geöffnet zum Betrachter. Ihre Gesichtszüge wirken zart, jugendlich und androgyn. Auch der nackte rechte Unterarm sowie der Hals und die unbekleidete Schulterpartie weisen eher eine männliche Physis auf. Unter ihrem Gewand wuchern aufstrebende Blumen zu ihr hinauf, die an Rosen oder Dahlien erinnern.⁹¹⁵

⁹¹¹ Das gleiche Mädchen ist auch im letzten Entwurf zum Polonia-Motiv (1894) abgebildet und dort ist ihre Kleidung stärker ausformuliert. Es wird als „Krakauer Mädchen“ (poln.: Dziewczynka krakowska) bezeichnet.

⁹¹² Vgl. Morawińska (1988), S. 154.

⁹¹³ Bei dem Mann handelt es sich um einen Studienkollegen Wyspiańskis aus Krakau, der ihm für den Entwurf des Fenstermotivs in Paris Modell saß, Beniamin Danzig [Lebensdaten unbekannt]. Er wohnte 1893 zeitweise mit Wyspiański und Mehoffer zusammen in Paris. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 69.

⁹¹⁴ Es könnte sich dabei um einen Verweis auf das Königsschwert handeln, das in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts oder bereits im 12. Jahrhundert zur Zeit des ersten polnischen Königs, Bolesław der Kühne, geschmiedet wurde und den Namen „Szczerbiec“ trägt. Vgl. Mann (2013), S. 102 f.

⁹¹⁵ Aufgrund der stilisierten Darstellungsweise ist es schwer zu bestimmen, um welche Blumensorte es sich im unteren Bildbereich handelt.

Wyspiański war von dem Königsmantel der „Muttergottes Domagaliczowska“ aus der Lemberger Kathedrale inspiriert und nutzte ihn nachweislich als Vorlagenmotiv für den Mantel der „Polonia“.⁹¹⁶ Er entwirft eine Allegorie des nicht existenten Polens mittels einer toten Staatspersonifikation. Deshalb ist seine „Polonia“ ganz blaß, mit schwarzem Haar abgebildet und geschlossenen Augen. Sie ist umgeben und wird gestützt von Vertretern der ländlichen Bevölkerung, wie einem Bauernmädchen, das ihre Hand hält. Wyspiański äußerte sich in einem Brief an Rydel im März 1893 zu dieser Komposition und benannte einzelne Figuren:

„(...) verschiedene Details der Komposition überdenke ich gerade, wie die Gruppe ganz oben, wo der Erzengel Michael eine Legion gefallener Ritter anführt. – und über Polen im Koronationsmantel, anstatt weniger Figuren führe ich eine Masse von Landsleuten ein, Bäuerinnen und Bauern (...).“⁹¹⁷

Aus den Worten Wyspiańskis geht hervor, dass er in seinem Entwurf des oberen Fensterteils explizit auf die weibliche Nationalallegorie der „Polonia“, die er als „Polen“ (poln.: „Polska“) benannte, in Verbindung mit den Bauern Bezug nimmt.

Für seine Rittergestalt orientiert sich Wyspiański nachweislich an der Ikonografie des Erzengels Michael aus der russischen Ikonenmalerei, mit der er seit seiner Expeditionsreise (1887) nach Kleinpolen vertraut war.⁹¹⁸ Er bat Maszkowski im Juni 1893 einen Lemberger Ausstellungskatalog zu russischen Ikonen zu kaufen sowie später um die Zusendung entsprechender Kopien von Originalen aus der Sammlung des Krakauer Nationalmuseums⁹¹⁹: „(...) für mich einen Katalog der Lemberger Ausstellung zu kaufen (...) in dem Ikonostasen, Kirchengewänder und Kleidung aus dem 18. Jahrhundert (...) Madonnen, usw. [abgebildet: JK] sind (...) so einen Katalog bräuchte ich für meinen Heiligen Michael.“⁹²⁰ Wyspiański kannte sich demnach gut mit der Darstellung des Heiligen Michaels in der russischen Ikonenmalerei aus und war mit dem betreffenden Sammlungsbestand des Krakauer Nationalmuseums entsprechend vertraut. Er wusste, welche Vorlagenmotive sich dort vor Ort für dieses Motiv finden ließen. Außerdem bezog er sich auf eine frühere Lemberger Ausstellung zur polnisch-

⁹¹⁶ „(...) ich beabsichtige, die Zeichnung, die Teil des Kartons [Entwurfs: JK] sein wird, für die Figur Polens im Koronationsmantel vorzusehen (...).“ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 103, 6.5.1893, Paris, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), S. 268.

⁹¹⁷ Wyspiański an Rydel, Briefnr. 17, 5.3.1893, Paris, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), S. 224.

⁹¹⁸ Wyspiański skizzierte orthodoxe Kirchen und Ikonostasen in der Region Iwano-Frankiwsk (er besuchte dort die Orte Stanisławów, Halicz u. a.) und Lembergs (Kirche Bożego Ciała). Siehe dazu, Kap. 1.3. Zu Beispielen entsprechender orthodoxer Kirchen in den genannten Städten, siehe: Janocha, Michał: Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności (Ikonen in Polen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart). Warschau, 2008.

⁹¹⁹ „(...) geh zum Nationalmuseum und zeichne den Heiligen Michael von altrussischen Werken ab (...).“ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 111, September 1893, Paris, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), S. 294.

⁹²⁰ Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 105, 5.6.1893, Paris, vgl. in: Ebd., S. 277.

russischen Ikonenmalerei, über die er durch seinen Krakauer Professor Sokołowski (Kunstgeschichte, Jagiellonen-Universität) informiert gewesen sein muss.⁹²¹

Das Motiv des Ritters geht auf den aus der polnischen Geschichte überlieferten Rittermythos zurück, der mit dem Begriff der „Ritterlichkeit“ (poln.: *rycerskość*)⁹²² versprachlicht wurde, und bei den romantischen Denkern eine identitätsstiftende Rolle spielte, da dieser mit dem Mythos des polnischen Adels der einstigen Rzeczpospolita und dem Katholizismus verbunden wurde.⁹²³ Das polnische Volk wurde gemäß dem Mythos auch als „Rittervolk“ im 19. Jahrhundert imaginiert, der sich als grundlegendes Element des sogenannten „nationalen Geistes“ (poln.: *duch narodowy*) ausformte und als „integratives Autostereotyp“⁹²⁴ fungierte. Wyspiańskis Ritter, der mit energischer Geste andeutet, gleich das Schwert zu ziehen, dessen Umhang dynamisch aufgebläht, das Haar vom Wind oder seiner schnellen Bewegung zur Seite geweht ist, scheint der Starre der „Polonia“ Einhalt zu gebieten und zum Kampf schreiten zu wollen. Auch das Schwert der „Polonia“ wiederholt symbolhaft die Bereitschaft zum Kampf; ungewiss bleibt, wer dieses Schwert führen wird. Die Aussage dieser Komposition ist eindeutig: Auch wenn Polen sich im Untergang befindet, gibt es immer noch kampfbereite Elemente, die es gegen seine Feinde verteidigen werden. Dem Ritter wird eine hoffnungsspendende Erscheinung zur Seite gestellt: Die „Muttergottes mit dem Jesuskind“ wirkt als Verkörperung der Wiedergeburt oder Wiederauferstehung heilsversprechend. Beide, sowohl der opfer- und kampfbereite Ritter, als auch die fürsorgende Muttergottes, werden vom Symbol der Hoffnung begleitet, nämlich durch den sie überragenden Regenbogen.

In seinem farbigen Entwurf des „Gelöbnisses von Johann Kasimir“ (1892–1894, Abb. 58) beweist Wyspiański seine stilistische Wandelbarkeit und es wird der Einfluss der zeitgenössischen Kunstströmungen aus Paris evident.⁹²⁵ Wyspiański widmet sich in seiner zweiteiligen Skizze verstärkt der Figurenmalerei und gibt die Komposition in expressiver Farbigkeit wieder. Die Gesichter der dargestellten Persönlichkeiten sind deutlicher erkennbar als in der früheren Bleistiftskizze (Abb. 57c+d). Der farbige Entwurf zur Gelöbnisszene weist durch die gestaffelte Anordnung der Bildfiguren, die den Vordergrund dominieren, und der über ihnen schwebenden Gegenstände, einen entschieden dekorativen Charakter auf (Abb. 58). Alle Bilddetails scheinen darin miteinander verbunden oder sich unwillkürlich aneinander anzuschließen. Der Rahmen des Madonnenbildes fungiert als motivischer Abschluss des Sujets. Er wird von Blumenblüten flankiert. Ihm gegenüber ist ein Kronleuchter dargestellt, der den

⁹²¹ Sokołowski schrieb zusammen mit Ludwik Wierzbicki (1834–1912) die Texte des Ausstellungskatalogs mit dem Titel „Polnisch-russische archäologische Ausstellung veranstaltet in Lemberg im Jahr 1885“ (poln.: *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*). Darin befindet sich eine Reproduktion der Rohatyński-Ikonostase (1649), die nach der Wahl von Johann II. Kasimir zum König umgehend angefertigt wurde und die eine Darstellung des Heiligen Michaels aufweist. Vgl. Anm. 7, Briefnr. 105, in: *Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego* (1997), S. 468.

⁹²² Landgrebe (2003), S. 231.

⁹²³ Vgl. Kizwalter (2013), S. 280.

⁹²⁴ Landgrebe (2003), S. 231.

⁹²⁵ Vom 22.10.–8.11.1892 war Wyspiański für den Auftrag dieser Glasfensterarbeit in Lemberg. Anschließend kehrte er nach Krakau zurück. Vgl. *Ausst.-Kat. Krakau* (2000), S. 42.

unter ihm auf einer Fahne abgebildeten polnischen Reichsadler zu berühren scheint. Insgesamt wirken die Figuren und Gegenstände im Bildraum dicht gedrängt. Die Aneinanderreihung von Bilddetails sowie der leere Hintergrund, der ohne tiefenräumliche Wirkung ist, erinnern an japanische Farbholschnitte und legen eine Beeinflussung durch Gauguin oder die *Nabis* nahe.⁹²⁶ Auch der hohe Anteil an dekorativen Bildelementen, die satte Farbigkeit und das expressive Kolorit lassen an die *Nabis* und den französischen Symbolismus denken. Wyspiański stand seit 1893 im engen Austausch mit der Kunstszene von Paris. Er verkehrte mit Ślewiński, der ihn mit den Künstlern um Gauguin, und vermutlich auch mit Gauguin selbst, im Café Madame Charlotte bekannt machte. Aus Wyspiańskis Briefen im Juni 1893 geht hervor, dass er Madame Charlotte und Ślewiński seine Arbeiten vorstellte, etwa Porträts von Besuchern des Cafés. Außerdem stellte er einige seiner Zeichnungen dort aus.⁹²⁷

Parallel zu seiner ersten Auftragsarbeit im religiösen Bereich begann Wyspiański verstärkt, symbolistische Sujets und Porträts zu malen. In einem Brief an Maszkowski aus Paris 1892 erklärte Wyspiański, dass er sich von seinen einstigen Leitbildern, wie der italienischen Malerei oder Matejko, gelöst habe: „Es ist wahr, dass ich keinem Rafael [sic!] nacheifern werde, und die Matejko-Manier habe ich bereits überwunden.“⁹²⁸ Die Farbskizze des Lemberger Fensterbildes demonstriert Wyspiańskis Loslösung von der durch Matejko und Łuszczkiewicz gelehrt Historienmalerei und Zeichenmanier.

Aus der Darstellungsweise der „Muttergottes mit Kind“ in Wyspiańskis Entwurf wird zudem seine Beschäftigung mit der gotischen Kunst evident. In seiner Farbskizze des Lemberger Fensterbildes wirkt die Muttergottes durch ihre wallenden blonden Haare stark feminisiert (Abb. 66). Sie entspricht dem Typus einer „Schönen Madonna“ und unterläuft ihn gleichzeitig, aufgrund der folklorisierten Ornamentik ihres Umhangs und dem damitverbundenen Verweis auf die profane Lebenswelt des polnischen Bauerntums. Die sakrale Kunst Polens orientierte sich über Jahrhunderte an der westeuropäischen Kunst. Dies wird besonders evident bei den Skulpturen der Jungfrau Maria, die für polnische Gotteshäuser am Ende des 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts im „Weichen Stil“ der internationalen Gotik ausgeführt wurden.⁹²⁹ In diesem Zeitraum entstanden die sogenannten „Schönen Madonnen“ (poln.: *Piękna Madonna*) in der Plastik, die die Jungfrau Maria (teilweise mit Jesuskind) darstellen (Abb. 67).⁹³⁰ Diese Plastiken waren aus verschiedenen Gesteins- oder Holzsorten gefertigt und weisen eine einheitliche Ikonografie auf. Bei den polychromen Skulpturen fallen insbesondere die

⁹²⁶ Zum Einfluss des Japonismus, vermittelt durch Gauguin und seinem Kreis in Paris, siehe Kap. 1.3.

⁹²⁷ Vgl. *Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego* (1997), Briefnr. 106, 8.6.1893; Briefnr. 107, 11.6.1893, S. 279–285. Zum Café Madame Charlotte, siehe Kap. 1.3.

⁹²⁸ Wyspiański, zitiert in: Bunsch-Prażmowska (1956), S. 61.

⁹²⁹ Vgl. Kochanowska-Reiche, Małgorzata: *The mystic Middle Ages. Mistyczne Średniowiecze*. Olszanica, 2003, S. 19 f. Der „Weiche Stil“ wird im Polnischen als „Schöner Stil“ übersetzt (poln.: *Styl Piękny*).

⁹³⁰ Siehe Abb. „Schöne Madonna aus Krużłowa“ (ca. 1400), Nationalmuseum Krakau, Abb. in, Chrzanowski, Tadeusz / Kornecki, Marian: *Sztuka Ziemi Krakowskiej* (Die Kunst des Krakauer Gebiets). Krakau, 1982, Abb. 60 a.

gewellten, blonden (meist mit Goldfarbe bemalten) langen Haare Marias sowie die Anmut ihrer Körperhaltung auf.

Wyspiański war mit der Ikonografie der „Schönen Madonnen“ vertraut: In der Region um Krakau, genannt Kleinpolen (poln.: Małopolska), und Schlesien bestand ein enger Kontakt zu den Nürnberger Meistern. Deshalb wurden häufig sakrale Kunstwerke, wie Madonnenskulpturen aus Holz, von Nürnberger Künstlern für diese Gebiete ausgeführt.⁹³¹ Wyspiański entdeckte gemeinsam mit seinem Professor Łuszczkiewicz auf einer Exkursion eine gotische Madonnenskulptur mit Jesuskind aus Lindenholz in der Pfarrkirche in Krużłowa Wyżna im Jahr 1889.⁹³² Er zeichnete sie in sein Skizzenbuch, das erhalten geblieben ist.⁹³³ Auf seiner ersten Auslandsreise 1890 studierte er die „Schönen Madonnen“ in Nürnberg und Regensburg, ausgeführt von Hans von Kulmbach und Veit Stoß, die er in seinen Skizzenalben festhielt.⁹³⁴ Die blonden, langen und wallenden Haare von Wyspiańskis Muttergottes antizipieren den Typus der „Schönen Madonna“, wenngleich sie das Jesuskind auf dem rechten Arm abgestützt hat. Gemäß der tradierten Ikonografie müsste Jesus auf ihrem linken Arm sitzen.

Die „Polonia“ als Allegorie

Die Allegorie ist traditionsgemäß in der bildenden Kunst im profanen Bereich visueller Motivik angesiedelt. Bekannt sind vor allem Allegorien, die Mythen oder Personalia aus der antiken Mythologie in Malerei und Plastik versinnbildlichen: Das gilt insbesondere für die Kunst der Renaissance und des Barocks im sakralen sowie profanen Bereich. In der Kirchenkunst übernahmen die Allegorien die Aufgabe, die christlich-religiöse Bilderlehre zu ergänzen und deren Dogmatik visuell abzubilden, wie zum Beispiel in der Darstellung der „Tugenden und Laster“. Es gilt hierbei auf eine kulturell-begründete Eigenheit in der Behandlung und Auffassung allegorischer Bildmittel innerhalb der orthodoxen und

⁹³¹ Der Nürnberger Meister Hans Pleydenwurff (1457–1472) malte für den Flügelaltar der Breslauer Elisabethkirche zwei Gemälde. Sie sind heute an zwei Orten zu sehen: Eine Tafel mit der Szene „Darbringung im Tempel“ befindet sich in der Sammlung des Warschauer Nationalmuseums und die andere Tafel mit der „Kreuzabnahme“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Vgl. Kochanowska-Reiche (2003), S. 21, Abb. 46, S. 68 „Darbringung im Tempel“ (gefertigt in Nürnberg ca. 1457), Temperafarben, Original auf Holz, übertragen auf Leinwand, 90 x 72,5 cm, Nationalmuseum Warschau; „Kreuzabnahme“ (1462), Tannenholz, 286,3 cm x 142,2 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Besonders in Kleinpolen wurde der Stil von Veit Stoß rezipiert. Vgl. ebd., S. 22. Wyspiański studierte das Werk von Veit Stoß intensiv während seiner Aufenthalte in Prag und Deutschland im Jahr 1890. Siehe dazu, Kap. 1.3.

⁹³² Wyspiański bezog sich auf die „Madonna aus Krużłowa“ in einem Brief an Maszkowski im April 1892 aus Paris. In dem Brief geht Wyspiański darauf ein, dass sein Interesse für die gotische Madonnenskulptur und dekorative Malerei in der Kirche von Krużłowa auf den Einfluss von Stryjeński zurückgingen. Vgl. Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 85, 2.–3.4.1892, in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), S. 205. Stryjeński stellte die Route von Wyspiańskis erster Auslandsreise (1890) zusammen, die vor allem Zielorte enthielt, in denen sich Wyspiański gotische Kirchen ansehen und studieren sollte. Siehe dazu, Kap. 1.3. Maszkowski nahm auch an der Studienreise durch Westgalizien 1889 teil, als Wyspiański und Łuszczkiewicz die „Madonna aus Krużłowa“ entdeckten und mit nach Krakau nahmen, um sie der Sammlung des Nationalmuseums zu übergeben. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 23; Łopatkiewicz (2005), S. 46.

⁹³³ Das Skizzenbuch (III.) dieser Reise (13.8.–5.9.1889) befindet sich in der Sammlung der Jagiellonen Universität Krakau (Muzeum UJ, Inv. Nr. 15623 nr. dz. 2754/II.). Vgl. Łopatkiewicz (2005), S. 69.

⁹³⁴ Siehe dazu, Kap. 1.3.

abendländischen Ästhetik aufmerksam zu machen. Der polnische Kunstwissenschaftler Jan Białostocki beschrieb in einer Studie zur Ikonografie (1973) dieses Phänomen, das er wie folgt formulierte:

*„In der orthodoxen katholischen Ikonographie war die aristotelische rationale Symbolik, die Bilder als Wörter benutzte, ebenso weit verbreitete wie in der humanistischen, (...) kodifizierten Bildsprache. Eine mystische, neoplatonische Symbolik, die den Bereich des Verstandes- und Vernunftmäßigen überschreitet, zeigte sich gleichfalls wieder.“*⁹³⁵

An dieser Stelle wird deutlich, dass die orthodoxe Ästhetik eher der Ratio und Texttreue der Bibel verpflichtet ist, wohingegen beispielweise die römisch-katholische Bilderlehre einem symbolisch-mystisch konnotierten Kontext befürwortet. Die römisch-katholische Kirche Polens steht historisch bedingt unter dem Einfluss des Heiligen Stuhls, weshalb das Bildprogramm des polnischen Barocks und der Romantik in der Tradition abendländischer Ästhetik standen. Dies wird beispielsweise auch im Architektur- und Bildprogramm der Lateinischen Kathedrale Lembergs deutlich, so wurde ihre ursprüngliche gotische Innengestaltung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit barocken Schmuckelementen überformt.⁹³⁶

Die weltliche Malerei integrierte die Personifikation über die Darstellung von weiblichen und männlichen Körpern in ihre Bildsprache, um antike Mythologie oder historische Ereignisse zu illustrieren, wie es bei der Nationalallegorie der weiblichen Staatspersonifikation Polens der Fall ist.⁹³⁷ Seit der Kunst der Romantik wurden tradierte Allegorien umformuliert, so dass sie typengeschichtlich neu verortet werden mussten und eine veränderte Ikonografie implementierten. Diese Entwicklung nahm ab Mitte des 19. Jahrhunderts in der Historien- oder sakralen Wandmalerei zu, wobei sich zunehmend Bezüge zur Kunst der Romantik oder mittelalterlichen, präaffelitischen oder barocken Quellen finden lassen.⁹³⁸ Allmählich kam es in Folge dessen zur „Entkonventionalisierung des Allegorischen“⁹³⁹. In den Zeiten der Nationalstaatenbildung und geopolitischen Grenzziehungsdebatten des 19. Jahrhunderts griff die polnische Historienmalerei vermehrt die Allegorie als wirksames Stilmittel auf, um eine Staatspersonifikation zu verbildlichen, die die wiederzuvereinende Nation verkörpern sollte. Das Analysebeispiel der weiblichen Staatspersonifikation Polens von Wyspiański ist demzufolge als eine „Nationalallegorie“⁹⁴⁰ zu kategorisieren.

⁹³⁵ Białostocki, Jan: Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie, in: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Hrsg.: Ekkehard Kaemmerling. = Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1. Köln, 1994, S. 38.

⁹³⁶ Vgl. Smirnow (2002), S. 80.

⁹³⁷ Vgl. Allegorien und Geschlechterdifferenz. Hrsg.: Sigrid Schade, Monika Wagner, Sigrid Weigel. Köln [u. a.], 1994, S. 2.

⁹³⁸ Vgl. Białostocki (1994), S. 40.

⁹³⁹ Tragatschnig, Ulrich: Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900. Bonn, 2004, S. 17.

⁹⁴⁰ Wyspiańskis Polonia-Motiv wurde typengeschichtlich bereits in Mann (2013) in Anlehnung an Panofskys Interpretationsmodell der vorikonografischen, ikonografischen sowie ikonologischen Methodik eingeordnet und untersucht. Dies soll hier nicht noch einmal Gegenstand der Betrachtung sein, sondern als Ausgangspunkt der weiterführenden Untersuchung dienen. Vgl. Mann (2013), S. 91–111.

Der Wandel der Polonia zur Nationalallegorie und der polnische Marienkult

Die Verbildlichung der Staatspersonifikation Polonia geht auf eine lange Tradition zurück, die bis in das 12. Jahrhundert zurückreicht.⁹⁴¹ Sie diente über die Jahrhunderte hinweg als weibliche Repräsentationsfigur des polnischen Staates und sollte in Herrscherporträts den hegemonialen Machtanspruch betonen. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts wurde die weibliche Staatspersonifikation vermehrt mit Herrscherinsignien des polnischen Königreiches, wie dem Reichsadler und der Krone, in bildlichen oder plastischen Darstellungen ausgestattet, wie als bauplastische Figur an der östlichen Fassade des Warschauer Königsschlusses (Abb. 68).⁹⁴² Die Visualisierung der bekrönten Polonia wurde im gesamten 18. Jahrhundert vermehrt als symbolische Demonstration der königlichen Herrschaft sowie der politischen Größe des polnischen Reiches verwendet.⁹⁴³ Trotz dieser langen Vorgeschichte dieses Motivs fand es erst ab dem 19. Jahrhundert, insbesondere auch als Einzeldarstellung, eine größere Verbreitung.⁹⁴⁴ An dieser Stelle ist zu betonen, dass die ikonografische Entwicklungsabfolge dieser Allegorie eine kulturelle Spezifik aufweist. Im Vergleich mit Darstellungen der Jungfrau Maria als Himmelskönigin und der bekrönten Polonia sind im mitteleuropäischen Barockstil ikonografische Ähnlichkeiten feststellbar: Beide Bildfiguren sind thronend dargestellt und führen die Herrschaftskrone und ein Zepter mit sich, die ähnlich gestaltet sind, wie in „Muttergottes inmitten von Engeln“ (ca. 1630, Abb. 69) und „Vaterlandsthron oder der Palast der Ewigkeit in der Versammlung der Herrscher (...)“ (1707, Abb. 70). Weitere Beispiele ließen sich für die bekrönte Polonia anführen, die seit dem 18. Jahrhundert vermehrt in ihrer Ikonografie der gekrönten Maria glich.⁹⁴⁵

Im polnischen Kulturraum existierte parallel zur typisierten, im Barockstil dargestellten Muttergottes mit Herrscherkrone auch die aus der russisch-byzantinischen Ikonenmalerei übernommene Gottesmutter, die als Himmelskönigin präsentiert wurde (vor allem in Ostgalizien), wie „Heilige Jungfrau Maria“ (1623) oder „Muttergottes aus Bocheń“ (1644).⁹⁴⁶ Das Bildprogramm der Lateinischen

⁹⁴¹ Eine erste Polonia-Darstellung entstand zu Lebzeiten des polnischen Chronisten Gall Anonim, etwa 1112 bis 1115 n. Chr. Darin wird die Figur als „Königin-Mutter“ (poln.: *królowa-Matka*) beschrieben, die den Tod des Königs Bolesław der Kühne beweint. Vgl. Górska, Magdalena: *Polonia Respublica Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku* (Personifikation Polens in der Kunst im 16.–18. Jahrhundert). Breslau, 2005, S. 7.

⁹⁴² Diese Variante der Personifikation Polens stammt wahrscheinlich von Jan Jerzy Plersch (1704–1774).

⁹⁴³ Górska (2005) benennt diesen Polonia-Typus als „*Regina Regni Poloniae*“ (poln.: *Królowa Królestwa Polskiego*). Vgl. Górska (2005), S. 338 f.

⁹⁴⁴ Vgl. Mann (2013), S. 94.

⁹⁴⁵ Siehe Abb. Walenty Żebrowski (gest. 1765), „Allegorisches Bild“ (mit bekrönter Polonia) (1758), Öl auf Leinwand, ca. 3,5 x 2,5 m, Bernhardiner Kirche in Warta (Polen), vgl. in, Górska (2005), Abb. 79.

⁹⁴⁶ Siehe Abb. Krakauer Maler Łukasz (erste Hälfte 17. Jahrhundert), „Heilige Jungfrau Maria“ (1623), Temperafarben auf Holz, Krakau, Kościół Bożego Ciała, vgl. in, Dobrzeński/ Ruszczycówna/ Niesiołowska-Rothertowa (1958), Abb. 163; „Muttergottes aus Bocheń“ (1644), in Biesadki, vgl. in, Chrzanowski/Kornecki (1982), S. 305, Abb. 184. Im Vergleich der Abbildungen wird deutlich, dass es in der polnischen Sakralkunst von italienischer Malerei beeinflusste Madonnenbildnisse gab, die ihre Wurzeln in der Ikonenmalerei hatten, wie im Beispiel der „Heiligen Jungfrau Maria“ (1623) ersichtlich.

Kathedrale Lemberg war der Ikonografie der Westkirche verpflichtet, weshalb eine Darstellung der Muttergottes in byzantinischer Tradition für den Fensterbildentwurf ausgeschlossen war.

Górska (2005) argumentiert ausgehend von der Marienikonografie, dass die polnische Staatspersonifikation eine Madonnenfigur sei, die ihre Attribute und die ihr zugewiesenen Funktionen und Bedeutungen von der Muttergottesdarstellung empfangen habe.⁹⁴⁷ Die „Muttergottes mit Jesuskind“ wurde seit dem 17. Jahrhundert mitunter zusammen mit einer bekrönten „Polonia“, die der Ikonografie der Madonna ähnlich war, dargestellt.⁹⁴⁸ Neben dem Transfer weltlicher Insignien verweist Górska (2005) auf eine weitere Translatio: „Die Personifikation der polnischen Republik konnte vor allem deshalb als eine Madonnenfigur erscheinen, wegen der Typologie Marias als Mutter von Jerusalem (...).“⁹⁴⁹ Die Staatspersonifikation fungierte somit auch als Mutter des polnischen Volkes, im Sinne der geistigen Mutter als „alma mater“⁹⁵⁰. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Darstellungen einer Muttergottes als Königin und Schutzpatronin Polens sowie einer weiblichen Staatspersonifikation mit Herrscherkrone bis zum 19. Jahrhundert parallel existierten und folglich schwer voneinander zu trennen sind. Daraus wird ersichtlich, dass es zu einer Vermischung ikonografischer Merkmale des religiösen und profanen Motivbereichs gekommen ist.

2.3.4 Historischer Kontext und Interpretation der Motive „Polonia“ und „Muttergottes mit Kind“

Die „Polonia“ wurde zu einem wichtigen Motiv in der Kunst des 19. Jahrhunderts, um die freiheitlichen Visionen der polnischen intellektuellen Elite zu verbildlichen, die vornehmlich von einer messianistischen Weltanschauung geprägt waren. Im 19. Jahrhundert wurden Allegorien aus der Renaissance- und Barockkunst als beliebtes Stilmittel für die Nationalkunststile übernommen, um politisch-motivierte Themen in die Genre- oder Historienmalerei (wie im Falle der Fremdbesatzung, unbemerkt von der staatlichen Zensur) einfließen zu lassen.⁹⁵¹ Dieses Verfahren steigerte sich bishin zu

⁹⁴⁷ Vgl. Górska (2005), S. 338–342. Der Argumentation von Górska (2005) wird hier gefolgt.

⁹⁴⁸ Als Vergleichsbeispiel sei die Personifikation Polens mit der Inschrift „Regina regni Poloniae“, gemalt von Żebrowski (1758) in der Bernhardiner-Kirche von Warta angeführt, die durch Górska (2005) wie folgt charakterisiert wird: „Die durch Żebrowski gemalte Personifikation der Königin Polens wurde zu der Figur einer mütterlichen, fürsorgenden Madonna und [fungierte zugleich: JK] als Machtsymbol (...).“ Ebd. (2005), S. 338.

⁹⁴⁹ Ebd. (2005), S. 342.

⁹⁵⁰ Vgl. Siepe, Franz: Fragen der Marienverehrung. Anfänge, Frühmittelalter, Schwarze Madonnen. Gräfelting, 2002, S. 37.

⁹⁵¹ Die Malerei des *Nazareners* Overbeck weist namentlich „Germania“ und „Italia“ als weibliche Staatspersonifikationen auf (Gemälde von Friedrich Overbeck „Italia und Germania“), denen die drei Allegorien der Befreiungskriege gegen Napoleon von Gerhard von Kügelgen (1772–1820) – „Sieg“, „Trauer“ und „Geschichtsschreibung“ (1812/ 1813) – vorausgegangen waren. Die Darstellung von Ländern als Personen ist seit der mittelalterlichen Buchmalerei geläufig. Als sogenannte „Länderallegorien“ erlangten sie seit der europäischen Renaissance und während der Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts große Popularität. Vgl. Im Atelier der Geschichte. Gemälde bis 1914 aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums. Hrsg.: Stiftung Deutsches Historisches Museum. Ausstellung Deutsches Historisches Museum Berlin 25.10.2012–1.4.2013. Dresden, 2012, S. 223 f., 264.

bewusst vorgenommenen Verfremdungs- oder Dekonstruktionsverfahren tradierter Allegorien, um sie in der bildenden Kunst als visualisierte Platzhalter nationalstaatlicher Interessen zu aktivieren. Vor dem Hintergrund der europäischen Nationalstaatenbewegung ging es letztlich darum, die abstrakte Vorstellung von einer Nation in eine personifizierte Form zu bringen, die identitätsstiftend wirken sollte.

Der französische Religionswissenschaftler Ernest Renan (1823–1892) ging in einem an der Sorbonne gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Qu’est-ce qu’une nation?“ im Jahr 1882 der Frage nach, was denn eine Nation sei und kam zu dem Schluss, dass sie als „eine Seele und ein geistiges Prinzip“⁹⁵² beschreibbar sei. Die „Seele einer Nation“ galt es im 19. Jahrhundert zu vergegenständlichen, damit sie verehrt und sich mit ihr identifiziert werden konnte. Dies beeinflusste die Herausbildung von Staatspersonifikationen in Form von Nationalallegorien. Die Kunst, die die Inhalte des Nationalbewusstseins abbilden und den Betrachter damit infiltrieren sollte – um ihn zu belehren, für die Idee der Gemeinschaft einzuschwören und patriotische Gefühle zu wecken – sollte folglich einen abstrakten Vorstellungsinhalt in eine vertraute Form bringen, wie etwa als „eine Person aus Fleisch und Blut, die man lieben und beschützen soll, weil sie mütterlich und kraftspendend, einzigartig und einmalig ist.“⁹⁵³ Aus dieser Idee sollten die Länderallegorien hervorgehen, die auf Basis historischer Mythen konstruiert und sogleich legitimiert wurden und als „Ikonen der Nation“⁹⁵⁴ in der Literatur sowie den darstellenden und bildenden Künsten Verbreitung fanden.

Wie aus der Bildanalyse von Wyspiańskis Fensterbildentwurf für die Lemberger Kathedrale hervorgeht, integriert er die Länderallegorie der „Polonia“ in einen religiösen Kontext und betont dadurch ihre Funktionsweise als ein kulturspezifisches Phänomen und identitätsstiftendes Symbol. Ich habe nachgewiesen, dass die „Polonia“ aus der Ikonografie der Muttergottes seit dem 18. Jahrhundert entwickelt wurde. Als Länderallegorie wurden ihr neben attributiven, auch inhaltliche Merkmale des religiösen Vorlagenmotivs der Heiligen Jungfrau Maria übertragen, wie das der alma mater. Aufgrund der impliziten geistigen Mutterschaft der „Polonia“ konnte sie im 19. Jahrhundert als „Mutter der Nation“ zu ihrer ikonischen Bedeutung gelangen. Die „Polonia“ sollte von dem Rezipienten als eine nationale Ikone verstanden und in einer proklamierten „Nationalkunst“ vergleichsweise intuitiv identifiziert werden können.

Eine Länderallegorie in den Dienst einer national-konnotierten Kunstauffassung zu stellen, ist von dem Ziel geleitet, eine möglichst unmittelbare Rezeption zu befördern und eine Emotionalisierung seitens des Rezipienten hervorzurufen. Die Länderallegorie repräsentiert einen im kulturellen Gedächtnis der jeweiligen Kulturgemeinschaft/ des jeweiligen Volkes weitverbreiteten historischen

⁹⁵² Renan, Ernest: Was ist eine Nation? , in: Grenzfälle: Über neuen und alten Nationalismus. Hrsg.: Michael Jeismann, Henning Ritter. Leipzig, 1993, S. 308 f. Der Definition von Renan von der Idee einer Nation werde überwiegend gefolgt. Vgl. François, Etienne / Schulze, Hagen: Das emotionale Fundament der Nationen, in: Flacke (2001), S. 17.

⁹⁵³ François/Schulze (2001), S. 20 f.

⁹⁵⁴ Ebd., S. 20.

Mythos, der die als homogen vorausgesetzte Gemeinschaft im Ganzen zum Adressaten hat und sie als Kollektiv gegenüber anderen abgrenzen und im Inneren vereinigen soll.⁹⁵⁵ In Bezug auf das unsouveräne Polen ist zu konstatieren, dass die rezipierten historischen Mythen geistige Grenzmarkierungen erzeugen sollten, um die Kulturgemeinschaften oder ethnischen Minderheiten eines Vielvölkerstaates voneinander zu trennen oder unterscheidbar zu machen.⁹⁵⁶ Dies war vergleichbar mit dem geopolitischen Grenzsystem Galiziens während der polnischen Teilung, das die Kronländer oder Provinzen von dem Zentrum der Donaumonarchie, namentlich die österreichische Hauptstadt Wien, formell abgrenzen sollte.⁹⁵⁷ In der Realität gab es mehrere Zentren im Sinne von Metropolen im Einflussbereich der Habsburgermonarchie sowie etliche sogenannte „innere Peripherien“⁹⁵⁸, dazu zählte insbesondere auch Galizien aus österreichischer Sicht. Aus diesem ökonomischen, politischen sowie kulturellen Gefälle, das sich aus der Position der Provinz Galiziens gegenüber der Besatzungsmacht der Habsburgermonarchie ergab, erwuchs seitens der patriotisch-gesinnten Intellektuellen das Bestreben, eine nationalistisch-konnotierte Kunst mittels codifizierter Symbolik zu etablieren – wie im Falle der „Polonia“ als „Ikone der Nation“ – um sich gegenüber der Besatzermacht kulturell abzugrenzen.

Wypiański bezieht sich bewusst auf dieses Verfahren, als er an seinem Entwurf für das Lemberger Glasfenster arbeitet: Die geleistete Bildanalyse weist nach, dass Wypiański die „Polonia“ als eine nationale Ikone behandelt, indem er sie mit dem kollektiven Erinnerungsmoment des Gelöbnisses von Johann II. Kasimir und dem religiösen Motiv der „Muttergottes mit Kind“ kombiniert. Durch diese Komposition verleiht er seiner Bildidee eine entschieden politische Aussage: In der Darstellung der Nationalallegorie, die von Vertretern der bauerlichen Bevölkerung umgeben ist, übt er indirekt Kritik am gesellschaftlichen System Galiziens und verknüpft sie mit dem „Mythos des aufständigen Polen“ (poln.: *Polak powstaniec*)⁹⁵⁹ sowie mit dem von „Polen als Rittervolk“ (= Erzengel Michael). Wypiański nutzt sein Auftragswerk für die Darstellung eines kollektiven Gedächtnismoments. Dies zeigt sich daran, dass er verschiedene historische Mythen frei miteinander kombiniert: die Ernennung der Heiligen Jungfrau Maria zur Königin Polens durch König Johann II. Kasimir, die Wundertätigkeit der Muttergottes Domagaliczowska, die Muttergottes als Beschützerin und Mutter Polens, die „Polonia“ als Verkörperung des einstigen souveränen Polens, der Mythos des aufständigen Polen und Rittervolkes

⁹⁵⁵ Der Begriff sowie die Theorie des „kulturellen Gedächtnisses“ wurde durch Aleida und Jan Assmann in den 1980er-Jahren geprägt und ist von dem Konzept des „kollektiven Gedächtnisses“ zu unterscheiden. Als ein kulturwissenschaftliches Konzept beschreibt die Theorie des kulturellen Gedächtnisses den Zusammenhang von kultureller Erinnerung, kollektiver Identitätsbildung und politischer Legitimierung. Nach der Definition von Jan Assmann wird unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis ein in jeder Gesellschaft und jeder Epoche vorhandener Bestand an überlieferten Texten, Bildern und Riten zusammengefasst, die retrospektiv sind und immer wieder vergegenwärtigt werden, sinn- und identitätsstiftend wirken sowie für die jeweilige Gemeinschaft/ Epoche verbindlich sind. Vgl. Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Hrsg.: Ansgar Nünning, Vera Nünning. Stuttgart [u. a.], 2003, S. 171 f.

⁹⁵⁶ Vgl. François/Schulze (2001), S. 18.

⁹⁵⁷ Zur Thematik der „Grenze“ im Falle Galiziens, siehe: Die galizische Grenze 1772–1867: Kommunikation oder Isolation? Hrsg.: Christoph Augustynowicz, Andreas Kappeler. Berlin [u. a.], 2007.

⁹⁵⁸ Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn. Hrsg.: Endre Hárs et al. Tübingen, 2006, S. 3 f., 65 f.

⁹⁵⁹ Landgrebe (2003), S. 231.

und schließlich, in Kombination mit der Darstellung der Bauern, der Mythos des Kościuszko-Aufstandes.⁹⁶⁰

Interpretation von Wyspiańskis Fensterbildentwurf mit Polonia und der Muttergottes

Wyspiański bildet die populäre Nationalallegorie diagonal unterhalb der Muttergottes ab und versieht dabei lediglich die Staatspersonifikation mit Insignien des polnischen Königshauses, die Jungfrau Maria stellt er ohne Krone dar. Dennoch bezieht er sich in der Darstellung der historisch-übermittelten Gelöbnisszene mit König Johann II. Kasimir, der die Heilige Jungfrau Maria zur Trägerin der polnischen Krone und Patronin der Bevölkerung erklärte, auf den Marienkult des polnischen Katholizismus. Polen galt gemäß des polnischen Messianismus, der sich aus der Romantik heraus entwickelte und die Geistesgeschichte des 19. Jahrhundert sowie eine national-religiöse Denkart kennzeichnete, als „Messias der Nationen“. Durch die Lektüre der Schriften polnischer Romantiker war Wyspiański seit seiner Schulzeit und dem Studium in Krakau mit der messianistischen Weltanschauung vertraut. Die aus dem polnischen Messianismus abgeleitete Vorstellung von Polen als „Messias aller Nationen“ (poln.: *mesjasz narodów*), die von den Dichtern und Schriftstellern der Romantik begründet wurde, bestimmte die nationale Selbstwahrnehmung im 19. Jahrhundert. Diese Denkart kann als eine Art romantisches Sendungsbewusstsein bezeichnet werden.⁹⁶¹ Sie wurde vor allem in den Schriften der Romantiker Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki und Zygmunt Krasiński (1812–1858) verbreitet. Die Diskussion um die Wiedererlangung der Eigenstaatlichkeit Polens und Einheit der Nation nahm in der romantischen Literatur infolge des missglückten Novemberaufstands (1830/ 1831) sowie der dadurch ausgelösten großen Emigrationswelle von polnischen Intellektuellen nach 1831 mitunter irrationale, in den Mystizismus weisende Ausmaße an. Aus diesem Denken heraus, das der philosophischen Lehre und der Literatur eine ebenso große Einflussnahme wie der Politik zuschrieb, ist auch die Formulierung über das polnische Volk als „Messias aller Nationen“ erklärbar.

Gemäß dieser messianistischen Weltanschauung wurde Polen als „Opfer“ im Ringen um nationale Eigenständigkeit unter den europäischen Völkern aufgefasst. Mickiewicz, der Theoretiker des Messianismus, verfasste nach dem Novemberaufstand sein erstes Werk dieser auch als Geschichtsphilosophie bezeichneten Weltanschauung: Es erschien 1835 unter dem Titel „Bücher der polnischen Nation und der polnischen Pilgerschaft“.⁹⁶² In dieser Publikation legte Mickiewicz dar, dass Polen dazu berufen sei, aus dem durch die Fremdherrschaft herbeigeführten Niedergang des polnischen Staates heraus zum Erlöser der anderen Nationen zu werden, zu einer Art „Völkerchristus“⁹⁶³. Polen

⁹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 231. Siehe zum Kościuszko-Mythos: Kościuszko w kręgu mitologii narodowej (Kościuszko im Kontext nationaler Mythologie). Hrsg.: Alina Barszczewska-Kupa. Łódź, 1995.

⁹⁶¹ Vgl. Ostrowski (1989), S. 24. Siehe zur Herausbildung des philosophischen Messianismus: Mann (2013), S. 21–26.

⁹⁶² Vgl. Kuderowicz (1988), S. 67.

⁹⁶³ Ebd., S. 68.

wurde daraufhin mit dem Topos „Christus der Völker“ apostrophiert, da keine andere Nation vergleichbares Leid erfahren habe, wie Polen durch die Teilungen und die niedergeschlagenen Aufstände gegen die Besatzermächte.⁹⁶⁴ Mickiewicz leitete aus dem Leid, dass Polen widerfahren war, eine positive Bedeutung ab, indem er es in Analogie zur Leidensgeschichte Christi und seiner Wiederauferstehung brachte. Dadurch wurde das polnische Volk zu einem Märtyrervolk (poln.: *naród męczeński*) stilisiert, das, in Analogie zur Leidensgeschichte Christi, erst untergehen/ sterben müsse, um wieder aufzuerstehen. Aus dem Märtyrertum Polens wurde dessen Auserwähltheit und Vorsehung abgeleitet, als wiederauferstandene Nation Europa ein Beispiel an moralischer Überlegenheit zu sein.⁹⁶⁵ Mickiewicz vertrat die Ansicht, dass der zukünftige Fortschritt auf der religiösen und moralischen Vervollkommenung des Menschen beruhe, weshalb er die Wiederherstellung des Staates Polen (gemeint ist die Adelsrepublik) mit einer Wiedergeburt im religiösen Sinne verglich.⁹⁶⁶ Insofern wurde die bevorstehende Apokalypse, der letzte Kampf Polens und sein Untergang, als heilsversprechende Prophezeiung in der eschatologischen Weltanschauung des Messianismus wirksam und Teil der imaginierten Idee von einer wiederauferstehenden Nation.

Die Bildthemen der Historienmalerei veranschaulichten, wie ein nationales Selbstbild mithilfe von Historizität inszeniert wurde. Auf der Grundlage zitierter historischer Ereignisse und ihrer Rekonstruktion mittels einer detailliert recherchierten Darstellung der Lebenswelt, wurde die oftmals synchrone Übermittlung von martyrologischen Mythen legitimiert. Ein Beispiel dafür ist der „Mythos der Auserwähltheit Polens“, der auf die Situation des geteilten Staates rekurriert. Es ist festzuhalten, dass die messianistische Deutung historischer Ereignisse und die synchrone erklärende Mythenbildung martyrologischer Prägung einen Themenwandel in der Historienmalerei herbeiführten: Es dominierte die Thematik des Leidens und der kämpferischen Niederlagen anstelle glorreicher Siege.

Die Frage nach der Einstellung zur Nation, auch bekannt als „Nationalfrage“ (poln.: *sprawa narodowa*), erhielt durch die polnische Romantik den Charakter des „Nationalreligiösen“, wobei Polen pathetisch als „Christus der Nationen“ bezeichnet wurde.⁹⁶⁷ Die Vorbildhaftigkeit der polnischen Nation wurde von der im 19. Jahrhundert in den Teilungsgebieten und unter den Emigranten verbreiteten Vorstellung abgeleitet, dass das polnische Volk in ganz Europa das christlichste Volk sei.⁹⁶⁸ Damit war die Vorstellung verbunden, dass die katholische Kirche die „Mutter Polens“ sei, die als Schutzpatronin der einstigen Adelsrepublik fungiere und auch für den zukünftigen Staat Fürsorge trage.⁹⁶⁹

⁹⁶⁴ Vgl. Landgrebe (2003), S. 167.

⁹⁶⁵ Vgl. Kuderowicz (1988), S. 68.

⁹⁶⁶ In diesem Gedanken bezog sich Mickiewicz auf die französische Romantik, in der die Mission Christi mit der Vervollkommenung des Menschen als Individuum oder der gesellschaftlichen Vervollkommenung der politischen Verhältnisse in einem Staat verglichen wurde. Vgl. ebd., S. 69.

⁹⁶⁷ Vgl. Ostrowski (1989), S. 24; Landgrebe (2003), S. 167.

⁹⁶⁸ Vgl. Landgrebe (2003), S. 238.

⁹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 240.

Wyspiański verschränkt in dem Lemberger Fensterbildentwurf mehrere Mythen und Bildsymboliken miteinander, die jeweils in ihrer historischen Entwicklung einen ikonografischen und bedeutungsgeschichtlichen Wandel durchliefen. Es ist davon auszugehen, dass Wyspiański bewusst auf diese Transformationsprozesse verweist, dies lässt sich anhand seiner Bildung und Korrespondenzen aus der Zeit der Lemberger Entwürfe ableiten. Insofern vertrete ich die These, dass der Fensterbildentwurf mit der in Dreiecksformation angeordneten Figurengruppe – bestehend aus „Polonia“ mit Bauern, Ritter/ Erzengel Michael und „Muttergottes mit Kind“ – in einer symbolistisch-codierten Bildsprache und in dialektisch-reduktiver Lesart die Weltanschauung Wyspiańskis komprimiert zum Ausdruck bringt. Im Folgenden wird erklärt, woran sich das ablesen lässt.

Die Nationalallegorie der „Polonia“ erscheint bei Wyspiański sterbend oder bereits tot. Wyspiański arbeitete 1894 einen leicht abgeänderten Entwurf einer Einzeldarstellung der „Polonia“ für das Lemberger Fensterbildmotiv aus, wobei er sich auf die tote Staatsallegorie und die Vertreter aus dem Bauernvolk beschränkte (Abb. 71). Wyspiańskis Interpretation des unautonomen Polens wird durch die seltene Form der „toten Polonia“ versinnbildlicht, die im 19. Jahrhundert als eine Sonderform der Nationalallegorie in Erscheinung trat.⁹⁷⁰ Mit der „toten Polonia“ ist die Darstellung eines leblosen Frauenkörpers in der bildenden Kunst gemeint. Dieser Typus wurde von dem Motiv der „Polonia“ als Melancholie- oder Trauerfigur abgeleitet, die sich in der Malerei und Grafik infolge des Novemberaufstands 1831 und des gescheiterten Umsturzversuchs 1848 herausbildete. Der Maler Artur Grottger (1837–1867) steigerte diese Bedeutung durch die Umwandlung der „Polonia“ in eine Melancholiefigur für das Titelblatt seiner Bilderreihe „Polonia“ (1863).⁹⁷¹ Vor allem in Galizien begann sich das Polonia-Motiv nach dem Januaraufstand 1863 – der die Verschärfung von polizeilicher Überwachung und die Deportation von Opportunisten nach Sibirien zur Folge hatte – im Sinne des polnischen Messianismus zu verändern, wie bei Matejko und Malczewski.⁹⁷² Matejko malte die Staatspersonifikation in einem schwarzen Kleid als Zeichen der Trauer, während ihr Ketten angelegt wurden und ohne Herrscherkrone (Abb. 72). Malczewski stellte die „Polonia“ als Melancholiefigur nur in einem schwarzen Umhang gehüllt dar, mit einem dem Betrachter abgewandtem Gesicht sowie ohne weitere Attribute (Abb. 73). Die durch Grottger, Matejko und Malczewski herbeigeführten Modifikationen erweiterten die Ikonografie des Polonia-Motivs und zielten auf eine stärkere Identifikation des Betrachters mit der trauernden Staatspersonifikation ab. Nachdem die „Polonia“ im 19. Jahrhundert entweder vor allem als Melancholiefigur ohne Herrscherinsignien oder als Frau in Ketten dargestellt wurde, um die Unfreiheit Polens zu symbolisieren, verband Malczewski sie mit einer zusätzlichen, zeitkritischen Symbolik, da er sie in Kombination mit nach Sibirien Deportierten zeigte.⁹⁷³

⁹⁷⁰ Vgl. Mann (2013), S. 99 ff.

⁹⁷¹ Vgl. Mann (2013), S. 96.

⁹⁷² Vgl. ebd., S. 96.

⁹⁷³ Malczewski ergänzte bei seinen Polonia-Motiven Hinweise auf die Repressionen durch die russische Besatzung, beispielsweise in der Darstellung von aneinander geketteten Soldaten in Armeekleidung. Damit wies Malczewski auf das nationale Trauma hin, das viele Polen durch die Deportation nach Sibirien, Verhaftungen und der Hinrichtung von Angehörigen durch die russische Besatzermacht erlitten.

Mithilfe der ikonografischen Modifikationen der Nationalallegorie trat ein Bewusstseinswandel offen zu Tage, der die martyrologische Dimension des messianistischen Denkens von Mickiewicz veranschaulichte und aufzeigte, inwiefern dieser im kulturellen Gedächtnis und in der polnischen Malerei des 19. Jahrhunderts verankert war. Es ist wichtig in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass sich diese Tendenz innerhalb weniger Jahrzehnte am Ende des 19. Jahrhunderts extrem steigerte, als der Typus der „toten Polonia“ kreiert wurde.

Insgesamt ist festzuhalten, dass es sich bei der „toten Polonia“ um ein vergleichsweise seltenes Motiv handelte, das nur von Krakauer Künstlern, wie Matejko und seinen Schülern, verwendet wurde.⁹⁷⁴ Die Staatspersonifikation tot darzustellen, ist eine Bildaussage mit extremer Aussagekraft. Diese Tatsache erklärt auch, warum es sich dabei um die kleinste Gruppe der Polonia-Motive handelt. Die extreme Aussagekraft des Motivs der „toten Polonia“ ergibt sich durch die apokalyptische Vision einer Staatspersonifikation als Todesmotiv. Eine „tote Polonia“ symbolisiert Polens Rolle als Opfer, im Sinne des Messianismus: das personifizierte Polen muss erst sterben, um wieder aufzuerstehen und somit seine Vorbildwirkung für andere Staaten erfüllen zu können. An dieser Stelle wird das Motiv des unsouveränen polnischen Staates mit der martyrologischen Dimension des Katholizismus verknüpft.

Wyspiański rezipierte die motivischen Modifikationen und Bedeutungssteigerungen, wie die der Muttergottes als Patronin und Königin Polens sowie der „Polonia“ mit den gleichen Funktionen: Er leitet aus dem polnischen Marienkult seine Auffassung der „Polonia“ ab. Wyspiański übertrug Bedeutungen und Attribute der Muttergottes auf die „Polonia“, wie den Königsmantel der „Muttergottes Domagaliczowska“, den seine „Polonia“ trägt. Dass diese beiden Bildfiguren in Wyspiańskis Fensterbildentwurf dialektisch miteinander korrespondieren, kommt durch ihre kontradiktorische, diagonale Gegenüberstellung zum Ausdruck: Die „Muttergottes mit Kind“ und die „tote Polonia“ stehen somit in einer engen inhaltlichen und motivischen Wechselwirkung zueinander.

Wyspiański erkannte die politische Dimension und Sprengkraft der Nationalallegorie, die in den Zeiten der politischen Zensur zur Protestfigur und sublimen Kritik innerhalb der bildenden Kunst avancierte. Deshalb wählte er diese Form der Kritik und des politischen Protests, indem er eine tote, und dazu noch eine androgyn-wirkende, „Polonia“ darstellte. Er stellte seine Bildidee in die Tradition des Totenkults der bildenden Kunst, an dem, ausgehend von der polnischen Historienmalerei und des Realismus, besonders die Künstler des Fin de Siècle beteiligt waren.⁹⁷⁵ Der visualisierte Totenkult in

⁹⁷⁴ Vgl. Mann (2013), S. 100.

⁹⁷⁵ Im Zuge der verstärkten nationalistischen Tendenzen in der polnischen Geistesgeschichte wurde der bildenden Kunst die Aufgabe zugesprochen, die polnische Kultur als Besondere ihrer Art gegenüber anderen zu profilieren. Vor diesem Hintergrund entstanden zwei gegensätzliche Tendenzen in der Kunst: die Historienmalerei und der Realismus. Jenen Stilrichtungen lagen unterschiedliche weltanschauliche Konzepte zu Grunde, die die polnische Kunst- sowie Kulturgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts inhaltlich prägen sollten. Neben der retrospektiven und glorifizierenden Tendenz des polnischen Nationalismus seitens der gesellschaftlich-konservativen Strömung, die die Historienmalerei befürwortete, waren es die Positivisten, die sich eine bürgerliche Gesellschaft wünschten und dem Realismus zugeneigt waren.

der polnischen Malerei ist als kulturspezifisch zu charakterisieren. Im polnischen Realismus wurde die Thematik des anonymen Helden bestimmend und die Historienmalerei beanspruchte nach dem Januaraufstand auch zunehmend die Darstellung Polens als gefallene Nation und als Märtyrervolk für sich. In den beiden führenden Tendenzen der polnischen Malerei des 19. Jahrhunderts bildete sich ein messianistischer Totenkult heraus, der im Vergleich mit der europäischen Kunst singulär erschien.⁹⁷⁶ Schließlich handelte es sich dabei um die codifizierte Darstellung des unsouveränen Polens, dargebracht in Gestalt des im Kampf für die Nation gefallenen Soldaten oder Aufständischen. Ein weiteres Argument für die postulierte These ist die Interpretation des toten Soldaten oder Aufständischen als „Märtyrer-Helden“⁹⁷⁷, der die kollektive Idee des sich Aufopfern für das Vaterland versinnbildlicht. In dieser apokalyptisch-anmutenden Bildmetaphorik klang die messianistische Weltanschauung von Mickiewicz an. Dies ist ein Indiz dafür, wie stark sie im kollektiven Gedächtnis der Polen verankert war. Die derart konnotierte nationale Malerei inszenierte einen Helden- und Märtyrerkult, um den Patriotismus zu stärken. Der mithilfe der Historienmalerei sowie des Realismus elaborierte nationale Kunststil zielte vor allem darauf ab, identitätsstiftend zu wirken.⁹⁷⁸

Wypiański's Konzeption des Polonia-Motivs erscheint letztlich als logische Konsequenz der ikonografischen Modifikationen, die der Nationalallegorie in ihrer Abwandlung als „Ikone der Nation“ vorausgegangen sind.⁹⁷⁹ Die Nationalallegorie erwies sich als besonders produktiv für identitätsstiftende Bildaussagen in der Malerei, da ihre Darstellungsweise individuell modifizierbar war und den zeithistorischen Gegebenheiten angepasst werden konnte. Die „tote Polonia“ von Wypiański als androgyne Länderallegorie verweigert sich dem Prinzip des Schönen oder einer inszenierten Feminisierung, wie es etwa für die symbolistische Kunst typisch ist. Der norwegische Symbolist Edvard Munch malte zwischen 1894 und 1903 mehrere Gemälde und Lithografien einer Werkgruppe, der er zuerst den Titel „Liebende Frau“ und später „Madonna“ gab.⁹⁸⁰ Dabei handelt es sich jeweils um eine entblößte, schwarzhaarige Frau, die mit halbgeschlossenen Augen und wie in Ekstase befindlich dargestellt ist. Der nackte Halbakt ist frontal im Bild zentriert, so dass der Betrachter zum voyeuristischen Zuschauen eingeladen ist oder in die Position des Liebhabers versetzt wird. Im dazu gemalten Rahmen sind Spermatozoen und ein Embryo abgebildet, die auf den Geschlechtsakt und die Rolle der Frau als Mutter hinweisen. Insofern wirkt der religiöse Bildtitel „Madonna“ irritierend, da doch allem Anschein nach nicht die Keuschheit, sondern die Sünde Gegenstand der Darstellung ist (Abb. 74). Munch bediente in diesem Bildnis die Inszenierung der Frau als „femme fatale“, wobei besonders

⁹⁷⁶ Zum messianistischen Totenkult in der polnischen Malerei, siehe: *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku* (Bilder des Todes in der polnischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts). Hrsg.: Marta Poszumaska, Donata Jaworska. Ausstellung Nationalmuseum Szczecin 12.2.–13.5.2002. Krakau, 2002.

⁹⁷⁷ Mann (2013), S. 25.

⁹⁷⁸ Vgl. Chmielewska (2006), S. 187.

⁹⁷⁹ Zur Darstellung von Mythen als „Ikonen der Nation“ in verschiedenen Bereichen der Kultur zur Beschwörung eines Nationalbewusstseins, vgl. François/Schulze (2001), S. 20.

⁹⁸⁰ Vgl. *Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo*. Hrsg.: Felix Krämer. Städel Museum Frankfurt am Main, 24.11.2016–19.3.2017. München, 2016, S. 179.

der Bildtitel „Madonna“ eine Provokation bedeutete. Es klingen in dieser Komposition die Themen des Geschlechterkonfliktes zwischen Mann und Frau am Ende des 19. Jahrhunderts an, die ihre Zuspitzung in der Formulierung „femme fatale“ erfuhren, in der als Bedrohung empfundenen selbstbewussten Frau, wie sie Franz von Stuck (1863–1928) in einer weiblichen Personifikation mit dem Titel „Die Sünde“ (1893, Abb. 75) zeigte.

Wyspiański beteiligt sich nicht an dieser in der Malerei des Symbolismus verhandelten Debatte des Geschlechterkonfliktes. Er entscheidet sich für eine androgyne „Polonia“, die zugleich das weibliche und männliche Prinzip versinnbildlicht. Dadurch führt er eine asexuelle Länderallegorie ein, die sowohl weibliche als auch männliche Rezipienten ansprechen und verkörpern sollte. Deshalb wird seine „Polonia“ durch einzelne Vertreter aus dem Volk gestützt. Besonders auffällig ist das Bauernmädchen in Rückenansicht, das, wie zum Trost, die Hand der „Polonia“ hält. Das Mädchen ist in der Tracht der Bauern aus der Umgebung Krakaus gekleidet, weshalb sie als „Krakauer Mädchen“ bezeichnet wird. Die Konstellation des jungen Bauernmädchens mit der „Polonia“ lässt darauf schließen, dass die Jugend und das Bauernvolk für Wyspiański die nationsbildende Kraft sind und über das Schicksal Polens entscheiden. Wie zur Bestätigung dieser Lesart ist über der „Polonia“ eine Madonnenfigur in bäuerlicher Bekleidung abgebildet, die als „Madonna aus dem Volk“, „Bauernmadonna“ oder „bäuerliche Maria“⁹⁸¹ bezeichnet wird. Wyspiański nennt seine Muttergottes eine „bürgerliche Madonna“ und bekennt, dass er zu ihr beten könne: „Deshalb stelle ich meine Maria als prächtig gekleidete Bürgerliche dar, als ein Idol der Bürgerinnen, und deshalb nenne ich sie Maria Domagaliczowska (...) und ich bin bereit, zu ihr zu beten.“⁹⁸² Wyspiański erklärt seine Maria zu einem „Idol“ und verweist indirekt auf das Kultbild der „Muttergottes Domagaliczowska“, nach der er seine Madonna benennt. Indem er seiner Muttergottes die Funktion eines Kultbildes im Sinne der Ikonik zuweist, und sie als ein Idol, das anbetungswürdig ist, charakterisiert, beschreibt er letztlich sprachlich das, was er praktisch umsetzte: Die Darstellung einer Bäuerin, der er eine ikonische Bedeutung zuspricht. Deshalb bezeichne ich diese Madonna als „ikonisierte Bäuerin“. Wyspiański stellt sie zudem als eine blonde Schönheit dar und bezieht sich damit anscheinend auf den Typus der „Schönen Madonnen“ aus der gotischen Kunst. Dieses Schönheitsideal überträgt er auf die Gestalt einer Bäuerin, die er zum Idol für andere Frauen erklärt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Wyspiański drei motivische Neuerungen in einer Bildkomposition zusammenbringt: Erstens die Muttergottes als „Bürgerliche“ oder „Bauernmadonna“; zweitens „Polonia“ als androgyne und tote Nationalallegorie, die vom Volk gestützt wird; drittens Darstellungen von Bauern in einer Bildkomposition mit der Muttergottes und dem Erzengel Michael. Aufgrund der von Wyspiański eingeführten Neuerungen ist zu resümieren, dass sein Fensterbildentwurf einen gesellschaftlichen und politischen Anspruch erfüllt. Es ging ihm nicht darum, historische Ereignisse pathetisch wie in der Historienmalerei zu überhöhen, um das Nationalbewusstsein zu stärken

⁹⁸¹ Morawińska (1988), S. 154.

⁹⁸² Wyspiański an Maszkowski, Briefnr. 103, 6.5.1893, Paris, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), S. 270.

oder hegemoniale Interessen zu legitimieren. Vielmehr zeigt sich in seiner Konzeption ein persönliches Interesse an der Lebenswelt der Bauern und ihrem Platz in der polnischen Gesellschaft.

National-orientierte Denker gebrauchten in diesem Kontext das Wort „polskość“ (dt.: Polentum, polnische Wesensart), das ein kulturelles Spezifikum betonen und das polnische Volk somit von anderen Kulturen abgrenzen sollte.⁹⁸³ Die Historienmalerei hatte demnach Bildthemen darzustellen, in denen sich die „polskość“ symbolhaft ausformulierte, das heißt, dass die Wiedergabe historischer Ereignisse, die Besonderheit und Auserwähltheit des polnischen Volkes sichtbar wird. Im Sinne der „polskość“ verband sich bei Wyspiański der Wunsch nach einer Angleichung der gesellschaftlichen Schichten mit einer forcierten Aufwertung des Bauerntums, seiner Wertvorstellungen und Traditionen ebenso wie ihrer handwerklichen Erzeugnisse. Das zeigt sich darin, dass Wyspiański nicht nur die Kleidung zweier Mädchen in seinem Fensterbildentwurf mit ornamentaler Musterung aus der Lebenswelt der Bauern versieht, sondern auch diejenige der Madonna. Dieser Kunstgriff bedeutete eine Provokation gegenüber der Kirche und den Konventionen religiöser Kunst, aber auch gegenüber der konservativen Politik Galiziens, gemäß derer die Bauern innerhalb der Gesellschaftsordnung nicht als gleichwertig gegenüber dem Bürgertum anerkannt wurden.

Warum also eine „Bürgerliche Madonna“, wie es Wyspiański selbst 1893 formulierte? Wyspiański war ein gebürtiger Krakauer, der erst durch seine eigenen Reisen und den studentischen Expeditionen durch Westgalizien Kontakt zur bäuerlichen Lebenswelt und Kultur sowie ihrem Kunsthandwerk bekam. Und hierin liegt wohl die Quelle seiner programmatischen Bildkomposition der „Bauernmadonna“ mit „Polonia“, die vom Volk gestützt wird. Es wird bisher in der Forschungsliteratur zu den Lemberger Entwürfen nicht eingehender darauf verwiesen, dass Wyspiański, während er an ihnen arbeitete, bereits einen zweijährigen, unehelichen Sohn mit der Bäuerin Teofila Pytko hatte. Sie stammte aus der Gegend bei Tarnów. Dort lernte er sie vermutlich auf einer seiner Reisen durch Kleinpolen kennen.⁹⁸⁴ In der Literatur zu Wyspiański markiert diese uneheliche Beziehung gewissermaßen eine Leerstelle und wird erst erwähnt, nachdem er Teofila im Jahr 1900 heiratete – damals hatte er mit ihr bereits drei Kinder.⁹⁸⁵ Es ist anzunehmen, dass diese Beziehung dazu beitrug, dass Wyspiański das Bildthema der „Polonia“ und Muttergottes in einem religiösen Auftragswerk derart deutlich mit der bäuerlichen Motivwelt kombinierte. Zudem war er zu dieser Zeit gar nicht in seiner Heimat, sondern hielt sich in Paris auf, wo er unter ganz anderen thematischen Einflüssen stand, wie dem Künstlerkreis um Gauguin und den *Nabis*. In seiner persönlichen Korrespondenz der Pariser Jahre verlor er kein Wort über seine Geliebte. Daraus ist zu schließen, dass der Skandal zu groß gewesen wäre, wenn seine uneheliche und nicht standesgemäße Beziehung publik geworden wäre. Wahrscheinlich

⁹⁸³ Vgl. Landgrebe (2003), S. 283, 285.

⁹⁸⁴ Wyspiański war während seiner zweiten Studienreise, die durch seinen Professor Łuszczkiewicz organisiert wurde, im Karpatenvorland Westgaliziens unterwegs und besuchte auch Tarnów. Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 40; Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 23. Siehe weiter dazu, Kap. 1.3.

⁹⁸⁵ Siehe dazu, Kap. 1.4.

musste er befürchten, in der konservativen Gesellschaft Krakaus keine Aufträge zu erhalten. Erst als er bereits gesellschaftliche Anerkennung in Krakau genoss, bekannte er sich öffentlich zu Teofila und den Kindern und zog mit ihnen später in eine gemeinsame Wohnung.

Während der Motiventwicklung des Lemberger Fensterbildentwurfs entstand Wyspiańskis erstes Kinderbildnis, ein Doppelporträt zweier Mädchen in Pastell, das „Porträt der Fräulein Kijeński“ (1893, Abb. 76). Vermutlich begann Wyspiański, angeregt durch seine eigene Vaterschaft, ein besonderes, künstlerisches Interesse an Kindern zu entwickeln. So kommt den Kindern in dem Fensterbildmotiv der „Polonia“, als Verkörperung der Zukunft Polens, eine Schlüsselfunktion zu. Die Bedeutungssteigerung und Fokussierung auf die junge Generation ist mittels der dargestellten Bauernmädchen visualisiert: Eines hält der „Polonia“ die Hand und ein anderes strebt auf sie zu. Wyspiański malte hier die zukünftigen Mütter Polens aus dem „einfachen“ Volk, die er in seinem Entwurf noch als Heranwachsende zeigt. Furchtlos und unbefangen stellte er sie dar, sich ihrer eigenen Kraft nicht bewusst, aber wissend, was zu tun ist.

Der Entwurf für das Lemberger Glasfenster zum Thema „Gelöbnis von Johann Kasimir“, den Wyspiański eigenmächtig mit den Motiven der toten Nationalallegorie und einer Muttergottes als Vertreterin des Volkes erweiterte, wurde abgelehnt. Die Entwürfe des Polonia-Motivs und der Gelöbnisszene sandte Wyspiański im August 1894 nach Lemberg, in der Hoffnung, dass sie auf der „Allgemeinen Landesausstellung“ zusammen als Ganzes gezeigt würden. Er informierte Łoziński in zwei aufeinanderfolgenden Briefen darüber.⁹⁸⁶ Jedoch wurden sie nicht zur Ausstellung zugelassen.⁹⁸⁷

Es gibt in der Forschungsliteratur nur wenige Erklärungen dazu, die auf die genauen Gründe, die zum Ausschluss Wyspiańskis von den Glasfensterentwürfen der Lemberger Kathedrale führten, eingehen. Eine Ausnahme bilden zeitgenössische Aussagen darüber. Nachdem Pfarrer Skrochowski die farbige Entwurfszeichnung mit der Muttergottes und „Polonia“ in Lemberg begutachtete, äußerte er sich später schockiert darüber in einem Brief an Mehoffer, dem Kontrahenten Wyspiańskis: „Der Grund für die Ablehnung von Wyspiańskis Karton ist nicht der, dass die Kommission seine Vorzüge nicht verstand. (...) aber es sind in ihr [der Arbeit: JK] Dinge, die absolut nicht umgesetzt werden können (...).“⁹⁸⁸ Skrochowski machte deutlich, worin diese Ablehnung bestand und führte aus, dass es um ästhetische Aspekte gehe, da Wyspiańskis gemalte Gesichter „grob und roh“⁹⁸⁹ seien. Die Muttergottes bezeichnete er als „häßlich“⁹⁹⁰, die der Darstellung einer Muttergottes nicht angemessen wäre.

⁹⁸⁶ „Ich teile ganz dringend mit, dass ich den unteren Fensterteil schon ganz fertig gemalt habe und dass ich ihn von hier aus am 2.8. an die Adresse der Kunstabteilung der Lemberger Landesausstellung schicke.“ Wyspiański an Łoziński, Briefnr. 5, 31.7.1894, Paris, vgl. in: *Listy Wyspiańskiego różne* (1998), S. 102. – „Ich bitte nochmals darum, mein Fensterbild schon jetzt als Ganzes auszustellen (...).“ Wyspiański an Łoziński, Briefnr. 6, 10.8.1894, Paris, vgl. in: *Ebd.*, S. 103.

⁹⁸⁷ Vgl. *ebd.*, S. 481.

⁹⁸⁸ Skrochowski an Mehoffer, 23.12.1894, Lemberg, vgl. in: *Kalendarz życia i twórczości* (1982), S. 273.

⁹⁸⁹ *Ebd.*, S. 273.

⁹⁹⁰ *Ebd.*

Skrochowski wies darauf hin, dass Wyspiańskis Vorschlag von frommen Gläubigen als eine „absichtliche Gotteslästerung“⁹⁹¹ empfunden werden könne.

Aus einem Brief eines anderen Zeitgenossen Wyspiańskis, seines engen Freundes Henryk Opieński (1870–1942), geht im Januar 1895 eine positive Kritik zu den Lemberger Entwürfen hervor. Opieński sprach Wyspiańskis Arbeit eine hohe künstlerische Qualität zu und meinte, dass sie ein „prächtiges Fenster“⁹⁹² ergeben hätte. Dabei räumte er ein, dass die Muttergottes möglicherweise nicht gefalle und umgeändert werden könne. Er deutete an, dass es generell schwierig sei, mit den Ansprüchen der „nationalen Mäzene“⁹⁹³ übereinzukommen und dass die Lemberger Kommission lediglich aus dem „Bischof, Łoziński und Pfarrer Skrochowski“⁹⁹⁴ bestanden habe. Opieńskis Hinweis auf die „nationalen Mäzene“ verdeutlicht, dass Wyspiański seiner Zeit voraus war und mit seiner unkonventionellen Komposition und Darstellungsart der Muttergottes sowie „Polonias“ in Lemberg nicht auf Akzeptanz stieß. Der Vorwurf der „Gotteslästerung“ von Pfarrer Skrochowski, der Wyspiański zuvor wohlgesonnen war, legt nahe, dass auf Seiten der Erzdiözese Lembergs nicht daran zudenken war, eine „bürgerliche Madonna“ und eine „tote Polonia“ in einem Kirchenfenster zu integrieren. Das ging offensichtlich zu weit, da diese Komposition eine Absage an der tradierten Marienikonografie war und somit der christlichen Bilderlehre widersprach.

Das, was für den Klerus und den Historikerkreis um Łoziński nicht möglich war, als gelungenes Glasfenstermotiv anzuerkennen, da es zu stark von der christlichen Ikonografie abwich und dazu noch eine gesellschaftspolitische Haltung demonstrierte, die aus Sicht der Stadtregierung für Furore sorgen könnte, erscheint in ästhetischer Hinsicht kreativ und zukunftsweisend. Doch da Lemberg sich gegenüber der Habsburgermonarchie loyal zeigte, mussten gewisse Konventionen eingehalten werden und somit war auch im bildkünstlerischen Bereich dem Vorbild Wiens zu folgen. So waren es schließlich mehrheitlich Matejko-Schüler, die die Motive der Lemberger Glasfenster im Presbyterium entwarfen.⁹⁹⁵ Sie setzten mit ihren Arbeiten, die der traditionellen Historienmalerei verpflichtet waren, den Ausgangspunkt für eine neue Glasfenstermalerei in Lemberg, in der sie historische und religiöse Motive miteinander kombinierten und somit der Kirchenmalerei eine patriotische Note verliehen.⁹⁹⁶ Wyspiańskis Talent sollte sich in Krakau, der freien Stadt Galiziens, entfalten.

⁹⁹¹ Ebd.

⁹⁹² Opieński an seine Frau, 28.1.1895, Rzeszów, vgl. in: Ebd., S. 280.

⁹⁹³ Ebd.

⁹⁹⁴ Ebd.

⁹⁹⁵ Vgl. Ostrowski (2013), S. 165.

⁹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 165.

2.4 Auftragssituation: Wyspiańskis Wandmalereien (1895) und Glasfenstermotive (1897) für die Krakauer Franziskanerkirche

Die Krakauer Franziskanerkirche (poln.: Kościół Franciszkanów) des gleichnamigen Bettelordens ist der Schutzheiligen Maria und dem Heiligen Franziskus von Assisi (1181–1226) gewidmet. Der Begründer des Franziskanerordens (lat.: Ordo Fratrum Minorum), Franziskus, predigte Demut vor der Natur sowie allen Lebewesen, lebte in Armut und Askese.⁹⁹⁷ Der Franziskanerorden stieß vor allem bei sozial- und wirtschaftlich-benachteiligten Bevölkerungsschichten auf große Akzeptanz aufgrund der von Franziskus vorgelebten Ideale.⁹⁹⁸

Nachdem die gotische Franziskanerkirche (Baubeginn: Mitte 13. Jahrhundert, barocker Umbau im 17. Jahrhundert) in Krakau im Jahr 1850 durch einen Großbrand im Außen- und Innenbereich stark beschädigt wurde, sollte sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederhergestellt und restauriert werden.⁹⁹⁹ Seit 1892 gab es erste Überlegungen zu neuen Wandmalereien, für deren Umsetzung sich auch der seit 1893 amtierende Guardian Leon Samuel Rajss einsetzte. Mitte Februar 1894 wurde in der Krakauer Zeitung „Die Zeit“ (poln.: „Czas“) ein Wettbewerb für neue Wandmalereien im Innenraum der Franziskanerkirche durch den hiesigen Franziskanerorden und die *Gesellschaft der Freunde der Schönen Künste* (TPSP), angekündigt. Die Bedingungen des Wettbewerbs bestanden darin, dass sich die Bewerber bei ihren Entwürfen an der Innenarchitektur der Kirche orientieren und die im Kirchenraum vorherrschenden schlechten Lichtverhältnisse mitberücksichtigen sollten.¹⁰⁰⁰ Eingereicht werden sollten ein Konzept für den östlichen Gebäudeteil, der über dem Grundriss des griechischen Kreuzes errichtet war, und Entwürfe für die Kirchenschiffe. Zum Wettbewerb waren vier freie Wandflächen für je zwei figürliche Darstellungen im Presbyterium, die gegenüberliegend oberhalb des Chorgestühls angeordnet sein sollten, und zwei andere im gotischen Teil des Hauptschiffes sowie polychrome Malereien für die Seitenaltäre im Querhaus ausgeschrieben. Die Jury, in der unter anderen auch die Architekten Stryjeński, Karol Zaremba (1846–1897) und der Krakauer Kunstgeschichtsprofessor Tomkowicz vertreten waren, begutachtete im Mai 1894 zehn Entwurfsprojekte.¹⁰⁰¹ Keiner der eingereichten Vorschläge wurde mit dem ersten Preis ausgezeichnet, stattdessen wurden zwei gleichrangige zweite Preise nach der Vorabstimmung vergeben. Diese Entscheidung blieb nicht ohne Einwand, deshalb wurde erneut ein Wettbewerb ausgerufen.¹⁰⁰² Ein Jahr später im Frühjahr begannen die Arbeiten in der Franziskanerkirche, die der Architekt Ekielski

⁹⁹⁷ Franziskus wurde 1228 heiliggesprochen. Vgl. Seibert (2002), S. 120.

⁹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 118. Siehe zu den Darstellungen des Lebens von Franziskus aus Assisi in der Malerei: Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt, 2005, S. 233–237.

⁹⁹⁹ Vgl. Bałus (2007), S. 71–74.

¹⁰⁰⁰ Siehe zu den Wettbewerbsaufgaben: Program konkursu na wewnętrzną polichromię kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie (Wettbewerbsprogramm für die Wandmalerei des Innenraums der Franziskanerkirche in Krakau), in: „Czas“ [47], 16.2.1894, Nr. 37, S. 2, nachgewiesen in, Bałus (2007) S. 75.

¹⁰⁰¹ Vgl. ebd., S. 75.

¹⁰⁰² Vgl. ebd., S. 76.

beaufsichtigte.¹⁰⁰³ Ekielski kontrollierte die Wandmalerei- sowie Restaurierungsarbeiten an der Bauplastik und den mittelalterlichen polychromen Malereien.¹⁰⁰⁴ Ekielski war mit einer ersten Arbeitsprobe des Preisträgers Józef Mikulski (1845–1908) unzufrieden und er überlegte, Wyspiański für die Wandmalereien der Franziskanerkirche zu beauftragen, über dessen Mitarbeit bei den Restaurierungsarbeiten in der Krakauer Marienkirche positiv berichtet wurde¹⁰⁰⁵:

„Ich erinnerte mich an Wyspiański, der aus Frankreich zurückgekehrt war (...). Ich wußte nichts von seinen Skizzen, die er in französischen Kathedralen angefertigt hatte, ich hörte nur, dass er sehr talentiert sei. (...) Ich hörte etwas über seine Zusammenarbeit mit Matejko (...). Ich beschloss, es zu versuchen, jedoch entschloss ich mich, dass, falls es mit mir und Wyspiański nichts werden sollte, würde ich von der Leitung der Wandmalerei der Franziskanerkirche zurücktreten.“¹⁰⁰⁶

Wyspiański bekam die Wandmalereien zugesprochen, die zunächst Mikulski ausführen sollte. Er nahm diesen Auftrag in einem Brief an Ekielski vom 9. Mai 1895 an.¹⁰⁰⁷ Der Beginn dieser Arbeit war wohl nicht besonders zufriedenstellend für Wyspiański, denn, wie es sein Freund Opieński beschrieben hatte, durfte Wyspiański zunächst nur schablonenhafte Malereien ausführen.¹⁰⁰⁸ Wyspiański beschäftigte sich bereits im Herbst 1894 mit eigenen Entwürfen für die Innengestaltung der Franziskanerkirche, obwohl er wußte, dass über die Maler, die die Wandmalereien ausführen sollten, bereits entschieden war. Er schrieb in einem Brief an Rydel, dass er diese Skizzen einfach „in Eigeninitiative“ und „aus Freude“ anfertige.¹⁰⁰⁹ Wyspiański hoffte vermutlich, dass sein Engagement nicht vergebens sein würde und er vielleicht doch in der Franziskanerkirche mitarbeiten könnte, denn er fügte in seinem Brief an Rydel über die Entwürfe hinzu – „wer weiß, vielleicht wird daraus noch was“¹⁰¹⁰. Es muss an dieser Stelle betont werden, dass Wyspiański sicherlich nicht nur für sich selbst an Ideen für die Innengestaltung der Franziskanerkirche arbeitete, dazu investierte er zuviel Zeit in seine Entwürfe und Recherchen. In einem späteren Brief an Rydel beschrieb er, dass er die Biografie des Heiligen Franziskus lese, und dass seine gesamte Komposition für die Franziskanerkirche feststehe.¹⁰¹¹

¹⁰⁰³ Vgl. ebd., S. 76.

¹⁰⁰⁴ Siehe zu den Entdeckungen im Rahmen der Restaurierungsarbeiten in der Franziskanerkirche: Ekielski, W.: Polichromia kościoła OO. Franciszkanów (Die Wandmalerei in der Franziskanerkirche), in: „Architekt“, 1902, Nr. 2, S. 106 f.; Tomkowicz, S.: Kronika konserwatorska z roku 1895 (Konservatorische Chronik aus dem Jahr 1895), in: Józefa Czecha Kalendarz krakowski na rok 1896 (Das Krakauer Jahrbuch aus dem Jahr 1896 von Józef Czech), nachgewiesen in, Bałus (2007), S. 77.

¹⁰⁰⁵ Vgl. ebd., S. 77.

¹⁰⁰⁶ Ekielski, in: Wspomnienia o Wyspiańskim (Erinnerungen an Wyspiański), zitiert aus: Wyspiański w oczach współczesnych (Wyspiański in der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen). Hrsg.: Leon Płoszewski. Band 1. Krakau, 1971, S. 354.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Wyspiański an Ekielski, Briefnr. 1, 9.5.1895, Krakau, in: Listy Wyspiańskiego różne (1998), S. 133.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Opieński, H.: Z listów do narzeczonej Anny Krzymuskiej (Aus den Briefen an die Verlobte Anna Krzymuska), vgl. in: Płoszewski (1971a), S. 178.

¹⁰⁰⁹ „Inzwischen bin ich mit dem Entwurf der Ausschmückung der Franziskanerkirche beschäftigt, mit ihr befasste ich mich in Eigeninitiative und nur zu meiner Erfüllung (...)“. Wyspiański an Rydel, Briefnr. 35, 16.11.1894, Krakau, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), S. 263.

¹⁰¹⁰ Wyspiański an Rydel, Briefnr. 35, 16.11.1894, vgl. in: Ebd., S. 263.

¹⁰¹¹ Vgl. Wyspiański an Rydel, Briefnr. 36, 15.12.1894, in: Ebd., S. 266.

Es ist nicht geklärt, wie es letztlich zur Beteiligung Wyspiański an der Innengestaltung der Franziskanerkirche kam, da er offiziell nicht am Wettbewerb teilnahm.¹⁰¹² Wyspiański's Initiativen wurden jedoch belohnt, als er von Ekielski schließlich doch noch beauftragt wurde. Zuvor hatte Wyspiański dem Guardian Rajss seine Entwürfe gezeigt und dieser muss Ekielski davon berichtet haben.¹⁰¹³ Auch Mehoffer wurde dazu eingeladen, Vorschläge für die Innengestaltung der Franziskanerkirche einzubringen und arbeitete sogar mit Wyspiański in dieser Angelegenheit zusammen, obwohl die einstigen Freunde mittlerweile ein angespanntes Verhältnis zueinander hatten.¹⁰¹⁴ Mehoffer schrieb in seinem Tagebuch darüber, dass „mich das Schicksal wieder mit Wyspiański verband“¹⁰¹⁵ und sie gemeinsam Ekielski ihr Konzept vorstellen würden.¹⁰¹⁶ Es zeigte sich, dass beide Künstler unterschiedliche inhaltliche Motive und stilistische Eigenarten aufwiesen, die sie in das gemeinsame Konzept miteinbrachten und die, nach der Begutachtung der Jury im Juni 1895, als zueinander nicht passend bewertet wurden, da sie keinen künstlerisch-homogenen Gesamteindruck generierten.¹⁰¹⁷ Aus Ekielskis Erinnerungen geht hervor, dass Wyspiański sich bei den Wandmalereien auf Darstellungen aus dem Leben des Heiligen Franziskus konzentrieren wollte, während Mehoffer monumentale Bilder aus der Geschichte des Franziskanerordens plante.¹⁰¹⁸ Die Jury strebte ein schlüssiges Gesamtkonzept an und konnte das Gemeinschaftsprojekt von Mehoffer und Wyspiański nicht akzeptieren, da beide zu unterschiedliche Vorstellungen zu den Motiven hatten. Die beiden Künstler beharrten jedoch auf ihren individuellen Entwürfen, weshalb die Jury gezwungen war, sich für einen der beiden zu entscheiden. Wyspiański wurde schließlich am 12. Juni 1895 beauftragt.¹⁰¹⁹

Bałus (2007) verweist auf die Faktoren, die diese Entscheidung sicherlich begünstigten: Wyspiański stand frühzeitig persönlich mit dem Guardian Rajss in Kontakt, dem er seine ersten Entwürfe zeigte, und auch kontinuierlich mit Ekielski, als es noch um die Überarbeitung der Entwürfe der anderen Bewerber ging; schließlich hätten seine Ideen zu den figurativen Wandmalereien überzeugt.¹⁰²⁰ Opieński teilte bereits einen Tag später in einem Brief mit, dass Wyspiański „die Leitung für die gesamte Dekoration der Franziskanerkirche erhielt“¹⁰²¹. Wyspiański war für die Dekorationsmalerei der Wände

¹⁰¹² Mehoffer beteiligte sich an dem Wettbewerb, aber ohne Erfolg. Vgl. Bałus (2007), S. 79.

¹⁰¹³ Vgl. Bałus (2007), S. 79.

¹⁰¹⁴ Das Mehoffer und Wyspiański eingeladen wurden, abermals für Kirchenmalerei und der Restaurierung von Wandmalereien zusammen zu arbeiten, beruhte sicherlich auf eine Anregung dazu von Stryjeński, der beide Künstler aus ihrer Mitarbeit in der Marienkirche kannte und sie seither förderte. Vgl. Bałus (2007), S. 79. Zum Verhältnis zwischen Mehoffer und Wyspiański, vgl. Puciata-Pawłowska, Jadwiga: Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański (dzieje przyjaźni artystów) (Józef Mehoffer und Stanisław Wyspiański (die Geschichte der Freundschaft der Künstler)). Toruń, 1970.

¹⁰¹⁵ Mehoffer, zitiert aus: J. Mehoffer. Dziennik (Tagebuch). Hrsg.: Jadwiga Puciata-Pawłowska. Krakau, 1975, S. 329.

¹⁰¹⁶ Vgl. Mehoffer, in ebd., S. 331; Bałus (2007), S. 80.

¹⁰¹⁷ Vgl. Bałus (2007), S. 81 f.

¹⁰¹⁸ Vgl. Ekielski, in: Płoszewski (1971a), S. 359 f.

¹⁰¹⁹ Vgl. Bałus (2007), S. 82.

¹⁰²⁰ Vgl. Bałus (2007), S. 82.

¹⁰²¹ Opieński an Anna Krzymuska, 13.6.1895, vgl. in: Płoszewski (1971a), S. 179. Der Auftrag über vier monumentale Figurenbilder zu historischen Sujets wurde letztlich an Władysław Rossowski (1857–1923) vergeben.

und Deckengewölbe des Querschiffes und des Presbyteriums sowie für zwei monumentale, figürliche Wandbilder an der Nord- sowie Südwand zwischen den Chorfenstern verantwortlich.¹⁰²² Er führte die wie folgt genannten figürlichen Wandmalereien selbst aus¹⁰²³: „Erzengel Michael“, darunter „Fallende Engel mit Bogenschützen“ („Engelsturz“) an der Nordwand (Abb. 77a, Abb. 77b) und gegenüber an der Südwand „Caritas“ sowie „Maria mit Kind“ (Abb. 78a, Abb. 78b).¹⁰²⁴

Die figürlichen Wandmalereimotive folgen einem Bildprogramm, das sich Wyspiański bereits in der Frühphase seiner Entwürfe, als er noch gar nicht beauftragt war, wie eine Gegenüberstellung von „Gut und Böse“ vorstellte und darüber Rydel informierte:

„(...) für die Franziskaner nenne ich dir zwei Hauptkonzepte und diese sind: ein Garten der vollkommenen Glückseligkeit, wo es so schön, lieb, ruhig ist, wie es auf Erden nie sein kann und auch nie war ... [und demgegenüber: JK] ein Wald der Verzweiflung, des Kampfes, der Mühe, Widerstände, Hindernisse, wo es furchtbar und schrecklich ist.“¹⁰²⁵

So stellt Wyspiański „Engelsturz“ die Reaktion auf die Abkehr von Gott und Gottes Strafe dar (Abb. 77a): Es sind die gefallenen Engel im Moment des Sturzes zu sehen. Sie werden als abtrünnige Engel aus dem Reich Gottes vertrieben und können auch mit dem Teufel, der auch ein gefallener Engel ist, in Verbindung gebracht werden.¹⁰²⁶ Die mit dem Bogen zielenden Jünglinge und der mit einem Schwert bewaffnete Erzengel Michael entsprechen der Bildmetaphorik des Kampfes (Abb. 77b). Dieser Konzeption ist das Wandbild der „Maria mit Kind“ und „Caritas“ – der Liebe zu Gott und der Liebe zu den Nächsten – als moralischer Widerpart gegenübergestellt. Diese Kontrastierung von Tugend und Laster, Liebe und Strafe, also von „Gut und Böse“, bestimmte den Leitgedanken Wyspiański, den die Motive der figürlichen Wandmalerei symbolisch illustrieren.

Die Arbeit an den Wandmalereien dauerte von Juli bis Dezember 1895.¹⁰²⁷ Wyspiański blieb wenig Zeit, um die Entwürfe auszuarbeiten, Änderungen vorzunehmen oder sogar Aquarellskizzen anzufertigen, die hätten trocknen müssen.¹⁰²⁸ Er musste täglich neue Skizzen abliefern, nach denen die Dekorationsmaler die Wände und Gewölbe bemalten. Die Wandflächen teilte er in drei bis vier Zonen ein, die mit unterschiedlichen Motiven zu bemalen waren: Das untere Mauerband des Querschiffes wurde mit aus Quadraten bestehenden Netzmustern versehen, in die eindimensionale Blumenmotive eingefügt wurden, wie Blüten von Rosen, Stiefmütterchen und Kapuzinerkresse (Abb. 79). Im Querschiff gibt es zudem noch einen Lilienfries und am Beginn des Presbyteriums sind im unteren Mauerband Kronenapplikationen nach dem Vorbild jagiellonischer Münzen und mittelalterliche

¹⁰²² Vgl. Bałus (2007), S. 82.

¹⁰²³ Vgl. Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 96.

¹⁰²⁴ Siehe Grundriss Presbyterium mit Aufrisszeichnung Kirchenfenster, Abb. in, Bałus (2007), Abb. 167.

¹⁰²⁵ Wyspiański an Rydel, Briefnr. 35, 16.11.1894, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), S. 263.

¹⁰²⁶ Vgl. Seibert (2002), S. 307.

¹⁰²⁷ Vgl. Bałus (2007), S. 85. Wyspiański publizierte in „Życie“ seine Versionen der Madonna sowie von „Polonia“, „Gottvater“ und Kinderporträts, vgl. ebd., S. 26.

¹⁰²⁸ In einem Zeitungsartikel (1896) beschrieb Rydel den Zeitdruck, unter dem Wyspiański während seiner Arbeit für die Entwürfe der Ornamentmalerei stand. Vgl. Lucjan Rydel: Ze sztuki (Aus der Kunst), zitiert aus: „Tygodnik Ilustrowany“ [38], Nr. 1926, 1896, zitiert in: Płoszewski (1971a), S. 368 f.

Wappen mit dem polnischen Adler abgebildet.¹⁰²⁹ Darüber im oberen Wandsegment des Querschiffes und Presbyteriums sind geometrische Motive wiedergegeben, die die Herzform, Pfauenaugen und Flammen versinnbildlichen. Die aufgemalten Rahmungen der Chorfenster sind mit rankenden Blüten verschiedener Blumensorten versehen – Kornblume, Kamille, Mohnblume, Lilie, Strohblume und Vergissmeinnich. Die Bereiche oberhalb der Chorfenster sind mit symbolischen Darstellungen, wie Dornenkrone, Hostie und Kelch dekoriert.¹⁰³⁰ Die Deckengewölbe sind mit Sternen über blauem Grund gestaltet und korrespondieren mit dem Milchstraßenmotiv über dem westlichen Joch, das mit wellenförmigen Linien und Sternen versehen ist. Das letztgenannte Motiv war nicht mit der Leitung der Ausmalung abgesprochen. Wyspiański wollte eigene Ideen in seine Auftragsarbeit einbringen und änderte bisweilen eigenmächtig ganze Teilpartien, für die er spontan neue Motive vorsah, ohne es vorher mit Ekielski abzustimmen.¹⁰³¹ Die sogenannte „Milchstraße“ ist ein gutes Beispiel für Wyspiańskis eigensinnige Vorgehensweise. Ekielski protestierte zunächst gegen das Motiv; er räumte später jedoch ein, dass es zu den besten Arbeiten der Dekorationsmalerei gehöre.¹⁰³²

Ende Dezember 1895 bewertete die Jury die Arbeit von Wyspiański und Ekielski einstimmig positiv und verlangte nur geringfügige Änderungen und Verbesserungen, die bis zum Frühjahr 1896 durchgeführt werden sollten.¹⁰³³ Wyspiański investierte mehr Zeit und lieferte zusätzliche Entwürfe ab, für die er nicht bezahlt wurde, zudem reichte er Vorschläge ein, die abgelehnt wurden, wie einen Vogelfries oder Figurendarstellungen, die von Bauern inspiriert waren, und Allegorien, die weitere Tugenden und Laster versinnbildlichen sollten.¹⁰³⁴ Wyspiański zeigte sich enttäuscht über seinen abgelehnten Vogelfries und schrieb darüber an Rydel: „Lieber Lucek, stell Dir vor, die Vögel wird es in der Franziskanerkirche nicht geben (...)“¹⁰³⁵ Die Reaktion des Konvents mag verwundern, handelte es sich bei den abgelehnten Motiven doch um zwei Darstellungen, die auf die Heiligenvita und Vorstellungen von Franziskus verweisen: Bei dem Vogelfries bezog sich Wyspiański nachweislich auf die „Vogelpredigt“ des Franziskus; die Darstellung von Bauern habe dessen Umgang mit den Armen in der Bevölkerung und sein Leben in selbstgewählter Armut reflektiert.¹⁰³⁶ Folglich hätte gerade die Wiedergabe „der Armen“, wofür Wyspiański meistens Bauern Modell standen, dem Konvent der

¹⁰²⁹ Vgl. Bałus (2007), S. 236.

¹⁰³⁰ Vgl. ebd., S. 237.

¹⁰³¹ Vgl. ebd., S. 83.

¹⁰³² Vgl. Ekielski, in: Płoszewski (1971a), S. 356.

¹⁰³³ Vgl. Bałus (2007), S. 86; Ekielski, vgl. in: Płoszewski (1971a), S. 359. Tatsächlich zogen sich einige Ausbesserungen der Wandmalereien einige Jahre hin. Vgl. Bałus (2007), S. 236.

¹⁰³⁴ Der Vogelfries wurde durch den Lilienfries ersetzt. Drei der Allegorien für Tugenden- und Lasterdarstellungen, die zunächst an eine Privatperson verkauft wurden, werden in der Sammlung des Warschauer Nationalmuseums aufbewahrt, betitelt als „Vanitas“, „Castitas“ und „Pudicitia“. Vgl. Bałus (2007), S. 84; Ausst.-Kat. Krakau (2000), Abb. „Vanitas“, Kat.-Nr. IV.65 und „Castitas“, Kat.-Nr. IV.66.

¹⁰³⁵ Wyspiański an Rydel, Briefnr. 38, 23.10.1895, Krakau, vgl. in: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), S. 282.

¹⁰³⁶ In der Vogelpredigt wird die Situation beschrieben, in der eine Vogelmengende dem Gotteslob von Franziskus und seinen Brüdern zuhörte und erst wieder zwitscherte, nachdem er es ihnen erlaubt habe. Die Vogelpredigt wurde bereits in frühen Darstellungen des Heiligen aufgegriffen und war vor allem im Mittelalter ein beliebtes Motiv. Vgl. Poeschel (2005), S. 236.

Franziskaner als darstellungswürdig erscheinen müssen.¹⁰³⁷ Das moralisch-religiöse Ideal des Franziskanerordens verhielt sich wohl gegenüber der tatsächlichen gesellschaftlichen Konstituierung Lembergs wie eine Utopie, anders ist nicht zu erklären, warum sich der Vogelfries nicht durchsetzte. Die Wandmalereien verblassten schnell und befanden sich schon ein Jahrhundert später in einem ruinösen Zustand.¹⁰³⁸ Ihre konservatorische Aufarbeitung erfolgte von 1986 bis 1990.¹⁰³⁹

Die Zusammenarbeit zwischen Wyspiański und dem Franziskanerorden endete vorerst im Jahr 1896 mit einem Konflikt, da dem Künstler zu wenig bezahlt wurde, so dass er trotz seines Großauftrags unter erheblicher finanzieller Not litt.¹⁰⁴⁰ Im Sommer 1897 erhielt er schließlich durch Vermittlung von Rajss noch einen Folgeauftrag für die Konzeption von ornamentalen und figürlichen Glasmalereimotiven: Von Juni 1897 bis Juli 1899 arbeitete Wyspiański an Entwürfen für Chorfenster des Presbyteriums und eines Fensters der Westfassade des Langhauses.¹⁰⁴¹ Im Juni 1897 schrieb Wyspiański an Rydel, dass er beauftragt wurde, Glasmalereien für die Franziskanerkirche zu entwerfen, wobei er künstlerische Freiheit genieße: „ich kann machen, was mir gefällt; sie [die Glasmalereien: JK] werden wundervoll sein. (...)“.¹⁰⁴² Der Guardian Rajss beauftragte persönlich beim Direktor der Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt in Innsbruck, Albert Jele (1874–1898), sieben Glasfenster für das Presbyterium nach den Entwürfen von Wyspiański.¹⁰⁴³ Wyspiański fuhr im September 1898 mit seinen Entwurfszeichnungen zur Glashütte nach Innsbruck, um die Umsetzung seiner Skizzen zu besprechen.¹⁰⁴⁴ Im Jahr 1899 hatte die Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt sechs der ursprünglich sieben entworfenen Glasfenster für das Presbyterium ausgeführt; das siebente wurde erst 1904 gefertigt.¹⁰⁴⁵ Es handelte sich dabei um die figürlichen Darstellungen der „Stigmatisierung des Heiligen Franziskus“, des „Rosenwunders“ sowie der Naturelemente „Wasser“ und „Feuer“. Das Element „Feuer“ ist in den zwei Nordfenstern und

¹⁰³⁷ Vgl. Bałus (2007), S. 84.

¹⁰³⁸ Vgl. ebd., S. 89.

¹⁰³⁹ Nachzulesen, in: Nykiel, Józef: *Konserwacja polichromii St. Wyspiańskiego w prezbiterium bazyliki OO. Franciszkanów w Krakowie* (Die Konservierung der Wandmalereien von Stanisław Wyspiański im Presbyterium der Franziskanerkirche in Krakau). Krakau, 1987; ders.: *Dokumentacja prac konserwatorskich przy polichromii St. Wyspiańskiego w transepcie nawy poprzecznej i pierwszym przęśle nawy głównej w bazylice OO. Franciszkanów w Krakowie* (Dokumentation der konservatorischen Arbeiten an den Wandmalereien von Stanisław Wyspiański in der Vierung des Querschiffes und im ersten Abschnitt des Hauptschiffes der Franziskanerkirche in Krakau). Krakau, 1990; nachgewiesen in: Bałus (2007), S. 89.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Bałus (2007), S. 86 ff.

¹⁰⁴¹ Zu Wyspiańskis Fenstermotiven für die Franziskanerkirche, vgl. Romanowska (2004), S. 24; Czapczyńska, Danuta: *Witraże Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie* (Die Glasfenster von Stanisław Wyspiański in der Franziskanerkirche Krakau), in: Budyn-Kamykowska/Pawłowska (2002), S. 53–65.

¹⁰⁴² Wyspiański an Rydel, Briefnr. 102, 20.6.1897, Krakau, vgl. in: *Listy Wyspiańskiego do Rydla* (1979), S. 477.

¹⁰⁴³ Vgl. Bałus (2007), S. 118, zitiert aus: *Tiroler Glasmalerei und Mosaik-Anstalt – Arbeitsbuch. Ausgeführte Arbeiten*, Nr. XIV/ 1896–1898, S. 101. Siehe zu den Aufträgen der Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt in Innsbruck Ende des 19. Jahrhunderts: Fussenegger, Heidrun: *Die Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt in Innsbruck zwischen Historismus und Jugendstil: eine Werkauswahl*. Dissertation Universität Innsbruck. Innsbruck, 2015.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Romanowska (2004), S. 25.

¹⁰⁴⁵ Drei geplante figürliche Darstellungen der Heiligen Kinga, Salomea und Jolanta, die dem Fensterbild des Heiligen Franziskus gegenüber im Presbyterium angeordnet werden sollten, wurden nicht als Chorfenstermotive umgesetzt. Vgl. Bałus (2007), S. 236.

„Wasser“ in den Südfenstern gegenüber abgebildet. Erst 1908 wurde ein letztes Chorfensterelement mit dem Motiv der „Heiligen Salomea“ nach den Entwürfen Wyspiańskis im Presbyterium eingesetzt.¹⁰⁴⁶ Im Westfenster des Langhauses ist das Motiv von „Gottvater als Weltschöpfer“ (1897–1904, Abb. 80) über dem Wasser schwebend zu sehen.¹⁰⁴⁷

2.4.1 Beschreibung und Analyse des Wandbildes „Maria mit Kind“

Wyspiańskis Entwürfe für die Ornamentmalerei der Wände und Deckengewölbe des Querschiffes sowie des Presbyteriums verdienen eine ausführliche Analyse, jedoch steht das nicht im Fokus meiner Untersuchung, die sich auf Wyspiańskis gegenständlichen, figürlichen Darstellungen im sakralen Bereich konzentriert.¹⁰⁴⁸ Anknüpfend an meine Ausgangsthese, dass Wyspiański eine neue Formensprache und einen Wandel der tradierten Ikonografie in der polnischen Kirchenkunst herbeiführte, erfolgt im Zusammenhang mit seinen Wandmalereien in der Franziskanerkirche die Analyse des Motivs „Maria mit Kind“. Es soll dargelegt werden, dass Wyspiańskis Zugriff auf die kanonisierte christliche Ikonografie individuell geprägt war. Zudem kombinierte er in seiner Auftragsarbeit für die Franziskanerkirche Elemente aus der traditionellen Ikonografie mit profanen Motiven. Im Resultat, so wird an dem Motiv der „Maria mit Kind“ deutlich werden, generierte er einen neuen Typus einer Madonnenfigur.

Da die polychromen Wandmalereien, die nach Wyspiańskis Entwürfen umgesetzt wurden, nach 1900 bereits stark nachdunkelten und infolge von Restaurierungsarbeiten verändert wurden, können sie heute nicht mehr in ihrem Originalzustand betrachtet werden. Im Abbildungsteil sind zwei historische Fotografien der Motive „Caritas“ (oben) und „Maria mit Kind“ (unten) der Südwand des Presbyteriums im Zustand zwischen 1896–1900 zu finden (Abb. 78a, Abb. 78b). In meiner Analyse beziehe ich mich auf den heutigen Zustand (Abb. 78c). Eine vorbereitende Skizze und der farbige Entwurf des Wandbildes zeigen die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, das auf ihrem rechten Arm gestützt ist (Abb. 81, Abb. 82). Das Jesuskind kennzeichnet sie als Gottesgebärende. Die beiden Heiligenfiguren sind von einer Sternenreihe, die aus zwölf Sternen besteht, umgeben (Abb. 82). Sie ist sichelförmig angeordnet und nach oben geöffnet. Über Maria schwebt eine Krone, die von zwei Mädchen, die von beiden Seiten in das Bild hineinragen, festgehalten wird. Maria ist in dem Moment ihrer Krönung zur Himmelskönigin

¹⁰⁴⁶ Vgl. ebd., S. 236.

¹⁰⁴⁷ Vgl. ebd., S. 236 f.

¹⁰⁴⁸ Siehe zu Wyspiańskis Ornamentmalerei in der Franziskanerkirche: Bałus (2007), S. 93–103. Zur Bedeutung der Ornamentmalerei Ende des 19. Jahrhunderts im russisch-polnischen Bereich, am Beispiel von Viktor Vasnecov (Vladimir-Kathedrale Kiev) und Jan Matejko (Marienkirche Krakau), vgl. Chasjanowa, Lejła: *Znaczenie ornamentu w malarstwie monumentalnym rosyjskich i polskich malarzy końca XIX wieku* (Die Bedeutung des Ornaments in der Monumentalmalerei russischer und polnischer Maler Ende des 19. Jahrhunderts), in: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki* (Ornament und Dekoration des Kunstwerks). Hrsg.: Joanna Daranowska-Lukaszewska, Agata Dworzak, Andrzej Betlej. Warschau, 2015, S. 351–364. Eine Untersuchung der Ornamentmalerei Wyspiańskis müsste im Zusammenhang des europäischen Jugendstils erfolgen. Da dies den Umfang meiner Studie jedoch zu sehr ausweiten würde, beschränke ich mich in meiner Bildanalyse auf die figürlichen Darstellungen Wyspiańskis, die ich als symbolistische Malerei klassifiziere.

dargestellt. Blühende, emporstrebende Pflanzen, die wie gewöhnliche Gartenblumen anmuten, füllen den Bildhintergrund. Wie in der Abbildung zu sehen ist, wird die Bildfläche von einem aufgemalten, roten Rahmen umfassen. Er ist teilweise mit Blüten, links mit Lilien und rechts Kornblumen, die eine Blumengirlande bilden, übermalt. Die Lilien verweisen auf Marias Jungfräulichkeit. Die Blumengirlande rahmt die von Wyspiański entworfenen Glasfenstermotive des Naturelements „Wasser“ in der Südwand. Der mit Blumenmotiven dekorierte, aufgemalte Fensterrahmen flankiert das Wandbild der Muttergottes. Die Komposition aus Blumengirlande und den Blumen, die hinter und neben Maria im Wandbild emporwachsen, erinnert an den Typus der Blumenkranzmadonna.¹⁰⁴⁹ Die Heiligenfiguren sind in diesem Bildmotiv von einer Blumengirlande oder einem Blumenkranz umgeben wie in einem geschützten Raum präsentiert, der auch als hortus conclusus, als Paradiesgarten aufgefasst werden kann. Wyspiański inszeniert seine „Maria mit Kind“ auch wie in einem geschützten Raum, indem er neben ihr eine Blütenkette malt, die sie von der weltlichen Umgebung trennt. Wyspiańskis Maria trägt zudem ihr Maphorion kapuzenartig über ihren Kopf gezogen, wodurch sie auch das Kind schützend abschirmt. Das Motiv Maria mit Blumen oder in einem Garten verweist ikonografisch auf den Paradiesgarten. Dadurch dass die Pflanzen Maria überragen und neben ihr emporwachsen, scheint es so, als würde sie selbst Teil der Pflanzenwelt oder Natur sein. In dieser Darstellung wird ein Zusammenhang zwischen Maria und dem Schöpfungsgedanken hergestellt sowie zur Natur als Quelle der Schöpfung allen Lebens.¹⁰⁵⁰

Wyspiański beachtet für seine Komposition die Funktionen und Attribute der Marienikonografie. Er entfernt sich jedoch von der tradierten Darstellungskonvention der Himmelskönigin, indem er eine weltlich gekleidete Frau abbildet. Auch das Kind trägt weltliche Säuglingskleidung. Das Kleid Marias erinnert an ein Trachtenkleid und vermittelt dadurch den Eindruck, dass dem Betrachter eine Bäuerin präsentiert werde.¹⁰⁵¹ Es findet sich bei Rydel der Hinweis, dass Wyspiański sich von der bäuerlichen Tracht aus der Umgebung Krakaus inspirieren ließ: „(...) in der Umgebung Krakaus tragen die Bauern an Feiertagen Kaftane aus gemusterten Stoffen, dicht behangen mit leuchtenden Perlen und Plättchen, also in so einen Kaftan war seine Madonna gekleidet“¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁹ Die Blumenkranzmadonna wurde in der niederländischen Barockmalerei etabliert und ist durch Jan Brueghel den Älteren (1568–1625) und Peter Paul Rubens bekannt geworden. In diesen Bildnissen der Madonna mit Kind oder Heiligen Familie, in denen das religiöse Motiv mit einem Blumenkranz gerahmt ist, verbindet sich die Fertigkeit der Feinmalerei mit Elementen des Blumenstilllebens, der Landschaftsmalerei und des Andachtsbildes.

¹⁰⁵⁰ Die Verbindung aus kosmologischer Genesis und der göttlichen Schöpfung wurde in der Malerei der Romantik bereits aufgegriffen und kommt exemplarisch in Philipp Otto Runge (1777–1810) Tageszeitenzyklus (siehe Abb. Philipp Otto Runge, „Der Morgen“ (erste Fassung), 1808, Öl auf Leinwand, 109 x 85,5 cm, Inv. Nr. HK-1016, Hamburger Kunsthalle) zum Ausdruck.

¹⁰⁵¹ Vgl. Kepiński (1984), S. 68.

¹⁰⁵² Rydel, zitiert aus: Ze sztuki (1896), zitiert in: Bałus (2007), S. 108.

Die „Sternensichel“, die der Madonna vorgeblendet ist, erinnert entfernt an das Motiv der „Maria mit Mondsichel“, das als apokalyptisches Bildmotiv fungiert.¹⁰⁵³ Die Darstellung von Mutter und Sohn unter einem Mantel könnte auf das Motiv der sogenannten „Schutzmantelmadonna“ verweisen.¹⁰⁵⁴ Bei Wyspiańskis Komposition handelt es sich um eine Modifikation der christlichen Ikonografie, da Maria nur mit dem Kind unter dem Mantel abgebildet ist, jedoch ohne weitere schutzsuchende Gläubige, wie es in mittelalterlichen Darstellungen oft der Fall war.

Über dem Motiv „Maria mit Kind“ ist ein weiteres Thema veranschaulicht, das von einem ornamentierten Rahmen umgeben ist. Der Bildtitel „Caritas“ (lat.: Liebe) benennt das in ihm wiedergegebene Motiv, das zwei Mädchen mit Schwertlilien zeigt, deren Blüten teils aus dem Bildfeld herausragen (Abb. 78a). In Wyspiańskis Wandbild sind die Zuneigung und der gegenseitige Trost zweier Mädchen, die vielleicht Schwestern sind, und die auch bauerliche Kleidung tragen, dargestellt (Abb. 83).¹⁰⁵⁵ Die „Caritas“ gehört zu den Tugenden der christlichen Ethiklehre, die seit dem Mittelalter in der bildenden Kunst den Lastern gegenübergestellt wurden.¹⁰⁵⁶ Die Wandbilder „Caritas“ und „Maria mit Kind“ korrespondieren kompositorisch mit den beiden Glasfensterbildern links und rechts von ihnen, die dem Naturelement „Wasser“ gewidmet sind (Abb. 78c). Insofern komplementieren diese von Wyspiański konzipierten Fenster- und Wandbilder einander, indem sie hoffnungsspendende Bilddeutungen suggerieren: Das Element Wasser steht für Erneuerung und fungiert als Lebensquelle, Maria ist als Gottesgebärende und Himmelskönigin zu sehen, das Motiv „Caritas“ verweist auf die Liebe zu Gott und die Nächstenliebe.

¹⁰⁵³ Vgl. Seibert (2002), S. 216. Bałus beschreibt die Sterne als „apokalyptisch“. Vgl. Bałus (2007), S. 108. – Bei Kępiński (1984) findet sich die Bezeichnung „Apokalyptische Maria“ für Wyspiańskis „Maria mit Kind“ in der Franziskanerkirche. Vgl. Kępiński (1984), S. 68.

¹⁰⁵⁴ Das Motiv der „Schutzmantelmadonna“ wird durch Maria mit ihrem ausgebreiteten Mantel symbolisiert, unter dem sich Schutzsuchende versammelt haben. Das Motiv des Mantelschutzes geht auf die im Mittelalter im juristisch-weltlichen Bereich verbreitete Geste zurück, gemäß derer Kinder symbolisch legitimiert und adoptiert wurden oder Verfolgten Gnade zugesprochen werden sollte, indem ihnen unter dem Mantel einer höhergestellten Persönlichkeit – besonders durch Frauen – Schutz gewährt wurde. In der religiösen Kunst war dieses Motiv seit dem späten 13. Jahrhundert als „Schutzmantelbild“ in Italien verbreitet. Das Motiv war in Europa im 14. und 15. Jahrhundert beliebt. Die moralischen Aspekte wie Erlösung und Erbarmen werden durch dieses Motiv betont, indem Maria das Jesuskind auf dem Arm trägt. Vgl. Seibert (2002), S. 284 f.

¹⁰⁵⁵ Siehe zum Motiv der „Caritas“ von Wyspiański und dem Hinweis, dass es sich dabei um zwei Schwestern handelte: Bałus (2007), S. 106 f.

¹⁰⁵⁶ Die göttlichen oder theologischen Tugenden der christlichen Ethik – Glaube (Fides), Liebe (Caritas) und Hoffnung (Spes) – sind Bestandteil eines verbindlichen Kanons, der aus der griechischen Philosophie und den von Platon formulierten, sogenannten vier Kardinaltugenden wie Mäßigkeit (Temperantia), Klugheit (Prudentia), Stärke/ Tapferkeit (Fortitudo) und Gerechtigkeit (Justitia) übernommen wurde. Seit dem hohen Mittelalter wurden die Tugenden zahlreich erweitert, bishin zur Zahl Zwölf und Fünfzehn. Neben den Personifikationen der Tugenden, die aus der Antike bekannt waren, fügten frühchristliche Kirchenschriftsteller auch solche der Laster hinzu. In der Regel werden sowohl die Tugenden als auch die Laster durch weibliche Figuren personifiziert. Die „Caritas“ wurde seit dem Mittelalter als Zweifelt aufgefasset, als „Caritas Die“ (Liebe zu Gott) und „Caritas Proximi“ (Liebe zum Nächsten). Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (1998), S. 350 ff.

2.4.2 Interpretation

Wyspiańskis versinnbildlichte „Bauernmadonna“ im Wandbild des Presbyteriums der Franziskanerkirche verweist auf die kanonisierte Darstellung der „Maria mit Kind“ der christlichen Bilderlehre und ist zugleich als eine Weiterentwicklung der von ihm so benannten „Maria Domagaliczowska“, seiner „bürgerlichen Madonna“ des Fensterbildentwurfs für Lemberg zwei Jahre zuvor, aufzufassen. Indem er an seinem Konzept der „Bauernmadonna“ festhielt und es für seine erste große Auftragsarbeit im religiösen Bereich wiederaufgriff – und dass, obwohl es bereits einmal aus konventionellen Gründen abgelehnt wurde – wird deutlich, dass es ein wichtiges Motiv für Wyspiański war, das weltanschauliche Aspekte und sogar politische Einstellungen anklingen ließ. Das Bildmotiv der Bauernmadonna, die von Wyspiański wie ein eigenständiger Madonnentypus behandelt wird – da er sie seit den Lemberger Entwürfen immer wieder aufgriff und weiterentwickelte – charakterisiere ich als Darstellungsform einer „ikonisierten Bäuerin“. Diese Bezeichnung wähle ich aufgrund der Tatsache, weil sich in diesem Motiv die in den 1890er-Jahren in Galizien verbreitete, glorifizierende Wahrnehmung der bäuerlichen Gesellschaftsschicht niederschlägt. Die Deutung des Madonnenmotivs als Bauernmadonna, die Wyspiański ikonenhaft inszenierte – da er sie zu einem Ideal erhob und später replikhaft wiederholte – ist bisher in der Forschungsliteratur nicht ausführlich dargelegt. Jedoch, wie in der Bildanalyse von Wyspiańskis „Muttergottes mit Kind“ für das Glasfenster der Lemberger Kathedrale bereits deutlich wurde und auch für deren Nachfolgerin im Wandbild der Franziskanerkirche festgehalten werden kann, geht Wyspiański bewusst über die konventionalisierte Darstellungsweise der Muttergottes hinaus: Denn er kleidet sie in ein ornamentiertes Gewand, ähnlich einer bäuerlichen Tracht, und stilisiert sie auf diese Weise zu einer „Ikone der Nation“.

Bereits bei seinem Freund Rydel findet sich der Hinweis, dass Wyspiański Elemente der Marienikonografie mit Motiven aus dem Landleben kombinierte:

*„Er bedeckte sie außerdem mit einem roten Mantel, in den sie sich und das Kindlein gemeinsam einhüllte, ähnlich wie die Mütter sich im Dorf in Tücher einhüllen, ihre kleinen Kinder schützend. Die Figur hat also etwas von unseren Bauern an sich, aber [auch: JK] etwas von den Volksbildern [Andachtsbilder, die als wundertätige Bildnisse verehrt wurden: JK]. Die Krone über ihren Kopf (...) lässt sie als Himmelskönigin erscheinen“.*¹⁰⁵⁷

Die Verbindung zwischen einem profanen Motiv aus dem Landleben, wie der bäuerlichen Tracht, und der zitierten Ikonografie der „wundertätigen Bildnisse“ der Muttergottes vermittelt sich durch den ornamentierten Umhang der „Maria mit Kind“, der als reich verzierter Madonnenmantel fungiert.¹⁰⁵⁸ Insbesondere verweist Rydels Bemerkung zu den „Volksbildern“ auf den mit Edelsteinen besetzten Krönungsmantel der „Muttergottes Domagaliczowska“ aus der Lemberger Kathedrale.

¹⁰⁵⁷ Rydel, zitiert aus: Ze Sztuki (1896), S. 764, zitiert in: Bałus (2007), S. 108.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Bałus (2007), S. 108.

Die beiden „bäuerlichen Madonnen“ Wyspiańskis (Lemberger Fensterbildentwurf sowie Wandbild Franziskanerkirche) tragen beide einen gemusterten Umhang, ansonsten weichen sie in ihrer Physiognomie etwas voneinander ab. Bei der Madonna im Wandbild der Franziskanerkirche handelt es sich zudem um eine Mariengestalt als Himmelskönigin. Es kann festgehalten werden, dass die Physiognomie jener Maria nicht idealtypisch ist, wie es bei den gotischen „Schönen Madonnen“ oder italienischen Madonnen der Fall war (Abb. 78b, Abb. 78c, Abb. 82). Sie ist auch nicht stark vereinfacht oder regularisiert wie in der Ikonenmalerei üblich wiedergegeben. Es wirkt vielmehr so, als blicke der Betrachter in das Gesicht einer weltlichen Frau, deren Gesichtszüge an die „Muttergottes mit Kind“ aus dem Fensterbildentwurf der „Polonia“ erinnern (Abb. 61, Abb. 66). Darüber hinaus weist das Profil der Muttergottes für das Lemberger Fenstermotiv Ähnlichkeit mit Teofila, Wyspiańskis Ehefrau, auf. Genauso verhält es sich mit der Darstellung des Jesuskindes in dem Entwurf für das Lemberger Fenstermotiv: Es zeigt ein charakteristisches Profil und gibt vermutlich Wyspiańskis ersten Sohn Teodor Tadeusz (1890–1913) wider.¹⁰⁵⁹ Im Wandbild in der Franziskanerkirche ist eine andere Frau zu sehen, wenngleich in der Physis und im Habitus der Madonnendarstellungen für den Fensterbildentwurf in der Lemberger Kathedrale und dem Krakauer Wandbild in der Franziskanerkirche Ähnlichkeiten festzustellen sind. Auch das Jesuskind weist in beiden Ausführungen für Lemberg und Krakau wenige Variationen auf: im Wandbild der Franziskanerkirche ist es vollständig angezogen, bei dem Fensterbildentwurf für Lemberg ist der Säugling nur am Oberkörper bekleidet und zeigt dem Betrachter seinen entblößten unteren Rücken samt Gesäß.

Im Jahr 1904 kehrt Wyspiański zu seiner Lemberger Muttergottes mit jenem Kind zurück, als er beide Bildfiguren in einer Einzelkomposition in einer Pastellzeichnung replikhaft wiederholt – betitelt als „Madonna mit Kind“ (Abb. 84) und „Caritas“ („Madonna mit Kind“) (Abb. 66).¹⁰⁶⁰ Wyspiański stellt die Muttergottes in der gleichen Kleidung und samt Schwertlilien so wie in dem Fensterbildentwurf für Lemberg dar. Die Madonnenfigur trägt einen ornamentierten, blauen Umhang, der die blauen und gelben Farbwerte der sie umgebenen Schwertlilien in einem geometrischen Muster zitiert. Die Zeichenmanier der Replik „Madonna mit Kind“, das im Besitz einer Privatsammlung ist, weist stilisierte Formen des Jugendstils auf (Abb. 84). In der Pastellzeichnung ist die Linie, als Mittel der konturhaften Umrandung einzelner Bildelemente, deutlich ausgearbeitet.

¹⁰⁵⁹ Aufgrund von Wyspiańskis Abwesenheit in Krakau während der ersten Lebensjahre von Teodor gibt es keine nachweisbaren Porträts, bis auf eine frühe Zeichnung von dessen Wiege. Siehe Abb. Wyspiański, „Wiege“ (1890), Bleistift auf Papier, datiert 29.9.1890 Krakau, Nationalmuseum Krakau, Abb. in: Ausst.-Kat. Krakau (2000), Kat. X. 8, S. 272. Da es von seinen anderen Kindern – Helena, Mieczesław und Stanisław – recht viele dokumentierte Kinderbildnisse gibt, ist anzunehmen, dass Wyspiański mit dem Zeichnen der eigenen Kinder erst nach seiner endgültigen Rückkehr aus Paris nach Krakau begann. In der Forschungsliteratur zu Wyspiański werden keine Fotografien seines ersten Sohnes aufgeführt.

¹⁰⁶⁰ Es existieren weitere Versionen dieser Komposition, wie „Caritas. Madonna mit Kind“ (1904), Pastell auf Papier, 199 x 82,5 cm (lichtes Maß), Inv. Nr. 129294, Nationalmuseum Warschau, vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), Kat.-Nr. I/ 115, S. 147.

Der Beiname des Madonnenbildnisses „Caritas“ von 1904 (Abb. 66) soll darauf zurückgehen, dass Wyspiański bereits beim Lemberger Fensterbildentwurf anstelle der Muttergottes die gleiche Frauenfigur als eine Personifikation der Barmherzigkeit, mit dem Titel „Caritas“ einreichen wollte.¹⁰⁶¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Wyspiański seine Muttergottes als Caritas benennt, denn jene Bildgestalt trägt traditionsgemäß eine allegorische Bedeutung als eine der personifizierten sieben Tugenden, die meistens gemeinsam abgebildet wurden. Während der Reformation traten auch andere Darstellungen hinzu, wie bei Lucas Cranach d. Ä. (1472–1553) und seinem Sohn Lucas Cranach d. J. (1515–1586), die die Caritas einzeln, nackt und als Mutter zeigten, die ihrem Kind die Brust gibt.¹⁰⁶² Wyspiański stellte seine Muttergottes, die er als „Caritas“ benannte, bekleidet und nicht mit bloßer, Milch spendender Brust dar; gleichfalls nutzte er den allegorischen Verweis auf die Nächstenliebe aus, um auch auf die Rolle der Mutter als Ernährerin, Fürsorgerin und Beschützerin anzuspielden. Indem er diese Funktion der Muttergottes im Titel zusammen mit „Caritas“ betonte, stellte er zugleich eine Verbindung zur Bedeutung der Nationalallegorie der Polonia her, die als Patronin Polens fungierte und ikonografisch kaum von Maria als Himmelskönigin in der polnischen Marienikonografie zu trennen war. Das bedeutete für Wyspiańskis Wandbild „Maria mit Kind“ in der Franziskanerkirche, dass es deshalb vom Klerus akzeptiert wurde, da in ihm der Aspekt der Nächstenliebe sowie die versinnbildlichte Fürsorge der Muttergottes für das polnische Volk betont werden. Dies stand im Einklang mit der Glaubenslehre nach Franziskus von Assisi, die Demut vor der Natur sowie allen Lebewesen und Achtung vor den Armen predigte. Somit konnte Wyspiańskis „Bauernmadonna“ im Kontext des erstarkenden Nationalismus mehr überzeugen, als es vielleicht eine konventionalisierte Darstellungsweise vermocht hätte.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass es sich bei Wyspiańskis „Muttergottes mit Kind“ des Polonia-Fensterbildentwurfs und der „Madonna mit Kind“ aus dem Jahr 1904 (Abb. 84) um die gleiche Komposition handelt, in der die Frauenfiguren denselben Umhang mit identischem Muster und ähnlichen Farben tragen. Wyspiański malte jene Frauenfigur in mehreren Versionen und unterschiedlich benannt für private Auftraggeber, deshalb bezeichne ich sie als „Prototyp“ einer „Bauernmadonna“.¹⁰⁶³ 1904 wiederholte er replikhaft die für die Franziskanerkirche als Wandbild gemalte „Maria mit Kind“

¹⁰⁶¹ Vgl. ebd., S. 146.

¹⁰⁶² Vgl. Cranach der Ältere. Hrsg.: Bodo Brinkmann. Ausstellung Städel Museum Frankfurt am Main 23.11.2007–17.2.2008, Royal Academy of Arts London 8.3.2008–8.6.2008. Ostfildern, 2007, S. 63. – Zum Sinnbild der Nächstenliebe wurde seit dem 14. Jahrhundert das Kind neben der personifizierten Caritas-Frauenfigur, die es stehend im Arm hält und mitunter auch mit zwei Kindern stehend oder liegend dargestellt ist. Seit der Frührenaissance veränderte sich diese Ikonografie, die Kinderzahl vermehrte sich und es ging weniger um die Gottesliebe, stattdessen wurde der Aspekt der Nächstenliebe betont. Die Caritas wurde im Zuge dessen, gerade in der Malerei der Renaissance und des Barocks, aus dem Tugendzyklus gelöst und zum Einzelmotiv, indem genrehaft die Aspekte des Mutterseins und der Mutterliebe hervorgehoben sind. Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg.: Engelbert Kirschenbaum. Band 1. Freiburg i. Br., 1968, S. 350 f.

¹⁰⁶³ Siehe zur frühen Version der „Caritas“, betitelt als „Madonna“ für den Lemberger Fensterbildentwurf (1894–1897), Bleistiftzeichnung, vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 146. Diese Zeichnung wurde im Jahr 1898 in der Zeitschrift „Życie“ reproduziert: „Życie“ (1898), Nr. 47, S. 629, nachgewiesen in ebd., S. 146.

als Pastellzeichnung, eine weitere Version, die diesmal als „Bauernmadonna“ (poln.: „Wiejska Madonna“) betitelt ist, jedoch mit einem hellen, einfarbigen Umhang bekleidet (Abb. 85). Bei dieser Replik handelte es sich wohl um eine Auftragsarbeit für seinen Mäzen Julian Ignacy Nowak (1865–1946), der auch das Glasfenstermotiv „Gottvater“ und das Wandbild „Caritas“ bei ihm bestellte.¹⁰⁶⁴

Das kanonisierte Thema der Mutterschaft ist es schließlich, mit dem Wyspiański seine „bürgerlichen Madonnen“ am deutlichsten mit der christlichen Tradition verbindet und dadurch ihre Erscheinungsart und Repräsentation, wie im Falle des realisierten Entwurfs in der Franziskanerkirche, legitimiert. Wyspiański, so ließe sich folgern, schreibt dem weltlichen Muttersein eine religiöse Dimension ein, da er eine „einfache Frau aus dem Volk“ mit ikonografischen Anleihen der Muttergottes-Darstellung versieht und in einem Andachtsbild präsentiert.

Vergegenwärtigt man sich Wyspiańskis Lebensstationen und seine Ausarbeitung des Mutterschaftsmotivs, dann fällt diese Phase mit seiner eigenen Familiengründung zusammen und erfährt zum Zeitpunkt, als er Vater von vier Kindern ist, ihre höchste Steigerung. Denn zu dieser Zeit überträgt er das bis dahin nur im religiösen Kontext der polnischen Malerei verbreitete Mutterschaftsmotiv – oder im allegorischen Bereich als Caritas-Personifikation – in den profanen (und privaten) Kontext¹⁰⁶⁵: Er stellte seine Frau Teofila mit einem seiner Söhne und der Tochter Helena (1895–1971) dar, indem er seine Tochter zweifach abbildete, und nannte das Bild „Mutterschaft“ (1905, Abb. 86). Darin zeigt Wyspiański vermutlich seinen jüngsten Sohn, Stanisław (1901–1967), den er als Säugling verewigt. Es ist seine Frau zu sehen, während sie ihren Sohn stillt und die Tochter Helena, die einmal en face neben dem Kopf der Mutter sowie im rechten Seitenprofil neben dem Kopf des Säuglings angeordnet ist. Wyspiański stellt seine eigene Frau als Ernährerin und Fürsorgende dar, als personifizierte Tugend der Nächstenliebe – Caritas. Anstandsgemäß zeigt er sie bekleidet und deutet den nackten Busen nur an. In der Forschung zu Wyspiańskis Bild der Mutterschaft wird darauf hingewiesen, dass es das erste Werk zu diesem Thema in der profanen Malerei Polens war, ansonsten sei dieses Thema ausschließlich dem religiösen Kontext vorbehalten gewesen.¹⁰⁶⁶

Die weiblichen Personen sind in Gewänder gekleidet, die mit stilisierten, floralen Mustern überzogen sind. Jene Muster erinnern an Wyspiańskis geometrische Wandmalerei in der Franziskanerkirche. Vermutlich wurde Wyspiański zu dieser Art Ornamentik während der Zusammenarbeit mit Matejko an den Wandmalereien in der Krakauer Marienkirche angeregt.¹⁰⁶⁷ Matejko habe sich dafür nachweislich mit der Ornamentmalerei in Musterbüchern für das Kunstgewerbe befasst, deshalb erscheint es naheliegend, dass auch Wyspiański ähnliche Quellen für die Konzeption seiner Dekorationsmalerei

¹⁰⁶⁴ Vgl. Julian Nowak Erinnerungen an Wyspiański, vgl. in: Płoszewski (1971b), siehe zu „Gottvater“, „Madonna“, S. 175 f.; zu „Caritas“, S. 179.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Romanowska (2004), S. 45.

¹⁰⁶⁶ Siehe Romanowska (2004), S. 45.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Bałus (2007), S. 93.

rezipierte.¹⁰⁶⁸ Es findet sich in Bałus (2007) ein direkter Vergleich von Wyspiańskis ornamentalen-geometrischen Bandmotiven an den Fenstern des Presbyteriums sowie des Gittermusters im Mauerband mit flachen Blumenmotiven im Querhaus kombiniert, mit den Schautafeln aus dem „Handbuch der Ornamentik“ von Franz Sales Meyer (1888).¹⁰⁶⁹

Wyspiański befasst sich während seiner Mitarbeit in der Franziskanerkirche intensiv mit dem Naturstudium: Er zeichnet eine Vielzahl von Blumenarten in der Umgebung Krakaus und fertigt ein sogenanntes Herbarium (poln.: Zielnik) (1896–1897) an, das ihm wie eine Art Vorlagenrepertoire für seine Entwürfe der floralen Motive in der Franziskanerkirche dient.¹⁰⁷⁰ Wyspiański knüpft mit seiner floralen, reduktiven Ornamentik in der Franziskanerkirche an die gotische Wandmalerei und Tapisserien an, die Matejko bereits in seine Innengestaltung der Krakauer Marienkirche einführte.¹⁰⁷¹ Das Dekorationsprogramm monumentaler Wandmalerei zur Innenausstattung von Kirchen, in der das Ornament im Gegensatz zu figurativen Darstellungen dominierte und ganze Wand- und Gewölbepartien damit gestaltet wurden, geht in die 1830er-Jahre zurück und hat ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁷² Matejkos Polychromie in der Marienkirche lässt das Kircheninnere wie eine gemalte Architektur, bestehend aus ornamentalen Musterungen sowie heraldischen Motiven in

¹⁰⁶⁸ Bałus (2007) verweist in diesem Zusammenhang auf das Architekturlexikon „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XV^e siècle“ (Paris 1854–1869, erschienen in 10 Bänden) von Viollet-le-Duc, das die gotische Architektur beschreibt. Wyspiański bat seinen Freund Rydel um einen dieser Bände. Vgl. Bałus (2007), S. 93; Wyspiański an Rydel, Briefnr. 39, November 1895, Krakau, in: Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979), S. 283.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Bałus (2007), Abb. 92 (Tafel 1 in, Meyer (1890): Geometrische Motive: Netze); Abb. 93 und 94 (Wyspiański, Gittermuster mit Blumenmotiv), Abb. 107 (Wyspiański, Bandmotiv Nordwand Presbyterium), Abb. 108 (Tafel 4 in, Meyer (1890): Geometrische Motive: Bandmotive), Abb. 139 und Abb. 140 (Tafel 5, 6 in, Meyer (1890): Geometrische Motive: Flachmuster motive). Siehe zu den möglichen, ornamentalen Vorlagenmotiven Wyspiańskis: Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen. Hrsg.: Franz Sales Meyer (Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe). ¹1888. Leipzig, 1890. In dieser Abhandlung wurde das Quadratnetz zum Ausgangspunkt ornamentaler-geometrischer Muster erklärt. Ein grundlegendes Überblickswerk zur Ornamentlehre mit dem Titel „Grammatik der Ornamente“ von Owen Jones erschien erstmals 1856 in London. Dieses Werk könnte Wyspiański auch als Inspirationsquelle für seine von Blumen umrankten aufgemalten Fensterrahmen in der Franziskanerkirche gedient haben, da in ihm ähnliche bunte-farbige, persische Bandmotive zu finden sind (vgl. Jones (1987), Tafel 47, Persisch Nr. 4 f.) sowie indische Bandmotive mit Blumen (vgl. ebd., Tafel 55, Indisch Nr. 7) und auch jenes Kastanienblattmotiv, das für seine Entwürfe im profanen Bereich wichtig werden sollte (vgl. ebd., S. 69, Tafel 91 Roßkastanienblatt, Blätter nach der Natur Nr. 1). Außerdem gibt es darin mittelalterliche Ornamente, die auch an die polychrome Wandmalerei in der Marienkirche erinnern, die Matejko darin rezipiert haben könnte (vgl. ebd., Tafel 67 f., Mittelalter Nr. 2).

¹⁰⁷⁰ Das Herbarium besteht aus 54 Zeichnungen, die umseitig bemalt sind, Notizen des Künstlers und von ihm erdachten Phantasienamen der zu bezeichnenden Pflanzen. Vgl. Romanowska (2004), S. 22. Diese Zeichnungen sind in der Sammlung des Nationalmuseums Krakau inventarisiert. Vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 123 f. Eine Ausstellung im Stanisław Wyspiański Museum Krakau war ausschließlich seinem Herbarium gewidmet, vgl. Zielnik Wyspiańskiego (Das Herbarium Wyspiańskis). Hrsg.: Joanna Popielska-Michalczyk. Ausstellung Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Kamienicy Szołayskich April–September 2007. Krakau, 2007. Wyspiańskis Skizzen für die Dekorationsmalerei weisen zu dieser Zeit einen gewissen Schematismus auf, der mit den Abbildungen von floralen, geometrischen Vorlagenmotiven in den damaligen Musterbüchern des Kunstgewerbes vergleichbar ist, aber zugleich Merkmale des Jugend- oder Secessionsstils erkennen lässt.

¹⁰⁷¹ Vgl. Bałus (2007), S. 230.

¹⁰⁷² Vgl. ebd., S. 230.

Kombination mit geometrischen und floralen Elementen, erscheinen. Aufgrund der Ausmalung der Gewölbe, Wände und Dienste wird die architektonische Gliederung des Kirchenraums betont – diesen Effekt übernahm auch Wyspiański bei der Konzeption der bemalten Wandflächen und Deckengewölbe des Querschiffes und einzelner Flächen des Presbyteriums der Franziskanerkirche.

Wyspiański steigerte die Bedeutung des Ornaments in seiner Bildsprache, indem er es als stilprägendes Gestaltungselement in seine sakralen und profanen Kunstwerke aufnahm. Im Bildnis „Mutterschaft“ (Abb. 86) ließ er das Ornament bei der gemusterten Kleidung als bestimmendes, formales Prinzip wirken: Die gesamte Kleidung der Dargestellten, bis auf die des Säuglings, ist gemustert. Außerdem dominiert der grafische Charakter des Bildes den Gesamteindruck, da Wyspiański die einzelnen Bildkomponenten mit schwarzen Linien konturierte. Das Pastell wirkt somit als Zeichnung, in der die grafischen Elemente betont werden, wie es auch von den japanischen Farbholschnitten bekannt war, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa rezipiert wurden. Wyspiański war damit seit seiner Zeit in Paris vertraut, als er auch die Kunst von Gauguin und den *Nabis* oder anderer Vertreter des Japonismus und französischen Symbolismus kennenlernte. Die Durchmusterung von Kleidung und Interieur oder die Betonung strukturierender, ornamental-dekorierter Elemente sowie die Geometrisierung von Bildelementen und die Loslösung vom Raum-Zeit-Kontinuum durch das Prinzip der Gleichzeitigkeit – das waren die technischen oder stilistischen Mittel und motivischen Bezüge, die Wyspiański aus den aktuellen Kunstströmungen im Paris der 1890er-Jahre empfing, die er aufnahm und welche in seiner Zeichenmanier und seinen Bildkompositionsschemata zum Vorschein kommen, wie zum Beispiel in dem Porträt des Kunsthistorikers Julian Pagaczewski (1904, Abb. 15).¹⁰⁷³ Die Betonung der floralen Motive und die kontrastierende Farbigkeit in dem Doppelporträt „Mutterschaft“, deren Segmente durch Musterung und schwarze Konturen getrennt werden, weisen die typischen Merkmale der Jugendstilmalerei auf. Aufgrund des intendierten Bedeutungsgehalts erscheint dieses Bildnis als symbolistisches Kunstwerk, das sich einerseits ikonografisch auf das tradierte Mutterschaftsmotiv aus dem christlich-abendländischen Kulturkreis, und andererseits auf Wyspiańskis Privatleben bezieht, da es zugleich ein Familienporträt ist.

In dem Bild „Mutterschaft“ erweist sich Wyspiańskis Komposition aufgrund von zwei weiteren Aspekten als innovativ: Den Bildhintergrund füllen emporrankende, alles überwuchernde, weiß-blühende Geranien. Sie sind als gleichberechtigte Bildelemente neben den Personen wiedergegeben, die sie flankieren. Wyspiański integriert das Genre des Blumenstilllebens in ein Porträt. Zudem wird seine Tochter Helena zugleich aus zwei Perspektiven wiedergegeben: Das verweist auf das Prinzip der Simultanität, das über eigentlich zeitversetzten Handlungen hinwegtäuschen soll. So ist die zweifache Darstellung Helenas als eine Verdopplung des Einzelporträts aufzufassen, indem sie wie in einer Bewegungsstudie in zwei Handlungsmomenten festgehalten ist. Wyspiański befasst sich also bei diesem

¹⁰⁷³ Siehe Bildbeschreibung Kap. 1.4., Abb. 15.

Bildmotiv mit dem Thema der Simultanität, wie sie auch vor allem in der Malerei des Futurismus eine Rolle spielen sollte.

Wyspiański malt in den 1900er-Jahren vermehrt seine Frau mit den Kindern und beschäftigt sich mit dem Thema „Mutterschaft“ oder des „Mutterseins“.¹⁰⁷⁴ Diese Werke waren für den zeitgenössischen Betrachter ungewöhnlich, vor allem das Motiv der stillenden Mutter, das einen intimen Moment in der privaten Lebenswelt festhält.¹⁰⁷⁵ Durch die konsequente Fortführung des Mutterschaftsmotivs, das Wyspiański aus dem religiösen Kontext ableitet, erscheint es als zentrales Thema innerhalb seines malerischen Schaffens. Er selbst verlor seine Mutter bereits als Siebenjähriger und wuchs zunächst bei seinem Vater sowie anschließend in der Obhut seiner Verwandten auf. Ein Porträt seiner Mutter, das in Paris entstand, legt nahe, dass er diesen Verlust auch als Erwachsener noch nicht überwunden hatte.¹⁰⁷⁶ Eine im Bett liegende Frau mit halb geöffneten Augen und ein Junge in Rückenansicht, der sein Gesicht in die Bettdecke vergräbt, sind zu sehen. Mit ihrer linken Hand hält die Frau den rechten Arm des Jungen fest. Eine andere, männliche Hand, vermutlich die des Vaters, ragt von der linken Bildseite in das Geschehen hinein und berührt den Rücken des Jungen. Womöglich handelt es sich um ein Selbstbildnis, das Wyspiański am Krankenbett seiner Mutter zeigt.

Die serielle Produktion des Mutterschaftsmotivs könnte letztlich ein Verweis darauf sein, dass Wyspiański durch seine Kinder an den Verlust der eigenen Mutter erinnert wurde, den er durch seine Malerei zu verarbeiten sucht. Die Porträts seiner eigenen Frau, die er als Bäuerin in der Tracht des Vorkarpatenlandes und als Mutter seiner Kinder abbildet, spiegeln womöglich ein Wunschbild wider: Als Traumvision der idealen Frau oder Mutter suggerieren diese Porträts eine erdachte Frauenfigur, die Wyspiański als bodenständig, mütterlich und fürsorglich inszeniert.¹⁰⁷⁷ Im Umkehrschluss war ihm seine Frau zugleich eine Heilige, da er ihr Antlitz in die Darstellung der „Muttergottes mit Kind“ hineinprojizierte. Als „ikonisierte Bäuerin“ sollte sie in einem Gotteshaus von Gläubigen angebetet und als „bürgerliche Madonna“ zu einem Idol für andere Frauen werden, und letztlich als eine „Ikone der Nation“ erscheinen. Wyspiański entwirft für die Franziskanerkirche eine weltliche Muttergottes für die „Nation“, die er als Bäuerin kleidet und die in einem katholischen Gotteshaus als „Maria mit Kind“ gezeigt wird. Die Motiventwicklung des Themas „Mutterschaft“ erfuhr somit ihre größtmögliche Modifikation, von der tradierten christlichen Ikonografie ausgehend, vollendet sie sich in dem Porträt von Wyspiańskis Frau als stillende Mutter.

¹⁰⁷⁴ Eine erste so betitelte Pastellzeichnung entstand 1902 und zeigt seine Frau stillend mit dem jüngsten Sohn vermutlich, Stanisław (auch Staś genannt). Siehe Abb. „Mutterschaft“ (1902), Pastell auf Papier, 64 x 47,5 cm, Nationalmuseum Warschau, vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 137.

¹⁰⁷⁵ Vgl. ebd., S. 137.

¹⁰⁷⁶ Siehe Abb. „Tod der Mutter“ (1894), Öl auf Leinwand, 54,2 x 32 cm, Sammlung des Wawel-Königsschlosses (Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu), vgl. Abb. in, Ausst.-Kat. Krakau (2000), Abb. X. 10, S. 273.

¹⁰⁷⁷ Unter den Zeitgenossen Wyspiańskis wurde dessen Vermählung mit einer Bäuerin als ausgesprochen seltsam empfunden und es wurde vermutet, dass er durch die Verbindung mit einer ihm intellektuell unterlegenen, aber fürsorglichen, traditionell-ausgerichteten Frau, die ihm als Kind fehlende Mutterliebe zu kompensieren suchte. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 137.

Die Arbeit in der Franziskanerkirche überschritt sich im Frühjahr 1897 mit der Gründung von *Sztuka*, an der Wyspiański mitbeteiligt war. Deshalb stellte er auch seine aktuellen Entwürfe für die Franziskanerkirche auf ihrer ersten Ausstellung, die den Titel „Besondere Ausstellung von Bildern und Skulpturen“ (poln.: „Wystawa osobna obrazów i rzeźb“) trug und von Mai bis Juni 1897 im Krakauer Gewandhaus zu sehen war, aus.¹⁰⁷⁸ Professor Tomkowicz äußerte sich in einer Rezension zur ersten *Sztuka*-Ausstellung zu Wyspiańskis Entwürfen¹⁰⁷⁹:

*„Wyspiański scheint durch und durch dekadent zu sein (...). Sein Talent ist unbestritten, er verfügt über ein hohes Stilempfinden. Seine stilisierten Pflanzen polnischer Felder, die als dekoratives Motiv für die Wände der Franziskanerkirche in Krakau und für das Projekt der Dekoration der Kirche von Biecz genutzt wurden, sind Meisterwerke in ihrer Art. Aber was ist denn, wenn der Stil des Künstlers zur Manier wird. (...) Wyspiański beherrscht alles, aber er bleibt unverstanden (...). Wir würden uns aufrichtig freuen, wenn Wyspiański mit seiner reichen Phantasie, seinem außergewöhnlichem Talent und seinem Können auf den Weg der Einfachheit zurückkehrte“.*¹⁰⁸⁰

In den Worten von Tomkowicz klingt Kritik an der Manier des Jugendstils an, die sich in Wyspiańskis Blumen- und Pflanzenmotiven der Ornamentmalerei manifestiert. Tomkowicz bescheinigt ihm zwar großes Talent, doch er bezeichnet Wyspiański eben auch als „dekadent“, wodurch er ihn zu einem Gebrauchskünstler im kunsthandwerklichen Bereich degradierte. Unterdessen erhielt Wyspiański im Juni 1897 den Auftrag für die Glasfenstermotive im Presbyterium der Franziskanerkirche.

Bereits von Ende Januar bis Mitte Februar 1898 zeigte Wyspiański seine Glasfenstermotiv- und Wandmalereientwürfe der Franziskanerkirche im russischen Teilungsgebiet, auf einer Wettbewerbsausstellung mit dem Titel „Bilder mit religiösem Inhalt“ (poln.: „Obrazy o treści religijnej“) in der TZSP in Warschau.¹⁰⁸¹ Seine Arbeiten sollten zunächst für den ersten Preis in der Kategorie „Kunst“ ausgezeichnet werden. Dagegen sprach sich jedoch ein Jurymitglied, der Maler Wojciech Gerson (1831–1901) aus, der diese Arbeiten nicht als Werke im Bereich Malerei, sondern eher im Kunsthandwerk angesiedelt sah.¹⁰⁸² Deshalb wurde kurzerhand eine neue Wettbewerbskategorie für Ornamentmalerei eingerichtet, die dem kunsthandwerklichen Bereich untergeordnet war, und darin wurde Wyspiański mit dem ersten Preis geehrt.¹⁰⁸³

Im Frühling 1897 gründete sich auch die *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs – Wiener Secession*, in der Wyspiański von Beginn an bis zu seinem Tode 1907 Mitglied war.¹⁰⁸⁴ Viele der *Sztuka*-Künstler waren zeitgleich auch Mitglied in der *Wiener Secession* und repräsentierten auf deren

¹⁰⁷⁸ Vgl. Romanowska (2004), S. 23.

¹⁰⁷⁹ Diese Ausstellung wurde sehr gut angenommen, es kamen etwa 6.000 Besucher. Im Herbst 1897 war sie auch in Lemberg zu sehen, dort war sie allerdings wenig erfolgreich. Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 28 f.

¹⁰⁸⁰ Tomkowicz, zitiert aus „Czas“ (1897), zitiert in: Ebd., S. 28. Zu weiteren Rezensionen von Tomkowicz in „Czas“ (1897), vgl. in: Szybisty (2012), S. 311.

¹⁰⁸¹ Vgl. Romanowska (2004), S. 24.

¹⁰⁸² Vgl. Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 29.

¹⁰⁸³ Vgl. ebd., S. 29.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Taborski, Roman: Wyspiański – Wiedeń – „Secesja“ (Wyspiański – Wien – „Secession“), in: Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Hrsg.: Anna Baranowa. Krakau, 2001, S. 93. Siehe zu den Ausstellungsbeteiligungen Wyspiańskis in der *Wiener Secession*, ebd., S. 94 ff.

Ausstellungen „polnische Kunst“. Die Künstler aus dem österreichischen Teilungsgebiet Polens sahen sich mit der Herausforderung konfrontiert, als Mitglieder einer österreichischen und zugleich der ersten unabhängigen polnischen Künstlervereinigung *Sztuka* an den Ausstellungen der *Wiener Secession* teilzunehmen.¹⁰⁸⁵ Ebenso verhielt es sich mit den österreichischen Kunstkritikern, die sich verschiedentlich positionierten, wenn sie diese „neue polnische Kunst“ rezensierten und dabei bestehende geografische Grenzziehungen entweder in ihre Kritik miteinbezogen oder eben bewusst ignorierten.¹⁰⁸⁶ Im März 1898 nahm Wyspiański zusammen mit *Sztuka* an der ersten *Wiener Secessions*-Ausstellung in Wien teil. Er zeigte dort unter anderem seine Wandmalereientwürfe „Caritas“ und „Maria mit Kind“ der Franziskanerkirche.¹⁰⁸⁷ Das Wandbildmotiv „Caritas“ (Abb. 83) wurde anschließend in der siebenten Ausgabe der *Wiener Secessions*-Zeitschrift „Ver Sacrum“ reproduziert.¹⁰⁸⁸

2.5 Zusammenfassung

Vrubel‘ und Wyspiański veränderten durch ihre formalen Experimente tradierte Darstellungsweisen in der religiösen Malerei. Dies wird deutlich anhand ihrer Motive wie der „Gottesmutter mit Kind“ (Vrubel‘) oder „Muttergottes mit Kind“ und „Maria mit Kind“ (Wyspiański), denen jeweils gemeinsam ist, dass sie personalisiert sind, da sie porträtartige Gesichtszüge aufweisen. Dieses Merkmal verbindet die beiden Künstler und ihre Darstellungen der Maria als Gottesgebärende miteinander, die ich deshalb für einen Vergleich ausgewählt und im Kontext einer neuen religiösen Malerei untersucht habe. Im Zusammenhang mit Vrubel’s Ikonenbildern in der Kiever Kyrill-Kirche spreche ich von „verweltlichten Ikonen“, um zu verdeutlichen, dass seine Interpretation von christlicher Ikonografie und byzantinischer Ästhetik einen Bedeutungswandel in der religiösen Kunst veranschaulicht, der im 19. Jahrhundert stattgefunden hat. Für Wyspiańskis Motivserie der „Muttergottes mit Kind“ / „Maria mit Kind“ (1894–1896, 1904) und der Darstellung von Bauernmädchen in der Kirchenkunst verwende ich die

¹⁰⁸⁵ Vgl. Baranowa, Anna: Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” (Wiener Kritiker über „Sztuka”) – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckerandl, in: *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*. Hrsg.: Anna Baranowa. Krakau, 2001, S. 68.

¹⁰⁸⁶ Diese Überlegungen hinsichtlich der Kunstkritik in Mitteleuropa, unter besonderer Berücksichtigung der Situation im Vielvölkerreich der Habsburgermonarchie, finden ihre Entsprechungen in den disziplinär-weiterentwickelten Forschungsansätzen der Kunstgeschichte in Verbindung mit Raum- oder Pluralismustheorien sowie dem Gegensatzpaar von Zentrum und Peripherie, siehe dazu: Brix, Emil: *Struktura dialogu artystycznego pomiędzy Wiedniem a innymi ośrodkami miejskimi w monarchii habsburskiej około roku 1900* (Die Struktur des künstlerischen Dialogs zwischen Wien und anderen Stadtzentren in der Habsburgermonarchie um die Jahrhundertwende), in: *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne* (Kunst um 1900 in Mitteleuropa. Künstlerische Zentren und Provinzen). Hrsg.: Piotr Krakowski, Jacek Purchla. [Tagungsband] *Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20-24 października 1994*. Krakau, 1997, S. 11–16.

¹⁰⁸⁷ Vgl. *Ausst.-Kat. Warschau* (2007), S. 29; Taborski (2001), S. 94.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Taborski (2001), S. 93 f. Die Kunstkritikerin Berta Zuckerandl war eine Befürworterin der polnischen Unabhängigkeit und schrieb erste größere Rezensionen zu den *Sztuka*-Künstlern, die in Wien gezeigt wurden, darunter äußerte sie sich auch positiv zu Wyspiański. Vgl. Zuckerandl, Berta: *Von neuer polnischer Kunst*, in: *Die Kunst für Alle* (1903), S. 275.

Formulierung „ikonisierte Bauern“, um sprachlich darauf zu verweisen, dass er profane Motive in den sakralen Kontext überführte.

Vrubel‘ erkannte den Wandel in der Ikonenmalerei, der unter dem Einfluss ästhetisierender Kunstströmungen herbeigeführt wurde, und verfolgte diesen Weg konsequent weiter.¹⁰⁸⁹ Wie anhand seiner Ikonenbilder für die Kyrill-Kirche deutlich wird, öffnete er die religiöse Malerei der Ostkirche für die zeitgenössische Kunst und demonstrierte anhand seiner „Gottesmutter mit Kind“ den Wandel der Ikone vom Kult- zum Kunstbild. Dies gelang ihm dadurch, indem er sich von der orthodoxen Bilderlehre entfernte und die überlieferte Maltechnik und Darstellungskonvention scheinbar vernachlässigte. Tatsächlich ging der Bruch mit der Konvention aus dem genauen Studium des tradierten Kanons der westlichen und östlichen religiösen Bilderlehre hervor, jedoch modifizierte er das Bewährte individuell und interpretierte es zeitgenössisch. Im Resultat malte er eine emotionalisierte Gottesmutter mit individuellen Gesichtszügen – dies kam zu damaliger Zeit einem Skandal gleich –, die auf dem ersten Blick mit der Ästhetik des Byzantinischen Stil, dem in den 1880er-Jahren vorherrschenden russischen Nationalkunststil, übereinzustimmen schien.¹⁰⁹⁰

Indem Vrubel‘ sich an seinen künstlerischen Vorbildern abarbeitete, wie den venezianischen Madonneri oder der byzantinischen Mosaikkunst und russischen Ikonenmalerei, ging er „nazarenisch“ vor, wenn es darum gehen soll, seine Auftragswerke in der Kyrill-Kirche als „neue christliche Malerei“ einzustufen. Doch bereits kurz darauf, als er seine Entwürfe für das Beweinungsmotiv der Gottesmutter am Grab Jesu in vier Varianten skizzierte, zeigt sich sein unkonventioneller Zugriff auf die vorherrschende Ikonografie: Seine Bildgestalten sind emotional stark ergriffen und er bedient sich einer abstrahierenden Bildsprache. Es dominiert die Figurenmalerei, der Bildhintergrund bleibt leer und der Fokus liegt allein auf der intendierten Bildaussage. In Vrubel’s religiösen Bildmotiven steht die psychologisierende Auffassung des Sujets, wie die Trauer der Gottesmutter um ihren Sohn, im Vordergrund. Vrubel‘ ging in seinen Entwürfen zur Christusgestalt noch weiter, während er zeitgleich Skizzen zu einer Dämongestalt ausarbeitete. Im Vergleich dieser Studien zeigt sich, dass es zur Vermischung der beiden Sujets kam, des Religiösen mit dem Profanen, des Heiligen mit dem Dämonischen. Vrubel‘ wollte dem Betrachter einen dämonischen Christus präsentieren und negierte dadurch die traditionelle Ikonografie. Er säkularisierte das Christusbild und die Gottesmutter, die personalisiert wirken. Aufgrund dieser Tatsache spreche ich in diesem Zusammenhang von

¹⁰⁸⁹ Die in der Ikonenmalerei dogmatisch behandelten Gestaltungsprinzipien, die sich mit abnehmender Präferenz wie folgt ordnen lassen – „Gottesähnlichkeit, Ethik, Ästhetik“ – hatten sich im Zuge der stilistischen Veränderungen der religiösen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in die entgegengesetzte Reihenfolge entwickelt: „Ästhetik, Ethik, Gottesähnlichkeit“. Vgl. Gusakova (2008), S. 22.

¹⁰⁹⁰ Die Ikonenforschung nach 1900 äußerte sich, mittlerweile zu neuen Erkenntnissen durch die Freilegung altrussischer Ikonen gelangt, reservierter zu dieser neuen religiösen Malerei. Die Theoretiker der russischen religiösen Philosophie, insbesondere Pavel Florenskij in seiner Schrift „Ikonostas“, kritisierten in diesem Zusammenhang, dass darin das Urbild-Abbild-Dogma verleugnet werde, weshalb diese neue Ikonenmalerei nicht authentisch sei. Vgl. Florenskij, P. A.: Ikonostas (Ikonostase), zitiert in: Plotnikova (1994), S. 60, zitiert aus: Dekorativnoe iskusstvo (Dekorative Kunst), Nr. 6, 1988, S. 27 f.

„verweltlichten Ikonen“. Vrubel's psychologisierende Darstellung der religiösen Bildfiguren ist eine Weiterentwicklung der Vorleistungen aus der russischen Historienmalerei.

Aus der Bildbeschreibung der figürlichen Entwürfe der Vladimir-Kathedrale geht hervor, dass Vrubel' transzendente Bildinhalte in gegenständliche Formen fassen wollte. Im Resultat gelang ihm dies in seinen deutlich vom Kanon religiöser Malerei abweichenden Varianten des Beweinungs- und Auferstehungsmotivs, in denen sich eine reduktive Formensprache ankündigt. Deshalb liefen seine figürlichen Entwürfe für die Vladimir-Kathedrale und die Dorfkirche in Motovilovka der Staatsideologie des russischen Nationalstiles zuwider und bezeugen Modernität sowie Individualität, da sich in ihnen ein Bruch mit der tradierten Ikonografie manifestiert. Die neue religiöse Malerei, wie sie in der Kyrill-Kirche von Vrubel' verwirklicht und für die Vladimir-Kathedrale geplant wurde, veranschaulicht den Prozess der Ästhetisierung der religiösen Kunst und somit den Einzug des Weltlichen in die sakrale Sphäre. Zugleich kündigt sich in Vrubel's Entwürfen für Wandmalerei und den Ikonenbildern ein kulturspezifisches Bildkonzept an, da sie auf die inkarnierende Funktion der Ikonenmalerei zurückverweisen. Auch wenn Vrubel's Entwürfe für religiöse Malerei in der Vladimir-Kathedrale aus heutiger Sicht modern sind, muss bedacht werden, dass sie ihrer Zeit weit voraus waren und somit unverständlich und schockierend für den zeitgenössischen Betrachter: Sie nehmen die symbolistische Malweise vorweg und beschwören eine apokalyptische Stimmung herauf, die sich erst noch in der Epoche des Fin de Siècle als künstlerischer Ausdruck des Zeitgeistes ausformulieren sollte. In Vrubel's Entwürfen für Kirchenkunst dominiert zudem der ästhetische Aspekt. Seine verwirklichten Ornamentmalereien in der Vladimir-Kathedrale veranschaulichen beispielhaft das Vorbild der polychromen Tapisseriemalerei und greifen die Stilistik des Jugendstils voraus.

Wyspiański wollte die Gesellschaft verändern: er protestierte mit seiner Malerei gegen den Konservatismus und die Konformität bürgerlicher Moralvorstellungen. Obwohl er in allen Bereichen des Kulturlebens Krakaus erfolgreich war, versuchte er gerade durch seine Aufträge für die katholische Kirche eine unangepasste Kunst zu etablieren. Es konnte am Beispiel von Wyspiańskis Arbeiten im Bereich der Kirchenkunst herausgearbeitet werden, dass seine formästhetischen und stilistischen Experimente auf eine intendierte Inhaltsebene verweisen und sich damit klar von einer dem Realismus verpflichteten Kunstauffassung abgrenzen. Im Falle von Wyspiańskis profanen Motiven im religiösen Kontext führte dies insgesamt zu einem säkularisierten Gestaltungskonzept, wobei den Einzelmotiven eine zusätzliche, politische oder gesellschaftskritische Bedeutungsebene eingeschrieben wurde, und zwar mittels einer reduktiven, symbolistischen Formensprache und der Einbettung des Bauernmotivs in den sakralen Kontext.

Die religiösen Fensterbild- und Wandmalereientwürfe von Wyspiański können zudem als historische Quelle gewertet werden, anhand derer sich ablesen lässt, in welchem grundlegenden Wandel sich Kirche und Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befanden. Sie erlauben auch weiterführende Überlegungen hinsichtlich der veränderten, religiösen Ikonografie im Zeitalter des Nationalismus.

Wypiański kombinierte sein gesellschaftspolitisches Anliegen mit seinem ersten Auftrag, einer eigenständigen Glasfensterarbeit mit einem historischen Motiv für die Lemberger Kathedrale, und ging dabei vergleichsweise radikal vor. Diese Vorgehensweise verfolgte er konsequent weiter, als er für die Franziskanerkirche beauftragt war. Die Analyse seiner Entwürfe für die Lemberger Kathedrale und die Franziskanerkirche verdeutlicht, dass der Religionsbegriff für Wypiański nicht auf tradierte Ikonografien oder Riten beschränkt war. Indem er eine „Bauernmadonna“ schuf, und somit einen eigenen Madonnentypus generierte, erhob er das Bäuerliche zu einem Ideal. Er inszenierte seine „Bauernmadonna“ als eine „nationale Ikone“, die als Patronin Polens fungieren und als Caritas im Sinne der personifizierten Nächsten- und Mutterliebe in Erscheinung trat, und die in der Gewandung einer bäuerlichen Mutter mit ihrem Kind in einem Kirchenraum als Andachtsbild präsentiert ist. Wypiański arbeitete damit gegen eine doktrinär-eingesetzte religiöse Ikonografie an. Er tat dies, indem er eine profane Symbolik, die motivisch auf die bäuerliche Lebenswelt rekurriert, in seine Arbeiten für katholische Gotteshäuser integrierte und sie als gleichbedeutend zur tradierten, christlichen Ikonografie repräsentierte. In Wypiańskis intellektuellem Zugriff auf die Bauernkultur offenbart sich ein romantisches Bedürfnis, nämlich die Rückkehr zum Ursprünglichen und Unverfälschtem, das sich im 19. Jahrhundert in dem „Volkstümlichen“ äußerte.¹⁰⁹¹

¹⁰⁹¹ Kizwalter (2013) geht auf die Darstellungen zum „Volk“ polnischer Intellektueller im 19. Jahrhundert ein, die sich mit dem Phänomen des „Volkstümlichen“ befassen. So schlug Maurycy Mochnacki sogar vor, die Gesamtbevölkerung der polnischen Teilungsgebiete einander anzugleichen. Das heißt, die Bauern zu nobilitieren und in den Stand des Landadels einzuführen. Solcherart Überlegungen lösten eine Debatte aus, in der es um die Wiedererlangung der Adelsrepublik ging, wobei binnennationale Spannungen mit den Bauern und Kleinvölkern umgangen werden sollten. Vgl. Kizwalter, S. 314.

3 Von der Entdeckung des Fremden im Eigenen: Die bäuerliche Lebenswelt und ihre Erzeugnisse

Die Entdeckung des „Volkstümlichen“, der „Volkskunst“ oder der „Bauernkultur“ im 19. Jahrhundert ist im Zusammenhang mit dem Nationalismus-Diskurs und der Etablierung der „Humanwissenschaften vom Eigenen und Fremden“ zu betrachten. Es muss an dieser Stelle ausdrücklich angemerkt werden, dass es sich bei den hervorgehobenen Wörtern „volkstümlich“, „Volkskunst“ und „Bauernkultur“ (zu ergänzen wäre „Bauernkunst“) um Begrifflichkeiten handelt, die im wissenschaftlichen Diskurs über das Heimgewerbe im 19. Jahrhundert vermehrt verwendet wurden. Um mich von diesem Begriffsverständnis zu distanzieren, benutze ich den Begriff der „Lebenswelt“ anstelle von „Bauernkultur“, wenn es um die Bezugnahme zu sozialen Räumen geht, in denen sich Brauchtum, Ritus, Sprache und Sachkultur der ländlichen Bevölkerung des 19. Jahrhunderts entfalteten. Eine „Volkskunst“ (oder „Bauernkunst“) gibt es aus der Perspektive der Volkskunde (Kulturanthropologie) nicht, da Gebrauchsgegenstände des Hausrats ausschließlich für den täglichen Bedarf gefertigt wurden, wobei der Nutzwert des Endprodukts im Vordergrund stand. Die sprachlich vollzogene Aufwertung der Sachgüter aus dem ländlichen Raum, wie sie durch die syntaktische Verbindung von „Volk“ und „Kunst“ erzielt wird, war ein Resultat des am Ende des 19. Jahrhunderts stattgefundenen Mentalitätenwandels, als das allgemeine Handwerk (Kleingewerbe) dem Kunstbereich zugehörig erklärt wurde. Die Fachleute, die sich für die Sachkultur der bäuerlichen Lebenswelt interessierten und diese kategorisieren wollten, um sie ihren Denkmustern unterzuordnen, wiesen ihr das Etikett „Volkskunst“ zu.¹⁰⁹² Eine angemessenere Bezeichnung für die Dingwelt der ländlichen Bevölkerung wäre „Erzeugnisse der Hausindustrie“, wie es vor dem Ersten Weltkrieg auch noch gebräuchlich war – erst danach setzte sich der Volkskunstbegriff durch. Die Museen und Forschungseinrichtungen benannten sich entsprechend um, wobei zwischen Volkskunde und Volkskunst unterschieden wurde.¹⁰⁹³ „Volkskunst“ wird in der Kunstwissenschaft bis heute als definierter Begriff verwendet – mit dem Hinweis, dass diese Bezeichnung aus dem 19. Jahrhundert stammt, wird darunter eine vorindustrielle, regional geprägte Überlieferung verstanden, die in Verbindung mit dem Wort „Volk“ zur ländlichen, kleinstädtischen Bevölkerung als Produktionsstätte und Vertriebsort in Beziehung gesetzt wird. Seit den 1990er-Jahren kommt es zu interdisziplinären Aushandlungen zwischen den Fächern Kunstgeschichte, Bildwissenschaft, Europäische Ethnologie (Volkskunde) und denen im Bereich der Kulturwissenschaften angesiedelten Material Culture Studies sowie Postcolonial Studies. Die in diesem Bereich angesiedelten Diskurse zeigen auf, dass Begrifflichkeiten wie „Volkskunst“, „Naturvölker“,

¹⁰⁹² Der Begriff „Volkskunst“ wurde erstmals 1908 in einem Lexikonartikel in MEYERs Konversationslexikon erläutert. Zur Begriffsbildung „Volkskunst“ siehe: Brückner, Wolfgang: Volkskunst und Realienforschung, in, ders.: Bilder und Öffentlichkeit. Ästhetische Theoriebildung, museale Praxis, Quellenkritik = Volkskunde als historische Kulturwissenschaft. Band V. Würzburg, 2000, S. 73 ff.

¹⁰⁹³ Vgl. Brückner, Wolfgang: Das Museumswesen und die Entwicklung der Volkskunde als Wissenschaft um die Jahre 1902/ 1904. Die Dingwelt der Realien im Reiche der Ideen, in: Brückner (2000c), S. 249 ff.

„primitive Kunst“ oder „Bauernkunst“ weder zeitgemäß noch politisch korrekt sind, da sie koloniales, imperiales Denken und somit ideologisch-gefärbte Bewertungsmaßstäbe beinhalten. Im Bereich der kulturwissenschaftlichen Forschung ist in Bezug auf die Kunst seit den 1960er-Jahren vom „ethnographical turn“ die Rede.¹⁰⁹⁴

Im Industriezeitalter stieg das Interesse an der bauerlichen Lebenswelt und den Erzeugnissen der Heimindustrie primär aus wirtschaftlichen Gründen. Eine Nebenerscheinung dessen war die reformatorische Idee, eine Symbiose aus den höheren Künsten und dem Handwerk herbeizuführen. Es galt nunmehr das Handwerk aufzuwerten, um der seriellen Produktionsweise und Vervielfältigung in der Industrie etwas individuell Gefertigtes und Qualitätvolles entgegenzusetzen, dass, so war der soziale Anspruch in der Anfangszeit jener Bewegung, nicht exklusiv sein sollte. Zu diesem Zweck wandten sich bildende Künstler der „Hausindustrie“¹⁰⁹⁵ zu. Das heißt, dass sie gemeinsam mit Handwerkern in Werkstätten arbeiteten und sich mit den Realien der bauerlichen Lebenswelt befassten, um regionale Charakteristika der Formensprache – sogenannte „vernakulare“ Formen sowie ornamentale Motive –, Produktionsweisen und Fertigungstechniken zu studieren, um diese neuen Kenntnisse anschließend auf ihre eigenen Entwürfe für Inneneinrichtungen und in der Architektur anzuwenden oder selbst in verschiedenen Bereichen der angewandten Künste tätig zu werden.¹⁰⁹⁶ Dieses Vorgehen leitete gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Formierung des „Kunstgewerbes“, das sämtliche Produktionsweisen, Materialarten und Elemente der Hausindustrie (wie Gebrauchsgegenstände, Hausrat, Möbelstücke, Innengestaltung und auch die Außenarchitektur) in sich vereinen sollte, ein.¹⁰⁹⁷ Der Begriff

¹⁰⁹⁴ Vgl. Forster, Hal: *The Artist as Ethnographer*, in: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, 1996, S. 171–205. Im Sammelband „*Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*“ herausgegeben von James Clifford und George Marcus (1986) geht es um die Genauigkeit und den Nutzen ethnografischer Repräsentationen, siehe Weiteres darüber: Laister, Judith: *Andere Bilder. Im Dienste ethnographischer Repräsentationskritik*, in: *Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*. Hrsg.: Beate Binder, Dagmar Neuland-Kitzerow, Karoline Noack. = *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge*, H. 46/2008. Münster, 2008, S. 20 ff. In der Architekturgeschichte beteiligte sich die kunstwissenschaftliche Disziplin an der Forschung zum Phänomen des Künstlers/ Architekten als Ethnograph, siehe dazu: *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*. Hrsg.: Ákos Moravánszky. Wien [u. a.], 2002.

¹⁰⁹⁵ Der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905) stellte erstmals zwischen der Wirtschafts- und Kunstgeschichte einen Zusammenhang her, als er in seinem wegweisenden Essay „*Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*“ die damalige Situation der „Volkskunst“ und „Hausindustrie“ des ländlichen Raumes schilderte und definierte. In seiner Schrift manifestiert sich ein interdisziplinärer Forschungsansatz, wonach die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte aufgefasst werden könne und künstlerische Phänomene/ Objekte innerhalb ihres kulturhistorischen Kontextes sowie in Abhängigkeit zur Wirtschaft untersucht werden. Vgl. Riegl, Alois: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin, 1894; Vasold, Georg: *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*. Freiburg i. Br., 2004, S. 21 f.

¹⁰⁹⁶ Zum europäischen Vernakularismus in der Architektur seit dem 19. Jahrhundert, vgl. *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*. Hrsg.: Anita Aigner. Bielefeld, 2010, S. 22 f. Das im englischen Sprachraum verbreitete „*vernacular*“ bezieht sich auf die Hinwendung zu lokalen Handwerkstraditionen in der europäischen Architektur und im Kunsthandwerk um 1900. Die Forschungsansätze zum „*vernacularism*“ und dem „*vernacular revival*“, die diese Formen der Aneignungen im Kunsthandwerk und in der Architektur beschreiben, haben sich aus den Studien zum englischen Arts and Crafts Movement und Jugendstil heraus entwickelt.

¹⁰⁹⁷ Der Begriff „Kunstgewerbe“ wurde ab der Mitte des 19. Jahrhunderts geprägt, als es zu so benannten Museumsgründungen als „Kunstgewerbemuseum“ kam.

„Kunstgewerbe“ schloss die Entwurfs- und Ausführungsphase eines Endprodukts, an der verschiedene Akteure beteiligt sein konnten, mit ein. Diese Form des Gestaltens wurde bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in England, der damals Fortschrittlichsten unter den europäischen Industrienationen, verfolgt und durch die sozialreformatorischen Ideen von William Morris theoretisch fundiert, der damit zusammen mit John Ruskin das Arts and Crafts Movement in England anführte.¹⁰⁹⁸

Da die Entwürfe von Gebrauchsgegenständen, Möbelstücken und anderen Inneneinrichtungselementen der kunstgewerblichen Bewegung jedoch von Beginn an im bildungsbürgerlichen Milieu ausgearbeitet und verbreitet sowie in entsprechender Fachpresse publiziert und auf kunstgewerblichen Ausstellungen oder den Weltausstellungen gezeigt wurden, war es unrealistisch zu glauben, dass sich außerhalb dessen eine Käuferschicht oder Interessengemeinschaft hätte finden lassen können. Außerdem überstiegen die Produktionskosten bereits frühzeitig die einstigen Kalkulationen, weshalb beispielsweise die Möbelstücke aus der Darmstädter Künstlerkolonie oder die in Worpswede geplanten Kollektionen keinen hohen Absatz fanden. Ähnlich verhielt es sich mit der Möbelproduktion in England innerhalb des Arts and Crafts Movements. In dieser Hinsicht entlarvte sich der durch Morris proklamierte sozialreformatorische Anspruch als Utopie, da die Rückbesinnung auf mittelalterlich-handwerkliche Traditionen und Qualitätskriterien kostspielig war. Das Engagement des europäischen Arts and Crafts Movements ist im Ganzen gesehen als ein Erfolg zu werten, der zu einer Neubetrachtung des Handwerks führte, die Wirtschaft des Kleingewerbes ankurbelte und, zumindest bis zum Ersten Weltkrieg, eine hohe Produktivität und Innovation im Bereich der angewandten Künste in verschiedenen Regionen und Ländern zur Folge hatte. Zu dieser Zeit arbeiteten bildende Künstler, Architekten und Handwerker aller Gewerbe zusammen, ähnlich wie es auch das deutsche Bauhaus später umsetzte.

Ausgehend von den sozialreformatorischen Ideen des englischen Arts and Crafts Movements sollte das Dekorative aufgewertet sowie, durch die Rückkehr zu einer mittelalterlich-definierten „Manufaktur“, der Wert der einzelnen Arbeitskraft gesteigert und folglich auch dessen Lohnniveau und Lebensumstände verbessert werden.¹⁰⁹⁹ Dieser Ansatz wurde auch im Zarenreich und Galizien rezipiert und fiel dort zeitgleich mit dem Studium der Erzeugnisse aus der Hausindustrie sowie dem Streben nach

¹⁰⁹⁸ Siehe, Kap. 2 Eine neue religiöse Malerei und die nationale Frage.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Küster, Bernd: Von der Volkskunst zur Moderne. Malerei und Kunsthandwerk im Elbe-Weser-Raum nach 1900. Worpswede, 1991, S. 7.

einer nationalen Kunstform zusammen.¹¹⁰⁰ Das nachfolgende Kapitel zeigt auf, inwieweit sich das Arts and Crafts Movement im Zarenreich und Galizien im Zusammenhang mit den jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Transformationsprozessen entwickelte und anhand welcher Spezifika es charakterisiert werden kann. Das Ziel ist es, die Rezeptionsweise und Bezugsquellen der regionalspezifischen, bäuerlichen Sachkultur bei jenen Künstlergruppen nachzuweisen, in denen Vrubel‘ und Wyspiański Mitglieder waren, und diesbezüglich Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Diese Beobachtung ist bedeutsam, da es zwischen den russischen und „polnischen“ Akteuren des europäischen Kunstbetriebs nahezu keinen Austausch oder Kontakt gab. Ich möchte der Frage nachgehen, inwieweit eine Abhängigkeit zwischen ethnografischer Forschung und der Förderung des Kunstgewerbes bestand und welche politische Dimension sich darin ausformulierte? In diesem Zusammenhang möchte ich aufzeigen, welche Rolle Vrubel‘ und Wyspiański in diesem Prozess einnahmen und auf welche Weise sie sich im Kunstgewerbe betätigten. Da sich Vrubel‘ und Wyspiański einer intellektuellen Elite anschlossen, die sich mit den aktuellen Schriften zur Debatte über die nationale Frage befasste, waren sie sicherlich damit vertraut und kamen auch mit der ethnografischen Forschung in Kontakt. Die Ethnografie bot als junge, aufstrebende Wissenschaft im Zeitalter der florierenden Geisteswissenschaften eine medienwirksame Möglichkeit, um politische Intentionen zu propagieren und für die nationale Frage zu argumentieren.

In den Disziplinen, die sich der Erforschung von Sprachen, des Liedguts sowie der Riten und Bräuche der Menschen in außereuropäischen (Orientalistik, Ethnologie) oder auch in regionalen, ländlichen Gebieten – wie die deutsche „Volkskunde“¹¹⁰¹ – widmeten, wurden erste Feldstudien durchgeführt sowie Zeugnisse materieller und immaterieller Kultur einzelner Völker und ethnischer Minderheiten

¹¹⁰⁰ Zur Rezeption des englischen Arts and Crafts Movement in Galizien, siehe: Symbolist Art in Poland. Poland and Britain c. 1900. Hrsg.: Alison Smith. Ausstellung Tate Britain London 14.3.–22.6.2009. London, 2009; Szczerski, Andrzej: Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w europie środkowej około roku 1900 (Identitätsmuster. Die Rezeption britischer Kunst in Mitteleuropa um 1900). Krakau, 2002; ders.: The Arts and Crafts Movement, Internationalism and Vernacular Revival in Central Europe c. 1900, in: Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the *Fin de Siècle*. Hrsg.: Grace Brockington. = Cultural interactions: studies in the relationship between the arts. Band 4. Oxford, 2009, S. 107–131. Bzgl. des Zarenreiches, siehe: Paston, Éleonora: Der Künstlerkreis von Abramcevo inmitten der europäischen Künstlerkolonien, in: Pese, Claus: Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels. Ausstellung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 15.11.2001–17.2.2002. Nürnberg, 2001, S. 182; Blakesley, Rosalind P.: ‚The Venerable Artist’s Fiery Speeches Ringing in my Soul‘: The Artist Impact of William Morris and his Circle in Nineteenth-Century Russia, in: Brockington (2009), S. 79–105.

¹¹⁰¹ Im deutschen Kulturraum etablierte sich ausgehend von den Vorleistungen der Romantik die „Volkskunde“. Als eine der ersten wissenschaftlichen Publikationen galt die vierbändige, zwischen 1851 und 1869 erschienene „Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Socialpolitik“ von Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897). In dieser Publikation beschreibt Riehl detailliert die Lebenswelt von „Unterschichten“ des „deutschen Volkes“ im süddeutschen Raum in Vergangenheit und Gegenwart, die er als eine Wissenschaft „von Volksgeist und Brauchtum“ auffasste. Vgl. Schleier, Hans: Geschichte der deutschen Kulturgeschichtsschreibung. Vom Ende des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts. Band 1, Teil 2. Waltrop, 2003, S. 813, 818. Siehe zu Riehls Begriff der „Volkskunde“, ebd. S. 817 ff. sowie seiner Typisierung der Bauern, ebd. S. 832. Zu Riehls Relevanz für die Kulturgeschichte, vgl. ebd. S. 837 ff., und zu seiner Sicht auf das Kunstgewerbe des 19. Jahrhunderts, ebd. S. 841. Vgl. Wilhelm Heinrich Riehl in der Diskussion, in: Brückner, Wolfgang: Kultur und Volk. Begriffe, Probleme, Ideengeschichte. = Volkskunde als historische Kulturwissenschaft. Gesammelte Schriften von Wolfgang Brückner. Band 1. Würzburg, 2000, S. 231 ff.

gesammelt, erfasst und dokumentiert. Der Begriff „Volkskunde“ reicht in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts zurück und wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch die neu gegründeten, gleichnamigen Zeitschriften und Museen in den deutschsprachigen Regionen populär. Die deutsche Volkskunde etablierte sich erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts als anerkannte Einzeldisziplin in der universitären Lehre im wilhelminischen Kaiserreich. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildeten sich volkskundliche Vereine und Gesellschaften heraus. Zu den Initiatoren der deutschen Volkskunde gehörten mehrheitlich Altphilologen, weshalb diese Disziplin zunächst dem Fachbereich Germanistik angegliedert war.¹¹⁰²

Die Fachrichtungen Orientalistik (im frühen 19. Jahrhundert gegründet) und Ethnologie (seit den 1860er-Jahren) entstanden als Wissenschaften über „andere Zivilisationen“¹¹⁰³, die von der Neugierde auf das „Fremde“ geleitet waren. Diese Form der Forschung, bekannt als „teilnehmende Beobachtung“, wurde als Ethnologie theoretisiert.¹¹⁰⁴ Dabei waren in den Fächern Archäologie, Ethnologie und Orientalistik eine wissenschaftliche Herangehensweise, politische Absichten und koloniale Denkmuster nicht immer klar voneinander zu trennen.¹¹⁰⁵ So lässt sich auch für die russische Ethnografie feststellen, dass sie im 19. Jahrhundert die Suche nach einer idealen Gesellschaftsform unterstützte und eine Antwort auf die Frage, was denn die russische Nation ausmache, liefern sollte.¹¹⁰⁶ Ihre Aufgabe war es, in Form von Ausstellungen zu bäuerlichen Trachten und Hausgerätschaften eine Vorstellung von der Kunstfertigkeit, Traditionalität und Folklore der Landbevölkerung zu vermitteln, die als Merkmale einer gesamtrussischen Identität aufgefasst werden sollten. Infolge des transformatorischen Wandels nach dem Ende der petrinischen Ära, dem Sieg des Zarenreiches über Napoleon und der Abschaffung der Leibeigenschaft, stand die Bauernfrage im Mittelpunkt der Einzelwissenschaften Geografie, Philosophie, Theologie, Archäologie und Ethnografie. Die Bauern sollten fortan in das gesellschaftliche System integriert werden, damit die soziale Kluft zwischen Adel und Landbevölkerung überwunden werden konnte. Es gab dazu verschiedene Ansätze unter den Slavophilen und Westlern, wie dies umgesetzt werden konnte, wobei jede Theorie den Nationalcharakter unterschiedlich definierte.

Ähnlich verhielt es sich in Galizien, als die Bauernfrage nach den gescheiterten polnischen Aufständen zu einem Politikum wurde. Wurden die Bauern bisher von der gesellschaftlichen Oberschicht als Bestandteil der polnischen Gesellschaft ausgeblendet, galt es sie seit der Abschaffung der Leibeigenschaft 1848 als Repräsentanten des Volkes anzuerkennen.¹¹⁰⁷ Dieser Prozess wurde von den einzelnen politischen Parteien auf unterschiedliche Weise eingefordert, wobei die *Stańcyken* die

¹¹⁰² Vgl. Brückner (2000a), S. 238 f.; ders.: Wissenschafts- und Institutionengeschichte der Volkskunde. = Volkskunde als historische Kulturwissenschaft. Band 2. Würzburg, 2000, S. 16 ff.

¹¹⁰³ Vgl. Osterhammel (2009), S. 1158.

¹¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 1162.

¹¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 1163. Siehe weiterführend dazu: Cooper, Frederick: Kolonialismus denken. Konzepte und Theorien in kritischer Perspektive. = Globalgeschichte, Band 2. Frankfurt am Main, 2012.

¹¹⁰⁶ Vgl. Figes (2011), S. 246 f.

¹¹⁰⁷ Vgl. Jobst, Kerstin S.: Arrangement und Konfrontation. Die „nationale Frage“ in Galizien, in: Ausst.-Kat. Krakau/Wien (2015), S. 149.

Hauptrolle in Galizien spielten.¹¹⁰⁸ Eine andere Position präsentierte der Warschauer Positivismus, der von Intellektuellen vertreten wurde, die fortschrittsbegeistert waren, sich der sozialen und wirtschaftlichen Wirklichkeit widmeten und aktiv die gegenwärtige Lage der polnischen Bevölkerung verbessern wollten. Zu diesem Zweck propagierten sie ihr Reformprogramm, das den Ausbau des Schulwesens, eine moderne Wirtschaft und die Förderung wissenschaftlicher Forschung vorsah.¹¹⁰⁹

Die Vorstellungen über das polnische Bauerntum basierten überwiegend auf einer realitätsfernen Imagination, die dazu führte, das Landleben zu idealisieren, wie es allgemein im 19. Jahrhundert eine verbreitete Tendenz war. Der Bauer wurde zunehmend mit dem „Volk“ identifiziert und zugleich wurde er für den nationalen Befreiungskampf gegen die Besatzer beansprucht.¹¹¹⁰ In der polnischen Romantik kam dem sogenannten „Volksdächtnis“ (poln.: *pamięć ludu*) im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts besondere Bedeutung zu.¹¹¹¹ Gemäß den Vorstellungen aus der polnischen Romantik war die Rede davon, dass im Volksgedächtnis das Denken und Leid der unfreien Polen – das als Merkmal der „Nationalität“ galt – für die nachfolgenden Generationen konserviert sei. Diesem Denken schlossen sich die ersten Forscher auf dem Gebiet der Ethnografie an, die sich deshalb mit der regionalen Folklore befassten. Ihre Studien waren folglich von einem ideologischen Aspekt bestimmt, da sie die Folklore dafür benutzten, eine polnische Nationalidentität zu konstruieren.¹¹¹² Die gesuchte „*polskość*“ verband sich in diesem Zusammenhang mit der geforderten „*ludowość*“ (dt.: Volkstümlichkeit, Volksverbundenheit), die wiederum die Wiedergeburt des polnischen Volkes und Staates herbeiführen sollte.¹¹¹³ Diese Auffassungen bildeten in den polnischen Teilungsgebieten die Grundlage für das gestiegene Interesse an der bäuerlichen Lebenswelt, die im 19. Jahrhundert als vorbildhaft für das Bürgertum galt. Es ist festzuhalten, dass die Glorifizierung des Bauerntums und seiner Dingwelt insgesamt die Nationalbewegungen in den unfreien, süd- und osteuropäischen Gebieten des

¹¹⁰⁸ Die *Stańczyken* (poln. Pluralform: *Stańczycy*) bildeten sich in den 1860er-Jahren als konservativ politische Gruppierung im westlichen Teil Galiziens heraus. Ihr Name wurde von einem Pamphlet „*Teka Stańczyka*“ (dt.: *Stańczyks Aktenmappe*) abgeleitet. Die *Stańczyken* strebten mit friedlichen Mitteln mehr Freiheit für die galizische Bevölkerung an und kritisierten die Zustände in der ehemaligen Adelsrepublik. Vgl. Kizwalter (2013), S. 327 f.

¹¹⁰⁹ Vgl. Kuderowicz (1988), S. 82. Der polnische Positivismus (1864–1890er-Jahre) durchzog als philosophische und kulturelle Strömung die Literatur, sämtliche wissenschaftliche Disziplinen sowie die Politik. Ausgehend von seinem höchsten Ideal, der wissenschaftlichen Exaktheit, sollte sich in jedem Bereich der wirtschaftlichen, wissenschaftlichen und politischen Arbeit dem jeweiligen Sachbestand und Gegenstand mit Fachkenntnis gewidmet werden. Vgl. ebd., S. 81, 83.

¹¹¹⁰ Vgl. Kizwalter (2013), S. 316.

¹¹¹¹ Dieser Begriff geht auf den Folkloristen Kazimierz Brodziński zurück. Vgl. ebd., S. 317.

¹¹¹² Zum Zusammenhang zwischen der Folkloreforschung und ihrer politischen Inanspruchnahme, siehe: Simonides, Dorota: *Folklorystyka wobec mitologizacji politycznej w pierwszej połowie XIX wieku* (Folklorismus als politische Mythologisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts), in: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku* (Polnische politische Mythen des 19. und 20. Jahrhundert). Hrsg.: Wojciech Wrzesiński. Wrocław, 1994, S. 69–73.

¹¹¹³ Vgl. ebd., S. 71 f. Seit dem Ende des Kalten Krieges und aus Anlass der gegenwärtigen nationalistischen Politik Polens wird das Phänomen der „*polskość*“ durch Künstler kritisch befragt, wie in Form einer Ausstellung im Warschauer Zentrum für zeitgenössische Kunst im Schloss Ujazdowski, mit dem Titel „*Spätes Polentum. Formen nationaler Identität nach 1989*“ (Mai–August 2017). Siehe dazu: Stach, Stephan: Wir wollen versuchen, den Drachen zu töten, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.6.2017, Nr. 126, S. 14.

Einflussgebietes der Habsburgermonarchie elementar prägten. Diese Form der Glorifizierung des Bäuerlichen war primär politisch motiviert.

Der Ort Zakopane wurde in den 1880er-Jahren zum Aussendungsort eines polnischen Nationalstiles, dem „*styl swojski*“ – des so benannten „Zakopane-Stils“ (poln.: *Styl Zakopiański*), der durch ethnografische Studien, künstlerische Ambitionen, wirtschaftliche Interessen sowie den beginnenden Berg- und Gesundheitstourismus begründet war. So vielschichtig die Ursachen für seine Herausbildung auch gewesen sein mögen, der bestimmende Leitgedanke war, dass die Kultur der im Tatra- und Karpatengebiet lebenden Bergvölker (hier fortlaufend bezeichnet als „ethnische Minderheiten“) aufgewertet und als vorbildhaft für eine künftige gesamtpolnische Nationalidentität propagiert und vermarktet werden sollte. An diesem Prozess hatten bildende Künstler, Kunsthandwerker und Sammler der „Volkskunst“ gleichermaßen ihren maßgeblichen Anteil. Die *Gesellschaft für polnische angewandte Kunst* schloss sich diesem Konzept nach der Jahrhundertwende an und fertigte nach dem Vorbild der rezipierten „Volkskunst“ der Bauern kunsthandwerkliche Objekte, die als „polnisch“ galten.¹¹¹⁴

Wie aus der Wissenschafts- und Institutionengeschichte der Geisteswissenschaften hervorgeht, handelte es sich bei der Erschließung fremder materieller und immaterieller Kultur um Prozesse der Aneignung derselben. Der Transfer von Dingen oder Artefakten aus entfernten oder heimischen Regionen in die persönliche Lebenswelt des Forschers/ oder Künstlers fand fast parallel zur Rezeption und Übernahme von außereuropäischer „Volkskunst“ statt.¹¹¹⁵ Letzteres wurde einer „exotischen“ Lebenswelt zugeschrieben, da es sich um Regionen außerhalb des abendländischen Kulturkreises handelte. Die für den städtischen Intellektuellen fremde Lebensweise und Dingwelt der bis dahin unerforschten, ländlichen Bevölkerung füllte ein Vakuum der kulturellen Krise, die durch den willkürlichen Umgang mit Stilen und Materialien im Historismus und die Massenproduktion in den Industrieregionen entstanden war. Die ersten Weltausstellungen mit ihren Abteilungen für „Volkskunst“ lenkten erstmals den Blick auf eine Sachkultur, die für das Kunstgewerbe als Inspirationsquelle erschlossen werden sollte. Die europäischen Reformbewegungen des Kunsthandwerks der 1860er- und 1870er-Jahre waren eine Folgereaktion auf die Londoner Weltausstellung 1853, die den „Mangel an Einheit und Originalität“ des Kunsthandwerks deutlich machte, wie die damalige Fachwelt kritisch

¹¹¹⁴ Zum Wechselprozess zwischen Ethnografie und Kunst in Mitteleuropa, siehe: Moravánszky (2002).

¹¹¹⁵ Osterhammel spricht in diesem Zusammenhang von dem „äußeren Exotismus der orientalisierenden Anverwandlungen“ und „inneren [Exotismus] des Folklorismus“. Osterhammel (2009), S. 1168.

feststellte.¹¹¹⁶ Insbesondere die Pariser (1867) und Wiener Weltausstellung (1873) regten die Auseinandersetzung mit der materiellen Kultur der Landbevölkerung an.¹¹¹⁷

Die etwa gleichzeitig eingesetzte Welle ethnografischer Forschung war Ausdruck einer Krisenbewältigungsstrategie, die zumeist nicht von Vertretern dieser Disziplin durchgeführt wurde, sondern von Archäologen, Philologen, Altertumswissenschaftlern oder Reisenden.¹¹¹⁸ Denn das als Idylle wahrgenommene Landleben, die handwerkliche Arbeit und die Wohnwelt der Bauern dienten als Projektionsfläche oder Gegenwelt für den vom Stadtleben Ermüdeten. Während das Landleben romantisiert und idealisiert wurde, blieben die soziale Wirklichkeit der Bauern, deren Armut, Rechtlosigkeit, ihre Krankheiten und die schlechten hygienischen Gegebenheiten, ausgeblendet. Der wissenschaftliche Diskurs über Sprachen, Riten, Trachten und Alltagsgegenstände anderer Völker, ethnischer Minderheiten oder der heimischen Landbevölkerung sollte die Vereinnahmung derselben legitimieren und die Sozialromantik, durch deren Prisma die bis dahin fremden Lebenswelten betrachtet wurden, die tatsächlichen prekären Lebens- und Wohnverhältnisse verschleiern. Das zuvor als vielleicht weniger zivilisiert Geltende wurde dadurch offiziell aufgewertet und als bewahrenswert befunden.

Die Erforschung des Anderen, eines außerhalb der landeseigenen Grenzen zu Lokalisierendes, bezog zunehmend auch die des Eigenen (Heimischen), das sich jenseits der persönlichen Lebenssphäre befand, mit ein. Der Gebrauch von optischen Versatzstücken des „Andersartigen im eigenen Lande“ beschrieb der Volkskundler Hermann Bausinger als „Binnenexotik“¹¹¹⁹. Die Begeisterung für alles, das bislang in der Heimat als unbekannt galt, förderte die Reiselust, das galt insbesondere für die Bergregionen, die zu Luftkurorten ernannt wurden, wie die Karpaten- und Tatraregion Galiziens.¹¹²⁰ Das, was in der eigenen

¹¹¹⁶ Vgl. Schwedt, Elke: *Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuorientierung der Volkskunsthochschule*. Tübingen, 1970, S. 17. Siehe hierzu, Falke, Jacob: *Geschichte des Modernen Geschmacks*. Leipzig, 1866; ders.: *Das Kunstgewerbe*, in: *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*. Hrsg.: Carl von Lützow. Leipzig, 1875; Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig, 1852; nachgewiesen in Schwedt (1970), S. 17.

¹¹¹⁷ Der Maler Vasilij Polenov schrieb unter dem Eindruck der Pariser Weltausstellung von 1867 eine Dissertation (1871 verteidigt), in der er sich mit der Situation des damaligen Kunsthandwerks befasste. Als er zum Abramcevo-Kreis dazukam, beeinflussten seine Ideen sicherlich die dort getätigten Maßnahmen zur Erneuerung des Handwerks, wie in der Tischlerei und der Keramikwerkstatt.

¹¹¹⁸ Vgl. Kaschuba, Wolfgang: *Volkskundliche Wissenschaftskultur und Moderne. Zum gesellschaftlichen Status ethnographischen Wissens*, in: *Volkskultur und Moderne. Europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende*. Festschrift für Konrad Köslin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000. Herausgegeben vom Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien. Wien, 2000, S. 111.

¹¹¹⁹ Vgl. Brückner, Wolfgang: *Trachtenfolklorismus*, in: *Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*. Hrsg.: Utz Jeggle et al. Reinbek, 1986, S. 365.

¹¹²⁰ Vgl. Dabrowski, Patrice M.: *Einige Gedanken über die Karpaten und Galizien: die Entstehung eines Mythos*, in: *Ausst.-Kat. Krakau/Wien (2015)*, S. 129–135; Mick, Christoph: *Reisen nach „Halb-Asien“*. Galizien als binnenexotisches Reiseziel, in: *Zwischen Exotik und Vertrautem. Zum Tourismus in der Habsburgermonarchie und ihren Nachfolgestaaten*. Hrsg.: Peter Stachel, Sandor Bösze. Bielefeld, 2014, S. 95–112; Kapłan, Jerzy: *The Exploration and Tourism Development of the Galician, and Later Polish Eastern Carpathians in the 19th and 20th Centuries*, in: Gołubiew, Zofia: *Na wysokiej poloninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce*. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza (Auf hoher Alm. Die Huzulen-Kunst – das Huzulentum in der Kunst. Zum 40. Todestag von Stanisław Vincenz). Ausstellung Nationalmuseum Krakau, März–Mai 2011. Krakau, 2011, S. 54–72.

Kultursphäre als fremd erschien, wurde als „exotisch“ wahrgenommen, als das Fremde im Eigenen. Beispielsweise auf der Wiener Weltausstellung 1873 präsentierte sich die Habsburgermonarchie als Mittelpunkt der Welt: Es wurden Häuser und Erzeugnisse der Hausindustrie aus ihren Nachbarregionen im sogenannten „Ethnographischen Dorf“ (z. B. aus Galizien), aber auch außereuropäische Lebenswelten im „orientalischen Viertel“, wie ein japanischer Garten und ägyptischer Pavillon, gezeigt.¹¹²¹

Das im Eigenen Unbekannte wurde zum Gegenstand ethnografischer Forschung und allgemeiner Schaulust, die alle Bereiche der Sachkultur miteinschloss, wie zum Beispiel die Bekleidung. Gerade im Zuge der Slavophilenbewegung im Zarenreich, aber auch im Zusammenhang mit dem Bauernkult in Galizien, kam den ländlichen Bekleidungsformen und Trachten eine hohe Aufmerksamkeit zu: Einige Intellektuelle, die als Personen der Öffentlichkeit auftraten, begannen, sich in nationaler/ regionaler Tracht zu kleiden, wie zum Beispiel der russische Schriftsteller Lev Nikolaevič Tolstoj (1828–1910) oder Vladimir Stasov, der Promotor des Russischen Stils.¹¹²² Wyspiański stellte sich selbst, seine Freunde oder Auftraggeber in bäuerlicher Gewandung dar, die mit regionalspezifischen ornamentalen Mustern versehen war (Abb. 105). Damit veranschaulichte er einen Modernisierungsprozess, durch den textiles Handwerk in den Fokus künstlerischen Interesses gerückt war. Diese Art der Aneignung wird auch als „Trachtenfolklorismus“¹¹²³ beschrieben.

Unter dem seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwendeten Begriff „Folklorismus“ ist generell die Nachahmung und Aneignung von Brauchtum, wie Kleidung und anderer Elemente der ländlichen Dingwelt, zu.¹¹²⁴ Es wird sich dabei auf etwas bezogen, dass als im Verlorengehen begriffen wahrgenommen wird und dem durch eine Revitalisierung entgegen gewirkt werden soll, um es langfristig zu bewahren.¹¹²⁵ Im Sinne dessen operierten bildende Künstler, wenn sie ethnografische Funde sammelten oder dokumentierten und studierten, sich in Dörfer begaben, um die bäuerliche Lebenswelt als Studienobjekt und Motivreservoir zu nutzen und anschließend für den städtischen Bürger und dessen Interieur zu verwenden, wie etwa als „folklorisiertes“ Design. Diese Vorgehensweise fand seit der Mitte des 19. Jahrhunderts an der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg, seit den

¹¹²¹ Vgl. Wieninger, Johannes: Die Asiensammlung im österreichischen Museum für Kunst und Industrie und die Wiener Weltausstellung 1873, in: Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ im Germanischen Nationalmuseum, 8.–10.11.2012. Hrsg.: Roland Prügel. Nürnberg, 2014, S. 29 f. Zum „Ethnographischen Dorf“, vgl. Grieshofer, Franz: Die Bedeutung des Ausstellungswesens für die Entwicklung der Ethnographie in Galizien und Wien, in: Beitz/Göttke-Krogmann/Plöckinger (1998), S. 21.

¹¹²² Vgl. Figs (2011), S. 23 f., 266. Siehe Abb. Repin, „Vladimir Stasov at his dacha in the village of Starozhilovka near Pargolovo“, 1889–1890, in: Blakesley, Rosalind P.: Russia and the Arts. The Age of Tolstoy and Tchaikovsky. Ausstellung National Portrait Gallery London 17.3.–26.6.2016. London, 2016, Abb. 12.

¹¹²³ Dabei herrscht nicht immer zweifelsfrei Klarheit darüber, was eine Tracht eigentlich sei. Vgl. Brückner (1986), S. 367 f.

¹¹²⁴ Vgl. ebd., S. 369.

¹¹²⁵ In dieser Bedeutung und Wirksamkeit des Folklorismus besteht eine enge Beziehung zum Historismus des 19. Jahrhunderts und seiner Rezitation vergangener Stile. Vgl. ebd., S. 373.

1880er-Jahren in der Künstlerkolonie Abramcevo bei Moskau und in Talaškino bei Smolensk sowie durch Exkursionen der Schule für die Schönen Künste Krakaus und einzelnen künstlerischen Verbänden Galiziens ab 1890, wie *Sztuka* oder *TPSS*, ihre Ausprägung.

Folklorismus gab es bereits in anderen Epochen, wenn es darum ging, etwas als „Tradition“ herauszustellen, zu reanimieren oder nachzuahmen. Dies ist eine Form der „invention of tradition“¹¹²⁶ und wurde im 19. Jahrhundert besonders intensiv verfolgt, um sich mithilfe der Traditionsbildung als historisch zu geben oder gemäß einer politischen Haltung als „national“. Es ist ein Mittel, ein ideelles Nationalbewusstsein unter der Bevölkerung „von oben“ herbeiführen zu wollen, wie es bei den kulturellen Erneuerungsbewegungen des 19. Jahrhunderts verbreitet war, die von einer intellektuellen Elite initiiert wurden und sich mit der „reinen, einfachen und unverdorbenen Landbevölkerung“¹¹²⁷ befasste. Der Folklorismus diente folglich einem Selbstbild, dass es zu entwerfen galt und das unter verschiedenen Vorzeichen politischer Interessen die eigenen kulturellen Traditionen als „charakteristisch“ oder „spezifisch“ im Vergleich zu anderen Nationen herausstellen sollte, um sie als „typisch“ russisch, polnisch, deutsch, englisch usw. erscheinen zu lassen. Dabei ist von einer Umwandlung der vorgefundenen, wiederentdeckten „volkstümlichen“ Tradition zu sprechen, die von den Enthusiasten der Erneuerungsbewegung zu einer „nationalen“ Tradition der ländlichen Bevölkerung umdefiniert wurde, die bis dahin „von der Geschichte vergessen worden war“¹¹²⁸. Dieser Prozess kennzeichnet die Vereinnahmung der bäuerlichen Lebenswelt, ihrer Sachkultur und Folklore durch eine intellektuelle Elite, die kulturelle Praktiken anderer sozialer Gruppen verinnerlicht, um sich zu diesen als zugehörig zu imaginieren. Anderson (1996) beschreibt diesen Vorgang, der durch den Verlust des Gemeinschaftsgefühls in der gebildeten Schicht oder neu-entstandenen Gesellschaftsschichten während des Industriezeitalters hervorgerufen wurde, als Stiftung einer „vorgestellten Gemeinschaft“, mit der man sich identifizierte.¹¹²⁹ Im Zuge des europäischen Demokratisierungsprozesses und den beginnenden politischen Massenorganisationen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nahm diese Tendenz der „vorgestellten Gemeinschaften“ bedeutend zu, da jede staatenähnliche Gemeinschaft für sich beanspruchte, eine Nation zu sein.¹¹³⁰ Der Nationalismus als ideologisches Konstrukt und politisches Phänomen lenkte die Wahrnehmung der intellektuellen Elite gegenüber der Landbevölkerung, die es in den Nationsbegriff zu integrieren galt. Dabei wurden Merkmale wie die der ethnischen Zugehörigkeit und Sprache seit den 1880er-Jahren zu zentralen Kategorien des Nationalbewusstseins, und, wie ich an dieser Stelle ergänzen möchte, die seit dieser Zeit unter dem Begriff der Nationalkunst subsumierten

¹¹²⁶ Vgl. Hobsbawm, Eric: Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914, in: The Invention of Tradition. Hrsg.: Eric Hobsbawm, Terence Ranger. ¹1983. Cambridge, 2003, S. 263.

¹¹²⁷ Hobsbawm (2005), S. 124.

¹¹²⁸ Ebd., S. 124.

¹¹²⁹ Vgl. Anderson (1996).

¹¹³⁰ Zu den Nationalismuskonzepten der ost- und westslavischen Länder in Osteuropa, die sich insbesondere auf geografische Territorien stützten und deren „imagined communities“ insofern im Sinne einer „mental geography“ fungierten, siehe: Bilen'kyi, Serhii: Romantic Nationalism in Eastern Europe: Russian, Polish, and Ukrainian Political Imaginations. Stanford, California, 2012.

Erzeugnisse der Hausindustrie und das Kunstgewerbe, deren Bedeutung in der lokalen Wirtschaft lag.¹¹³¹ Einen wichtigen Beitrag auf dem Gebiet des Kunstgewerbes, das handwerkliche Fertigkeiten der Hausindustrie für den Bereich der Nationalkunst in Anwendung brachte, leisteten die Künstlerkolonien, die sich vor allem auch auf ethnografische Forschungen bezogen oder selbst darin tätig waren.¹¹³²

Mit dem Folklorismus des 19. Jahrhunderts verband sich die Zuschreibung einer „Exotik“, die das Fremde im Eigenen mitunter aufweist. Die Form der Zitation verschiedener, als typisch für eine Kulturgemeinschaft geltender visueller und materieller ästhetischer Objekte, Kleidungsformen sowie Gestaltungsweisen steigerte sich vermehrt nach 1900 und wurde zu einem prägenden Merkmal vieler Künstlergruppierungen, die ihre Ambitionen als radikal-neu verstanden wissen wollten.¹¹³³ Neben dem Bezug zur „Volkskunst“ wurde von jenen Künstlern selbst oftmals der Begriff des „Primitiven“ angeführt.¹¹³⁴ Dem war die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Lebenswelten, wie der Japans und Ozeaniens, durch Gauguin, die *Nabis* oder Henri Matisse (1869–1954) in der französischen Kunst vorausgegangen. Die unter diesem Aspekt entstandenen Kunstwerke wurden für die „neue primitive Kunst“ vorbildhaft. Zunächst wurde die Bezeichnung „primitiv“ lediglich für außereuropäische Kunst verwendet, jedoch nach der Jahrhundertwende verstärkt auch für regionales Formenrepertoire und Brauchtum, dass die Künstler in seiner Material- und Gestaltungsvielfalt umfassend rezipierten. Im Zarenreich wurde diese Tendenz nach 1910 sogar von den Künstlern selbst als „Neoprimitivismus“ bezeichnet, wobei sie sich auf den russischen Volksbilderbogen (russ.: *Lubok*), die Ikonen, handbemalte Ladenschilder, Holzspielzeug und regionale Ornamentik – mit der Alltagsgegenstände, Zierelemente an Holzhäusern und Textilien versehen waren – bezogen.¹¹³⁵ Parallel dazu haben sich die Künstler des Blauen Reiters in München mit unterschiedlichen „primitiven“ Quellen der „Volkskunst“ aus dem

¹¹³¹ Vgl. Hobsbawm (2005), S. 122.

¹¹³² Die in dieser Hinsicht tätigen Künstler, Ethnografen oder Historiker, die sich mit der Sachkultur und den Riten der Landbevölkerung befassten, und als erste Form einer nationalen Bewegung anzusehen sind, stellten nach Miroslav Hroch die frühe, unpolitische Phase des 19. Jahrhunderts dar. Miroslav Hroch unterteilte die Nationalbewegungen in drei prägende Phasen, wobei die Letzte die politischen Massenorganisationen betraf, die nationalistische Programme vertraten. Vgl. ebd., S. 23.

¹¹³³ Damit lässt sich auch erklären, warum die Verwendung von Trachten in den Aufführungen des Ballet Russes von Djagilev in Paris nach 1900 so eine große Popularität und Beliebtheit erlangte. Die unbekannte Ornamentik und der Farbenreichtum der Kostüme prägten das Bild eines „exotischen“ Russlands in der Wahrnehmung des westlichen Publikums. Vgl. Figes (2011), S. 24, 292.

¹¹³⁴ Die französische Malergruppe der „Fauves“ (dt.: die Wilden; zwischen 1905–1907), angeführt von Henri Matisse, wurden auch anfangs als „primitiv“ angesehen, und ihre Malerei als die „wilder Tiere“, da sie reine, monochrome Farbflächen in ihren Bildern bevorzugten, anstelle feinabgestufter Töne. Sie malten in leuchtenden Farben und verfremdeten die Gegenstände, da sie den Wert der Farbe über die Form im Bild stellten.

¹¹³⁵ Der Begriff des „Neoprimitivismus“ bezog sich in erster Linie auf die Rezeption und Aneignung der Formensprache und Ornamentik von Realien des Hausrates der bäuerlichen Lebenswelt und des kleinstädtischen, ländlichen Milieus. Nur untergeordnet galt das Interesse der russischen Künstler, die sich dieser Bewegung anschlossen, auch der Dingwelt der afrikanischen oder pazifischen Kulturräume. Siehe zur Rezeption der Materialkultur des ländlichen Raumes durch bildende Künstler im Zarenreich nach 1900: Hilton, Alison: *Russian Folk Art*. Bloomington, 1995, S. 248 ff.; *Russische Avantgarde und Volkskunst*. Hrsg.: Jewgenija Petrowa, Jochen Poetter. Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 24.7.–12.9.1993, aus der Sammlung des Russischen Museums St. Petersburg. Baden-Baden, 1993, S. 35 f.; Kunichika, Michael Mitsuo: *The Penchant for the Primitive: Archeology, Ethnography, and the Aesthetics of Russian Modernism*. Berkely (CA), 2007.

europäischen und transatlantischen Raum beschäftigt und insbesondere mit der bayerischen Hinterglas- und Votivmalerei oder dem russischen Lubok.¹¹³⁶ Für die beschriebene künstlerische Strömung lässt sich festhalten, dass aus verschiedenen Kulturen Formenmerkmale und Gestaltungsweisen des (kunst-)handwerklichen Bereichs oder des religiösen Kultes rezipiert wurden, um einzelne Elemente davon in neue formale und inhaltliche Zusammenhänge innerhalb eines Kunstwerkes zu stellen. Kandinskij theoretisierte diesen Zugriff auf Elemente der „Volkskunst“ für die bildende Kunst und plädierte dafür, solcherart Zuschreibungen generell zu überdenken, seitdem er in der russischen Provinz Vologda auf ethnografischer Exkursion war:

*„Die verderbliche Absonderung der einen Kunst von der anderen, (...) der Kunst von der Volks-, Kinderkunst, von der Ethnographie, die fest gebauten Mauern zwischen den in meinen Augen so verwandten, öfters identischen Erscheinungen (...), die synthetischen Beziehungen (...)“*¹¹³⁷

An diesem Prozess waren unterschiedliche europäische Künstlergruppierungen beteiligt, die ihre Arbeitsweise zunehmend theoretisierten und entsprechende Manifeste dazu formulierten, um sich dadurch vom Akademismus abzugrenzen und ihren Zugriff auf bereits Bestehendes zu legitimieren und aufzuwerten.¹¹³⁸

Die Besinnung auf die Kultur unerforschter, ethnischer Minderheiten oder die bäuerliche Lebenswelt spielte vor allem eine entscheidende Rolle, wenn es, im Wettstreit mit den sich formierenden Nationalstaaten, an eigenen, außereuropäischen Kolonien mangelte.¹¹³⁹ Gerade im Falle des Vielvölkerreichs der Habsburgermonarchie ist von einem „Binnenkolonialismus“ zu sprechen, der sich auf der Wiener Weltausstellung 1873 in Form repräsentierter Bauernhäuser aus industriell-

¹¹³⁶ Die deutsch-russische Malergruppe des Blauen Reiters ging 1909 aus der Neuen Künstlervereinigung München hervor. Seit der Jahrhundertwende lebten ihre Mitglieder vor allem in München, im Sommer an wechselnden Orten. Die Gruppe wurde durch die beiden Paare Vasilij Vasil'evič Kandinskij (1866–1944) und Gabriele Münter (1877–1962) sowie Aleksej von Javlenskij (Alexej von Jawlensky) (1864–1941) und Marianne von Werefin (1860–1938) begründet. Ab 1908 wohnten sie alle in Murnau. Franz Marc (1880–1916) und August Macke (1887–1914) beteiligten sich seit 1911 am Blauen Reiter. Siehe zur Rezeption der „Volkskunst“ bei den Künstlern des Blauen Reiters: Der Blaue Reiter und die Entdeckung der Volkskunst als Suche nach dem inneren Klang, in: Brückner (2000c), S. 18. Kandinskij vermittelte sein Wissen zur Lebenswelt verschiedener Ethnien des Zarenreiches an seine Künstlerkollegen in München weiter. Bevor er sich praktisch mit Kunst befasste, studierte er in St. Petersburg Jura, Wirtschaft und Ethnologie. Er reiste 1889 als Teilnehmer einer ethnografischen Exkursion nach Nordrussland bis nach Ust-Sysolsk (heute: Syktyvkar) in das Gebiet der finno-ugrischsprachigen Komi. Als Mitglied der Kaiserlichen Ethnografischen Gesellschaft hielt er einen Vortrag über die Naturreligionen der Stämme der Komi-Permjak und Komi-Syrjänen. Vgl. Hilton (1995), S. 245 f. Die Exkursion zu den Komi klang in München noch nach. Kandinskij malte „Das bunte Leben“ (1907, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), das, fast in der Manier naiver Malerei gehalten, eine Szene aus dem bäuerlichen russischen Alltag widerzugeben scheint, und sich zugleich auf die Lebenswelt der Komi bezieht. Vgl. Figs (2011), S. 447.

¹¹³⁷ Zitiert aus: Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler. Bern, 1973, S. 134 f.

¹¹³⁸ Siehe Almanach „Der Blaue Reiter“ (1912), in: Der Blaue Reiter. Hrsg.: Wassilij Kandinskij, Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, 1965; Manifest des Neoprimitivismus, in: Ševčenko, Aleksandr: Neoprimitivism. Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija (Der Neoprimitivismus. Seine Theorie. Seine Möglichkeiten. Seine Errungenschaften). Moskau, 1913; Basner, Jelena: „Wir, die wir uns zum Neoprimitivismus als Religion des Künstlers bekennen, sagen...“. Die Begründer des Neoprimitivismus über sich und ihr Werk, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden (1993), S. 27–32.

¹¹³⁹ Vgl. Brückner (2000a), S. 136.

rückständigen Gebieten äußerte.¹¹⁴⁰ Um das eigene Volk als überlegen gegenüber anderen zu inszenieren, galt es, bisher unberücksichtigte Elemente der zu definierenden Nationalkultur aufzuwerten und jene aus dem Schattenbereich der Hochkultur herauszuholen. Auf diese Weise sollte der Kluft zwischen Stadt- und Landbevölkerung bildungspolitisch und moralisierend entgegengewirkt werden, denn bereits im 19. Jahrhundert war bekannt, dass die traditionelle bäuerliche Lebenswelt und ihr Brauchtum angesichts der Landflucht im Industriezeitalter verloren zu gehen drohten. In Anbetracht der gegen Ende des 19. Jahrhunderts stagnierenden Produktivität der Hausindustrie formulierte der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl gewissermaßen einen Warnruf, demzufolge die Wissenschaft nicht länger zögern dürfe, die „Ueberbleibsel der (...) Volkskunst zum Gegenstande eines systematischen Studiums“¹¹⁴¹ zu machen. Riegl beschrieb die „Volkskunst“ als eine reproduktive, generationsübergreifende Wiederkehr einer vertrauten Formen- und Motivwelt, die in einer kollektiven Sachkultur implementiert sei und allen Bevölkerungsteilen bekannt und zugänglich sein sollte.¹¹⁴² Zur Jahrhundertwende definierte Riegl die Produkte (Güter) der Hausindustrie als in ihrer äußeren Gestaltungsweise unverändert und tradiert. In dieser Rezeptionsweise klingt die im urbanen Raum des Fin de Siècle verbreitete Auffassung vom Ländlichen als Idylle und Hort des Unveränderlichen an. Riegl erklärte seine Sichtweise damit, dass er sich dabei vor allem auf einzelne Regionen des östlichen und südöstlichen Europas beziehe, in denen die „Volkskunst“ in „ihren interessantesten Richtungen selbst heute noch in verhältnismäßig günstigem Maße“¹¹⁴³ vorhanden sei.

Österreichische Reisende erkundeten die Bergorte Galiziens und die „Volkskunst“ ihres Kronlandes, die sie als Teil der Kultur des habsburgischen Vielvölkerreiches für sich beanspruchten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts nahmen die nationalen Bewegungen und ethnischen Konflikte innerhalb der Kronländer und Provinzen der österreichisch-ungarischen Monarchie zu. Aus diesem Grund wurde eine bildungspolitische Kampagne entwickelt, um die einzelnen Regionen im multiethnischen Imperium zu befrieden. Das Ziel der Kampagne war eine Gesamtdarstellung der ethnischen Minderheiten, die deren Lebensart, Sachkultur und Sprachen additiv dokumentierte und als gleichrangig neben den größeren Völkern darstellte. Der Sohn von Kaiser Franz Joseph, Kronprinz Rudolf (1858–1889), der aus eigenem ethnografischem Interesse dieses Projekt initiierte, gab die Publikation zwischen 1885 und 1902 in 24 Bänden heraus. Sie wurde nach ihm als „Kronprinzenwerk“ benannt, der vollständige Titel lautete – „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“. Kronprinz Rudolf wollte den Nationalismus der anderen Völker, der gegen die österreichische Monarchie gerichtet war, mithilfe dieses Werks eindämmen. Der königliche Herausgeber beabsichtigte, durch die Beschreibung der Erzeugnisse der Hausindustrie, Trachten und Bauernhäuser der einzelnen Regionen, die Vielfalt der

¹¹⁴⁰ Vgl. Krasny, Elke: Binnenexotismus und Binnenkolonialismus. „Das Bauernhaus mit seiner Einrichtung und seinem Geräthe“ auf der Wiener Weltausstellung 1873, in: Aigner (2010), S. 51.

¹¹⁴¹ Riegl (1894), S. 5 f., zitiert in: Vasold (2004), S. 22.

¹¹⁴² Vgl. Riegl (1894), S. 13, zitiert in: Vasold (2004), S. 24.

¹¹⁴³ Riegl (1894), S. 5 f., zitiert in: Vasold (2004), S. 22; vgl. Riegl (1894), S. 44, 45, 53, zitiert in: Vasold (2004), S. 29 f.

Völker und ethnischen Minderheiten als einander ebenbürtig aufzuzeigen, um ihr Selbstbewusstsein zu stärken und identitätsstiftend ein Gemeinschaftsgefühl unter den Völkern innerhalb der Monarchie zu erzeugen.¹¹⁴⁴

Bereits im 18. Jahrhundert bereisten deutsche Historiker Regionen des Zarenreiches und dokumentierten die dort vorgefundenen Ethnien.¹¹⁴⁵ Ein Jahrhundert später zog es auch deutsche Schriftsteller und Künstler dorthin, wie Rainer Maria Rilke (1875–1926) zu dem Landgut von Tolstoj und nach Abramcevo oder den Bildhauer Ernst Barlach (1870–1938), der die Bauernwelt in Sibirien zeichnerisch festhielt.¹¹⁴⁶ Die von städtischen Bildungsbürgern durchgeführten ethnografischen Exkursionen waren Ausdruck einer romantischen Sehnsucht nach dem Unberührten, einer ländlichen oder unzivilisierten Idylle, die als Gegenbild der urbanen Lebenswelt vorgezogen und zum Inbegriff des Heilsbringenden und Moralisch-Unverdorbenen verklärt wurde.¹¹⁴⁷ Das Interesse von Künstlern am Ländlichen und Bäuerlichen war eine europaweite Erscheinung des 19. Jahrhunderts, die vor allem von Malern ausging, die gegen den Akademiebetrieb aufbegehrten und sich teilweise in Künstlerkolonien zusammenschlossen, um sich aus dem urbanen Raum zurückzuziehen.¹¹⁴⁸ Darunter gab es jene, die sich mehr auf die Landschaftsmalerei konzentrierten und andere, die verstärkt die Bauern als soziale Gruppe und Repräsentanten einer nicht-industrialisierten – und somit als traditionell deklarierten – Lebenswelt festhielten. In Galizien befassten sich die Malergruppe in Bronowice bei Krakau, Künstler im

¹¹⁴⁴ Vgl. Stagl, Justin: Das „Kronprinzenwerk“ – eine Darstellung des Vielvölkerreiches, in: Moravánszky (2002), S. 173 f.

¹¹⁴⁵ Vgl. Köhler, Marcus: Russische Ethnographie und imperiale Politik im 18. Jahrhundert. Göttingen, 2012.

¹¹⁴⁶ Rilke verfasste zwei Artikel zur russischen Kunst und den Künstlern von Abramcevo, die in der Wiener Zeitung „Die Zeit“ 1901 und 1902 erschienen sind. Er teilte sein Wissen über die russische Kunst mit der Künstlerkolonie Worpswede. Vgl. Ausst.-Kat. Nürnberg (2001), S. 199. Begeistert habe Rilke von seinen Eindrücken über die russische Künstlerkolonie und die Kirche von Abramcevo Vogeler in Worpswede/Barkenhof erzählt. Vgl. Paston (2003), S. 402. Zu Rilkes Beurteilung russischer Kunst siehe, Raev, Ada: »Urteile über das unbekannteste Volk von Europa«. Zur Rezeption russischer Kunst in Deutschland um die Jahrhundertwende, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 238 f. – Barlach bereiste Südrussland und die heutige Ost-Ukraine (Charkov) 1906, wo er von der Formensprache der bäuerlichen „Volkskunst“ und der Ikonenmalerei fasziniert war. Angeregt durch das äußere Erscheinungsbild russischer Bauern und Bettler sowie durch die sogenannten „Balabanovs“ – stelenhafte aufragende kultische Figuren (Felsgottheiten) aus der südrussischen Steppe (6. Jhd. v. Chr.–13. Jhd. n. Chr.) – gelangte er zu seiner blockhaften, vereinfachten und monumentalisierten Formensprache. Siehe zu Barlachs Rezeption Russlands in seinem Werk: „außen wie innen“. Russland im Werk Ernst Barlachs. Hrsg.: Inge Tessow. Güstrow, 2007.

¹¹⁴⁷ Die Hinwendung und Aufwertung der eigenen „Volkskultur“, die mitunter im Sinne einer „Sozialromantik“ verklärt wurde, ging in Deutschland auf Johann Gottfried Herder (1744–1803) zurück. Vgl. Osterhammel (2009), S. 1168.

¹¹⁴⁸ Zu den einzelnen Kolonien siehe: Lübbren, Nina: Rural artists' colonies in Europe 1870–1910. Manchester, 2001, sowie Ausst.-Kat. Nürnberg (2001).

Bergkurort Zakopane und die „Huzulenmaler“ im Raum Lembergs mit der bäuerlichen Lebenswelt.¹¹⁴⁹ Die Maler des Russischen Realismus stellten in den 1860er-/ 1870er-Jahren kritisch, und später, aufgrund der verschärften Zensur während der Herrschaft von Aleksandr III. und Nikolaj II., verklärend die Lebensumstände der ehemals Leibeigenen dar.¹¹⁵⁰ Im Zarenreich, in dem die Industrialisierung spät und dafür umso stärker in kurzer Zeit Einzug hielt, wurde das Bäuerliche zu einer idealen Lebensform verklärt, wobei die Güter der Hausindustrie von slavophil-gesinnten, vermögenden Kaufleuten und Industriellen geschätzt wurden.¹¹⁵¹ Sowohl die ethnologische Forschung als auch die restaurative Politik beförderten das gestiegene Interesse an dem Handwerk und den Gütern der Landbevölkerung. Diese Haltung stand im Einklang mit der Hinwendung zum Landleben aus ideologischen Gründen, wie es anfänglich von russischen Schriftstellern aus der počvennost'-Bewegung (dt.: Heimerde) angeregt und durch die „Volkstümpler“ (russ.: narodniki) weiter verfolgt wurde.¹¹⁵² Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821–1881) beteiligte sich an der počvennost'-Bewegung und erklärte: „Die Frage nach dem Volk und

¹¹⁴⁹ Im deutschsprachigen Raum sind vor allem die Willingshauser Malerkolonie und die Künstlerkolonie Worpsswede zu nennen. Zu den Kolonien in Willingshausen und Bronowice, siehe Ausst.-Kat. Nürnberg (2001), S. 104 ff., 115–120, 175. Darin sind Sujets von Bauern in Tracht des Malers Carl Bantzer (1857–1941) (Willingshauser Malerkolonie) und von Włodzimierz Tetmajer (Bronowice) zu sehen, vgl. ebd., S. 302 f., 308 f. Zu Worpsswede siehe, Küster (1991). Weitere Informationen zu Bronowice: Opalińska, Stanisława: Bronowice w malarstwie (Bronowice in der Malerei). Ausstellung Historisches Museum Krakau Dezember 1994–Februar 1995. Krakau, 1994. Zu den Huzulen-Malern siehe, Jankowska-Marzec, Agnieszka: Między etnografią a sztuką: mitologizacja Hucułów i Huculszczy w kulturze polskiej XIX i XX wieku (Zwischen Ethnografie und Kunst: Die Mythologisierung der Huzulen und das Huzulentum in der polnischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert). Krakau, 2013; Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala (Zwischen den Bergen Giewont und Parnassus. Künstlerische Inspirationen durch die Kunst aus Podhale). Krakau, 1997. Die im nachfolgenden Kapitel vorgestellten Künstlergruppen im Zarenreich und Galizien knüpften an die Bauernthematik an und interessierten sich insbesondere für die Holzarchitektur, die Erzeugnisse der Hausindustrie und ihre Produktionsweisen, die verwendeten Materialien und das Formenrepertoire einzelner Regionen, das sie nachahmten, verbreiteten und in ethnografischen Sammlungen ausstellten.

¹¹⁵⁰ Siehe dazu, Figes (2011), S. 254 f.; Blakesley (2014), S. 17 ff.; Ausst.-Kat. Chemnitz (2012); Gray (2000a); Nesterowa (1996).

¹¹⁵¹ Zum slavophil-geprägten Mäzenatentum im Zarenreich, siehe Einleitung Kap. 1. – Im Russischen ist von „Heimindustrie“ (russ.: kustarnaja promyšlennost') die Rede und deren Produkte werden als „Erzeugnisse der Heimarbeit“ bezeichnet.

¹¹⁵² Diese Schriftsteller riefen andere Intellektuelle dazu auf, die Bauern nach dem Vorbild westlicher Bürger umzubilden – jedoch im Einklang mit der christlichen Gemeinschaft stehend – und ihre eigene russische Nationalität zu entdecken. Diese Bewegung wollte die Reanimierung russischer Traditionen und Bräuche im Bürgertum und unter den Adligen herbeiführen, die diese seit der Nachahmung europäischer Lebensstile unter Peter I. ablehnten. Die russische Nation musste sich nach dem Ende der petrinischen Ära neu erfinden. Durch die Literatur und die Künste sollte im 19. Jahrhundert eine nationale Ideen- und Wertegemeinschaft geschaffen werden, die eine Russifizierung des Lebensstiles, der Kleidung, des Brauchtums und Wohnraumes herbeiführte. Vgl. Figes (2011), S. 19 f., 354. Die Volkstümpler waren eine Gegenbewegung zur Politik von Zar Aleksandr II. (der am 1. März 1881 einem Attentat zum Opfer fiel), ausgelöst durch Studentenproteste (1861–1863) und ideologisch angeregt durch Aleksandr Herzen (1812–1870), der sich der Idee des Sozialismus angeschlossen hatte. Herzen rief die Studenten dazu auf, „ins Volk“ (russ.: v narodu) zu gehen, woraus die Bezeichnung „Narodniki“ abgeleitet wurde. Aus dem Exil heraus kritisierte Herzen die Reformen von Aleksandr II. der 1860er-Jahre (die Zeit der „Großen Reformen“). Dies hatte eine Radikalisierung der oppositionellen Bewegung zur Folge, die auch im Zusammenhang mit der Abschaffung der Leibeigenschaft und den damals nicht eingelösten Liberalisierungsansätzen in Politik und Gesellschaft stand. Nikolaj Vasil'evič Čajkovskij (1850–1926) griff den Ansatz des „ins Volk gehen“ auf, das heißt, die Intention, das Volk bildungspolitisch aufzuklären und ideologisch zu beeinflussen (im Sinne eines Kollektivismus und favorisierten Sozialismus). Bekannt wurde diese Bewegung vom „Gang ins Volk“ als „Narodničestvo“ (besonders zwischen 1873–1875), das unter der Organisation der Anhänger Čajkovskijs stand, die als „Čajkovscy“ bezeichnet wurden. Vgl. Torke, (1997), S. 164–169.

unserer Auffassung von ihm (...) ist unsere dringlichste Frage, aus der sich unsere ganze Zukunft erschließt (...)"¹¹⁵³.

Die zumeist adligen Studenten, die sich von der Schuld ihrer Väter lossagten und das an den Bauern begangene Unrecht in der Zeit der Leibeigenschaft tilgen wollten, formierten sich in den 1870er-Jahren als Narodniki.¹¹⁵⁴ Sie lebten zeitweise in Dörfern, sie gaben ihr städtisches Leben auf und brachen teils mit ihren Familien. Die Abschaffung der Leibeigenschaft bildete für die Volkstümpler die Voraussetzung für die „geistige Wiedergeburt der Nation“. Indem sie den Bauern Lesen beibringen und sie für den politischen Protest gewinnen wollten, verstanden sie sich als „Diener des Volkes“.¹¹⁵⁵ In der Dorfgemeinschaft wurden sie mit der Realität und den erdrückenden Lebensumständen der Bauern konfrontiert, dass sie desillusionierte.¹¹⁵⁶ Der Vorstellung von dem idealen russischen Landleben stand diese Erfahrung entgegen. Das in der zweiten Jahrhunderthälfte verbreitete Schlagwort der „Volkstümlichkeit“ oder „Volksverbundenheit“ (russ.: narodstvo, narodnost') stieg im Rahmen der geförderten Heimindustrie und des sich etablierenden Kunstgewerbes zum Güte- und Qualitätssiegel auf.¹¹⁵⁷ Die Kunstausbübung in Abramcevo oder Talaškino, wo inmitten dörflicher Idylle überlieferte Handwerkstechniken der Bauern und ihre Holzarchitekturstile aus verschiedenen Regionen des Zarenreiches adaptiert wurden, stand somit in einer logischen Folge eines politisch-motivierten slavophilen Nationalismus. Diese romantisierende Richtung des Nationalismus verband sich mit dem von Aleksandr III. propagierten Gestaltungs- und Architekturstil, den Neorussischen Stil, der das Dekor der heimischen Holzarchitektur des Mittelalters und 17. Jahrhunderts, die Gestaltungsformen des bauerlichen Heimgewerbes sowie deren „folkloristische Motive“ in sich aufnahm.¹¹⁵⁸

In Galizien fand ein ähnlicher Prozess statt: Seit der polnischen Romantik wurde die Bauernwelt idealisiert. Das führte dazu, dass deren Holzarchitektur und die Erzeugnisse aus der Hausindustrie aufgewertet und als vorbildhaft für bildende und angewandte Künstler aus dem urbanen Raum galten. Diese Tendenz manifestierte sich beginnend mit den Schriften der Romantiker Józef Ignacy Kraszewski (1812–1858) und Cyprian Kamil Norwid (1821–1883).¹¹⁵⁹ Die Forderung „zurück zum Handwerk“

¹¹⁵³ Zitiert aus: Dostoevskij, Fëdor: Polnoe sobranie sočinenii, Band 22, S. 44, zitiert in: Figes (2011), S. 248.

¹¹⁵⁴ Dazu angeregt wurden die Volkstümpler durch die programmatische Schrift von Nikolaj Černyševskij „Was tun“ (russ.: Čto delat'?, 1862), der darin zu einem neuen Gesellschaftsentwurf aufrief.

¹¹⁵⁵ Vgl. Figes (2011), S. 244 f.

¹¹⁵⁶ Die Narodniki-Bewegung führte dazu, dass die Lebensumstände der Landbevölkerung in der Öffentlichkeit publik und die soziale Frage in den Fokus gerückt wurden.

¹¹⁵⁷ Vgl. Paston (2003), S. 353. Der Terminus „Volksverbundenheit“ wurde von russischen Kunstkritikern des 19. Jahrhunderts verwendet, wie von V. G. Belinskij und Stasov, die sich damit über den Kritischen Realismus äußerten. Die Volkstümpler-Bewegung adaptierte und politisierte diesen Begriff. Vgl. Haubenreißer, Wolfgang: Wörterbuch der Kunst. Stuttgart, 1995, S. 666. Hierin ist eine Ideologisierung- und Instrumentalisierungstendenz der Künste und Heimindustrie zu konstatieren, die den kulturellen (und geistigen) Erneuerungsbestrebungen eines Teils der russischen Intelligencija Ausdruck verlieh. Unterstützt wurde diese Tendenz durch Zar Aleksandr II., der damit vor allem einen restaurativen Volksbegriff im Sinne hatte und das Vorhandensein einer russischen „Volksseele“ popularisierte.

¹¹⁵⁸ Vgl. Tschernewitsch, Jelena: Ausdruck eines neuen Russlands. Der neorussische Stil im Spannungsfeld von Folklore und nationaler Identität, in: Ausst.-Kat. Darmstadt (2008), S. 150.

¹¹⁵⁹ Vgl. Cavanaugh (2000), S. 16.

wurde erstmals von Norwid in seinem Gedicht „Promethidion“ (1851) geäußert, das die Bewegung zur Erneuerung des polnischen Kunsthandwerks anregte.¹¹⁶⁰ Norwid legte im „Promethidion“ seine Kunstauffassung dar: Gemäß seiner Ansicht nach müsse die Kluft zwischen Intellektuellen und den Bauern überwunden werden, um eine nationale Gemeinschaft begründen zu können.¹¹⁶¹ Das Mittel zum Zweck stellten für ihn die Erzeugnisse der Hausindustrie dar, denen er künstlerischen Wert zuerkannte und woran alle gesellschaftlichen Schichten des Volkes teilhaben sollten. Dieser Auffassung folgten die Begründer der ersten polnischen Künstlerverbände, die sich mit dem Handwerk der Bauern auseinandersetzten und darin Merkmale einer gesamtpolnischen Nationalidentität zu erkennen glaubten.¹¹⁶²

Die ethnografische Erschließung der ländlichen Sachkultur, der Produkte der Hausindustrie und der Holzarchitektur von Bauernhäusern war eine Erscheinung der Industriegesellschaft des 19. Jahrhunderts. Sie kleidete sich in einen wissenschaftlich-legitimierenden Anspruch, jedoch wurde sie auch mithilfe einer Vermarktungsstrategie vorangetrieben. Im Zuge dessen wurden traditionelle Fertigungsweisen und Dekorationsstile für eine urbane Käuferschicht erschlossen, die sich akademisch-geschulte Künstler aneigneten und in serielle Produktionsverfahren überführten.¹¹⁶³ Die frühe ethnografische Forschung ebnete dieser Entwicklung den Weg.

3.1 Der Beginn ethnografischer Sammlungen in Abramcevo und Talaškino

Die Künstlervereinigungen Abramcevo bei Moskau und Talaškino unweit von Smolensk (nahe der weißrussischen Grenze) nahmen sich der Aufgabe an, das traditionelle Handwerk zu bewahren und dessen Erzeugnisse zu verbreiten, um die Alltagswelt zu verschönern.¹¹⁶⁴ Verschiedene Intentionen und praktische Bemühungen kamen in dieser Zielsetzung bildender Künstler und Mäzene zusammen. Die praktischen Bemühungen zielten darauf ab, einzelne Objekte oder die Technik, mithilfe derer sie gefertigt wurden, und ihre Materialien zu studieren; außerdem waren das Interesse daran und die

¹¹⁶⁰ Vgl. Huml, Irena: *Polska sztuka stosowana XX wieku* (Polnische angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts). Warschau, 1978, S. 10.

¹¹⁶¹ Vgl. Kuderowicz (1988), S. 79.

¹¹⁶² Siehe zu den politischen Bedingungen, unter denen sich das polnische Kunstgewerbe etablierte und die Landbevölkerung als Potenzial für eine nationale Agenda gebraucht wurde: Stauter-Halsted, Keely: *The nation in the village. The Genesis of Peasant National Identity in Austrian Poland, 1848–1914*. London, 2001.

¹¹⁶³ Folklorismus als Produkt der Kulturindustrie, vgl. Brückner (2000a), S. 315.

¹¹⁶⁴ Vgl. Mamontova, Natal'ja: *Nacional'nye tradicii v usadebnom byte Abramceva i Talaškina (obrazno-stilističeskie poiski živopiscev v dekorativno-prikladnom iskusstve)* (Nationale Traditionen der Landsitze von Abramcevo und Talaškino (die bildlich-stilistischen Experimente von Malern in der dekorativen-angewandten Kunst)), in: Paston (2000), S. 472. In diesem Aufsatz sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Künstlervereinigungen sowie deren praktische Ansätze und Ideen bezüglich einer Nationalkunst zusammengefasst. Mamontova verweist darauf, dass die Entwicklung des russischen Kunsthandwerks maßgeblich auf diese beiden Gruppierungen zurückgehe, in denen sich Maler erstmals mit ihnen unbekannten handwerklichen Bereichen vertraut machten und Formenexperimente durchführten. Zu den wichtigsten Gruppen des Arts and Crafts Movements im Zarenreich 1870–1917, siehe: Salmond, Wendy: *Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries, 1870–1917*. Cambridge, 1996.

Intentionen überwiegend wirtschaftlich begründet. Teils waren die Bemühungen, das bäuerliche Handwerk und seine Fertigsweisen zu erlernen von einem aufklärerischen Anspruch im Sinne der Volkstümlicher-Bewegung geleitet, wie etwa der, den Bauern eine Erwerbsquelle zu ermöglichen und sie zu schulen. Insgesamt waren diese Unternehmungen, die sich in den eingerichteten Bauernschulen, Werkstätten und ethnografischen Sammlungen zum Hausgerät, der Architektur und Ornamentik der bäuerlichen Lebenswelt manifestierten, zumeist von einer missionarisch-verstandenen Auffassung durchdrungen, etwa der „dem Volk zu dienen“ und eine Synthese aus Leben und Kunst herbeiführen zu wollen, die das Alltagsleben prägen sollte.¹¹⁶⁵ Savva Mamontov bekannte dazu, das man in der Schuld des Volkes stehe, und das „Die Kunst aller Richtungen vor allem volkstümlich sein soll“.¹¹⁶⁶ Diese Auffassung teilten die Begründer der Künstler-Landsitze in Abramcevo und Talaškino miteinander.

Die verschiedenen praktischen und wissenschaftlich-orientierten Ansätze zur Reformierung des russischen Heimgewerbes, die das Handeln der beiden genannten Künstlerkreise bestimmten, waren von dem leitenden Prinzip bestimmt, einen nationalen Kunststil zu kreieren. Dieser Nationalkunststil, der als „Neorussischer Stil“ bezeichnet wurde, sollte als gesamtgesellschaftliches Phänomen alle Sphären des öffentlichen und privaten Lebens durchdringen und gestalten, um gleichermaßen im urbanen und ländlichen Raum präsent zu sein und eine Nationalidentität visuell zu manifestieren. Die Verbindung aus Stadtbild und Dorfidylle wurde dadurch hergestellt, indem Formelemente und Zierformen aus der bäuerlichen Holzarchitektur in die urbane Architektur und Innenausstattung von Interieurs einfließen. Der neue Nationalkunststil unterschied sich dadurch vom vormaligen Russischen Stil, der sogenannte „byzantinische“ Formenvokabular für sich beanspruchte. Der Neorussische Stil stellt einerseits gewissermaßen eine Schlussphase des „kulturhistorischen Kontinuums“¹¹⁶⁷ in der russischen Architekturgeschichte dar, da im gesamten 19. Jahrhundert die Nachahmung historischer Stile verpflichtend war, um einen Nationalstil zu visualisieren. Andererseits manifestiert sich darin die Aufwertung und Glorifizierung der bäuerlichen Lebenswelt, deren Materialkultur als neues Schönheitsideal vorbildhaft wurde.

Bevor Mamontov seinen Landsitz in Abramcevo 1870 erwarb, wurde es im kulturellen Gedächtnis der russischen Intelligencija durch dessen Vorbesitzer, die Schriftsteller-Familie Aksatov, mit der slavophil-geprägten Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbunden.¹¹⁶⁸ Durch das Mäzenatenpaar Savva und Elizaveta Mamontov etablierte sich in Abramcevo eine Art Salonkultur, wie sie generell für viele Landsitze im Zarenreich typisch war, und wo sich abseits der Politik, literarisch-künstlerische Kreise betätigen konnten. Die Mamontovs begeisterten sich besonders für das Theater und die Darstellungskunst der „lebenden Bilder“ (russ.: *živye kartiny*), das auch als „BilderSzenen“ oder

¹¹⁶⁵ Vgl. Tschernewitsch (2008), S. 151.

¹¹⁶⁶ Mamontov zitiert in: Paston (2003), S. 353.

¹¹⁶⁷ Vgl. Tschernewitsch (2008), S. 150.

¹¹⁶⁸ Dort hatte sich ein reger Austausch zwischen Vertretern des Russischen Realismus etabliert, wie Ivan Sergeevič Turgenev (1818–1883), Aleksej Stepanovič Chomjakov (1804–1860) oder Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1809–1852).

„tableau vivant“ benannt wird und als Figur der Verlebendigung und Vergegenwärtigung von Kunstwerken fungiert.¹¹⁶⁹ Durch erste private Hausvorführungen in ihrem Moskauer Stadthaus seit den 1870er-Jahren, für die sie zusammen mit ihren Freunden die Kostüme und die Bühnenausstattungen selbst entwarfen und herstellten, begannen sie sich für verschiedene Bereiche des Handwerks zu interessieren.¹¹⁷⁰ Die Mamontovs verlagerten ihre Theateraufführungen zunehmend auch nach Abramcevo. Dort nutzten sie in den 1880er-Jahren die neben dem Gutshaus vorhandenen Gebäude als Werkstätten, in denen sie zusammen mit ihren Künstlerfreunden, wie Repin, Vasnecov, Polenov und Polenova, die Theateraufführungen vorbereiteten.¹¹⁷¹ Als Vrubel‘ Mamontov 1890 kennenlernte, nahm er auch an den Literatur- und Theaterabenden in dessen Moskauer Stadtvilla teil und später schauspielerte und sang er mit oder gestaltete die Dekorationen für die „lebenden Bilder“.¹¹⁷²

Die Künstlerkolonie in Abramcevo wurde in den Erinnerungen von Zeitgenossen als Ort des kollektiven Schaffens und Gemeinsinns, das dem slavophilen Prinzip der *sobornost‘* entsprach, beschrieben.¹¹⁷³ Im Sinne des religiös und moralisch geprägten Gemeinschaftsgefühls, das in Abramcevo allgegenwärtig gewesen sei, war dieser Künstlerkreis anderen Zusammenschlüssen des 19. Jahrhunderts, die sich als „Bruderschaft“ bezeichneten, ähnlich.¹¹⁷⁴ Die in Abramcevo tätigen Künstler konnten somit abseits vom reglementierenden Akademiewesen, als loser, freundeskreisähnlicher Verbund und inmitten der bürgerlichen Lebenswelt eingebettet, arbeiten, debattieren und mit den Dorfbewohnern in Kontakt treten. Ausgehend von ihren Entwürfen für Theaterinszenierungen, ihren angefertigten Kostümen und Bühnenbildern und des gemeinsamen Schauspiels, entstand auf diese Weise ein neuer Künstlertyp im russischen Kulturleben, der parallel mit verschiedenen Medien und

¹¹⁶⁹ Diese Gattung bildete gewissermaßen die Voraussetzung für die sich in Abramcevo etablierende Theaterform. Die „Lebenden Bilder“ erfreuten sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts bei der russischen Intelligencija großer Beliebtheit. Dabei handelte es sich um die pantomimische Darstellungsweise von literarischen Stoffen, wobei das Hauptaugenmerk der Inszenierungsweise auf der Mimik, Gestik und den Körperbewegungen lag. Bei Brandl-Risi (2013) lässt sich dazu folgende Definition finden: „Das *tableau vivant* als programmatisch Lebendes [sic!] Bild bezeichnet eine Darstellungspraxis, die als theaterhistorisches wie theoretisches Konzept zwischen ‚Bild‘ und ‚Theater‘ changiert und die Frage nach der Übergängigkeit und Interferenz von Leben und Kunst, Belebung und Unbelebtheit, Natur und Kultur pointiert. Zentral dabei ist das Prinzip des Stillstellens: Das *tableau vivant* kristallisiert sich an der Schnittstelle zwischen Augenblick und Bewegung, Verfestigung und Verflüssigung.“ Brandl-Risi, Bettina: BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert. Freiburg i. Br., 2013, S. 13.

¹¹⁷⁰ Die „lebendigen Bilder“, die Liebhaberaufführungen (Haustheater), gemeinschaftliche Lesungen und Scharaden waren zu dieser Zeit in der russischen Gegenwartskultur des Bildungsbürgertums stark verbreitet. Diese Veranstaltungen fanden im Familien- und Freundeskreis statt. Vgl. Paston (2003), S. 319.

¹¹⁷¹ Besonders Viktor Vasnecov wurde zu einem großen Unterstützer dieser Theatervorführungen, für die er Entwurfszeichnungen für die Bühnenbilder des Stücks „Schneewittchen“ (1882 uraufgeführt) anfertigte, die vorbildhaft für andere Künstler (Korovin, Golovin, Maljutin u. a.) wurden. Vgl. Paston (2008), S. 171.

¹¹⁷² Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 277, 279.

¹¹⁷³ Der *sobornost‘*-Begriff wurde in Abramcevo vor allem durch den Maler Viktor Vasnecov repräsentiert. Paston (2003) spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem „gemeinschaftlichen Ideal“ (russ.: *sobornogo ideala*) Vasnecovs. Vgl. Paston (2003), S. 362.

¹¹⁷⁴ In Westeuropa ist eine kollektive Kunstausübung innerhalb einer quasi-religiösen Gemeinschaft mit dem Begriff der „Bruderschaft“ ideengeschichtlich verbunden. Zur Künstlerkolonie von Abramcevo als Bruderschaft, siehe: Gray, Rosalind Polly: Questions of identity at Abramtsevo, in: Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century. Hrsg.: Laura Morowitz, William Vaughan. Aldershot, Hants, 2000. Paston (2003) verweist darauf, dass die Idee der nazarenischen Künstler-Bruderschaft Mamontov dazu angeregt haben könnte, den Abramcevo-Künstlerkreis zu gründen. Vgl. Paston (2003), S. 314.

genreübergreifend arbeitete, wie in der Malerei (Bühnenbild) bis hin zum Kulissenbau.¹¹⁷⁵ Der Künstlerkreis Abramcevo wies eine originäre Identität auf, die auf dem Zusammenwirken unterschiedlicher angewandter Künste beruhte, wodurch die traditionelle Hierarchisierung der Künste generell aufgehoben wurde, und die von einer sich wandelnden Stil- und Medienvielfalt geprägt war. Die flexible und vielen Medien gegenüber offen gelebte Kunstpraxis formte, zusammen mit der Orientierung auf die materielle Kultur der vorpetrinischen Ära und bäuerlichen Lebenswelt, den Charakter dieser Gemeinschaft.¹¹⁷⁶

Der Künstlerkreis in Abramcevo bildete neben dem *Artel* (gegr. 1863) in St. Petersburg und der Moskauer *Genossenschaft für Wanderausstellungen* (gegr. 1870) den ersten Zusammenschluss von russischen Künstlern, die sich nicht mehr nur auf die Malerei, sondern verstärkt auf verschiedene Bereiche des Handwerks konzentrierten.¹¹⁷⁷ Der Landsitz der Mamontovs wurde zu einem Ort der Begegnung zwischen Schriftstellern, Historikern, Kunsthistorikern, Architekten und bildenden Künstlern, die innerhalb der 1880er- und 1890er-Jahre dort zeitweise in den warmen Monaten lebten oder gelegentlich zu Besuch waren.¹¹⁷⁸ Diese Gemeinschaft suchte den Kontakt zu den Dorfbewohnern und strebte danach, sich deren Handwerkstechniken, die ornamentalen Motive und Formsprache der regionalen Heimindustrie anzueignen, um sie ästhetisch weiterzuentwickeln. Dabei verfolgte das Mäzenatenpaar Mamontov von Anfang an sozialreformatorsche Ziele, nämlich den Bauern ein finanzielles Auskommen zu ermöglichen, um die Produktivität des Heimgewerbes zu steigern und auszubauen. Diese Absicht ging auf die Reformen der frühen 1860er-Jahre und die Abschaffung der Leibeigenschaft zurück. Aufgrund dieser historischen Wende befasste sich ein Teil russischer Intellektueller, insbesondere die später als Mäzene tätig werdenden Industriellen und Kaufleute, mit den Lebensumständen der Bauern sowie ihrem Gewerbe als Wirtschaftsfaktor, und ihren Kunstfertigkeiten in der Holz-, Keramik- und Textilbearbeitung.

¹¹⁷⁵ Vgl. Paston (2003), S. 319. Außerdem deutet sich darin bereits eine herbeigeführte Synthese der Künste an, durch die Verbindung von Architektur, Malerei, Schauspiel, Gesang, Tanz und Kostüm, die in Mamontovs Russischer Privater in Moskau verwirklicht wurde. Das beeinflusste wiederum die Theater- und Kunstwelt der russischen Avantgarde. Vgl. Gray (2000b), S. 111.

¹¹⁷⁶ Der Künstlerkreis unter Mamontovs Patronat war weder eine offizielle Organisation wie das St. Petersburger *Artel* oder die Moskauer *Genossenschaft für Wanderausstellungen*, noch gab es programmatische Manifeste heraus. Im Zusammenhang mit der „Identität“ der Künstlerkolonie Abramcevos könne von einer Gruppenidentität gesprochen werden, die durch die Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Künstlern geprägt und in ihren Ideen präsent war. Vgl. Gray (2000b), S. 118. In der russischen Kunstwissenschaft wurde jenem Künstlerkreis eine eigene Lebensweise zugesprochen, die durch den dort neu-entstandenen Künstlertyp und die Theateraufführungen hervorgebracht worden sei. Vgl. Sternin, Grigorij: Abramcevo – „tip žizni“ i tip iskusstva (Abramcevo – „Lebenstyp“ und Kunsttyp), in: Abramcevo: Chudožestvennyj kružok, živopis, grafika, skulptura, teatr, masterskie (Abramcevo: Künstlerkreis, Malerei, Grafik, Skulptur, Theater, Werkstätten). Hrsg.: Grigorij Sternin. Leningrad, 1988, S. 9.

¹¹⁷⁷ Vgl. Boguslawskaja, Irina: Volkskunst, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden (1993), S. 33. Jene Hinwendung zur heimischen Kultur kennzeichnete auch die Interessen der russischen Avantgardekünstler, die sich mit Holzarbeiten, Spielzeug, Warenschildern, heidnischen Götzenfiguren und Realien des Hausrates ihrer Gegenwart beschäftigten, um daraus eine vereinfachte, geometrisierende Formsprache abzuleiten.

¹¹⁷⁸ Siehe zu den Tätigkeiten, Interessen und Teilnehmern des Abramcevo-Kreises: Chronika chudožestvennoj žizni Abramceva (Chronik des Kunstlebens Abramcevos) (von 1870–1898), in: Sternin (1988), S. 279–294, Paston (2003), S. 20–309.

Es etablierte sich allgemein das Bewusstsein dafür, dass zwischen der Heimindustrie der ländlichen Bevölkerung und dem allgemeinen Wirtschaftswachstum des Zarenreiches eine gegenseitige Abhängigkeit bestand. Deshalb unterstützte die Regierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend Maßnahmen zur Förderung der Heimarbeit und die Einrichtung sowie den Ausbau kunstgewerblicher Fachrichtungen an Schulen und Kunsthochschulen, zunächst nur in St. Petersburg (*Gesellschaft zur Förderung der Künste* und die Baron-Stieglitz-Schule für technisches Zeichnen, gegr. 1879) und Moskau (Stroganov Schule für technisches Zeichnen), später auch in vielen anderen urbanen und ländlichen Zentren.¹¹⁷⁹ Die Stroganov Schule wurde zu einer wichtigen Institution für die Lehre und Vermittlung kunstgewerblicher Disziplinen und Gestaltung.¹¹⁸⁰ Vrubel‘ unterrichtete dort Anfang des Jahres 1902 Dekorationsmalerei für Blumen und Ornamente.¹¹⁸¹

Das russische Arts and Crafts Movement ging maßgeblich von Moskau aus. Die wissenschaftliche Debatte über den Fortbestand der Heimindustrie, deren Motive, Ornamente und Architekturstile der einzelnen Regionen des Zarenreiches – vor allem des Nordens mit seiner reichhaltigen Ornamentik – die sich in Publikationen, der Gründung von wissenschaftlichen Gesellschaften und ersten ethnografischen Sammlungen manifestierte, wurde vor allem in Moskau verhandelt. Die Bewegung zur Erforschung und des Sammelns der ländlichen Materialkultur war politisch mit den Ideen der „Volkstümlichkeit“ verknüpft.¹¹⁸² Im Mittelpunkt der historischen Forschung stand dabei die Entdeckung des „nationalen Erbes“, dies umfasste vor allem die Materialkultur der vorpetrinischen Ära, und hatte ein zunehmendes Interesse an mittelalterlicher (altrussischer) Architektur, Ikonenmalerei und „Folklore“ zur Folge.¹¹⁸³ Die Moskauer *Archäologische Gesellschaft* (gegr. 1869), die im Wesentlichen ethnografische, historische und geografische Forschungen unter „archäologisch“ subsumierte, begann mit der Veröffentlichung ihrer Studien zur mittelalterlichen Baukunst der Rus‘ und ihrer Ornamentik. Besonders wichtig waren in diesem Zusammenhang folgende, erstmals als Musterbücher für das Kunstgewerbe ausgewiesene Überblickswerke: Viktor Butovskij’s „Geschichte des russischen Ornaments vom zehnten bis sechzehnten Jahrhundert“, die in mehreren Bänden zwischen 1870–1873 zuerst auf französisch erschien und auf historischen Handschriften basierte, bebildert mit Illustrationen, Detailzeichnungen und Diagrammen. Außerdem eine 1887 erschienene dreibändige Studie zum „Slavischen und östlichen Ornament in alten und neuzeitlichen Manuskripten“ des Kunstkritikers

¹¹⁷⁹ Vgl. Hilton (1995), S. 225. Seit dem Sieg über Napoleon (1812) wurden „russische Themen“, wie Genreszenen in der Malerei, an der Kaiserlichen Akademie St. Petersburg gefördert. Vgl. ebd., S. 212 f.

¹¹⁸⁰ Vgl. Blakesley (2006), S. 160.

¹¹⁸¹ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 284. Vrubel‘ war nur kurz als Dozent an der Stroganov Schule tätig, bereits ab Februar war er in St. Petersburg, um sein Bild „Gestürzter Dämon“ für die Ausstellung der *Welt der Kunst* zu beenden.

¹¹⁸² Vgl. Figes (2011), S. 289.

¹¹⁸³ Es erschienen Nachschlagewerke zur Folklore (gemeint sind mündliche Überlieferungen der Sagen und Volksmärchen), verfasst von Vladimir I. Dal‘, A. N. Afanas’ev oder A. F. Gil’ferding, sowie erste Studien zur „Volkskunst“ von I. E. Zabelin oder zur altrussischen Kunst von Fëdor Ivanovič Buslaev (1818–1897). Vgl. Paston (2003), S. 355.

Stasov.¹¹⁸⁴ Der Architekt Ivan Pavlovič Ropet (ursprünglicher vollständiger Name: Ivan Nikolaevič Petrov, 1845–1908), der in Abramcevo tätig war, führte die Zeichnungen für Stasovs Publikation aus.¹¹⁸⁵

Seit Mitte der 1870er-Jahre formierte sich in und um Moskau eine agrarwirtschaftliche Bewegung der *Tätigen der Heimindustrie* (russ.: *Dejateli po kustarnoj promyšlennosti*), die sich mit den regionalen Stilen handwerklicher Erzeugnisse und traditionellen Produktionsweisen beschäftigte. Im Mittelpunkt der Heimarbeitsdebatte stand die Frage, wie mit den seit der Abschaffung der Leibeigenschaft unabhängig gewordenen Bauern zu verfahren sei, die ihren Lebensunterhalt durch den Verkauf ihrer in Heimarbeit produzierten Erzeugnisse sicherten, die sie während der Wintermonate fertigten.¹¹⁸⁶ Elizaveta Mamontovas Intentionen basierten maßgeblich auf einem sozialreformatoryschen Ansatz, deshalb gründete sie in Abramcevo bereits 1872 eine Schule für die Kinder der Dorfbewohner und eröffnete 1876 eine Tischlerei, in der jene handwerklich angeleitet wurden.¹¹⁸⁷ Die Tischlerei sollte den Bauern aus den umliegenden Dörfern eine Erwerbsquelle bieten.¹¹⁸⁸ Aus der Bewegung zur Wiedererweckung des traditionellen Handwerks ging eine Initiative für die Gründung des ersten Kunsthandwerkmuseums – das aus dem Russischen als „Handarbeitsmuseum“ (russ.: *Kustarnyj muzej*) zu übersetzen wäre – hervor, das 1885 in Moskau eröffnet wurde; ein weiteres folgte 1892 in St. Petersburg.¹¹⁸⁹ Damit steht die Gründung des Moskauer Kunsthandwerkmuseums im direkten zeitlichen Zusammenhang mit der in Abramcevo eingerichteten ethnografischen Sammlung, die auch 1885 eröffnet wurde.¹¹⁹⁰

Abramcevo galt vor allem auch als ein Ort, an dem erstmals der Versuch unternommen wurde, „der bäuerlichen Kultur durch ein systematisches Studium näher zu kommen.“¹¹⁹¹ Die Gründerin des ethnografischen Museums in Abramcevo, Mamontova, interessierte sich für Denkmäler mittelalterlicher

¹¹⁸⁴ Ein Jahr später dokumentierte eine Studie zur mittelalterlichen (Holz-)Baukunst des nördlichen Zarenreiches das damalige Forschungsinteresse an dieser Region, die zu einem Symbol der Kultur aus der vorpetrinischen Ära wurde, siehe dazu: Suslov, V. V.: *Materialy k istorii drevnej novgorodsko-pskovskoj architektury* (Studien zur Geschichte der altortümlichen Architektur in Novgorod und Pskov). St. Petersburg, 1888.

¹¹⁸⁵ Vgl. Tschernewitsch (2008), S. 150. Ropet wurde von Stasov intensiv unterstützt, der als Architekt des Neorussischen Stils bekannt wurde. Er entwarf für Mamontov ein Badehaus (1878), das als „Banja-Teremok“ bezeichnet und als Gästehaus der Künstlerkolonie genutzt wurde. Vgl. Paston (2003), S. 356.

¹¹⁸⁶ Die Kaiserliche Geografische Gesellschaft erstellte in den 1870er-Jahren eine 16-bändige Studie zum gegenwärtigen Zustand der Heimarbeitsindustrie. Aus dieser statistischen Erhebung ging hervor, dass 7,5 Millionen Bauern von dem Verkauf ihrer hergestellten Produkte abhängig waren und das vielen von ihnen der Verlust ihrer Einkommensquellen drohte. Vgl. Blakesley, Rosalind P.: *Artisans and aristocrats: The Russian equation*, in: Blakesley, Rosalind P.: *The Arts and Crafts Movement*. London, 2006, S. 165.

¹¹⁸⁷ Vgl. Paston (2003), S. 355.

¹¹⁸⁸ Vgl. Paston (2008), S. 173.

¹¹⁸⁹ Vgl. Paston (2003), S. 355 f.; Blakesley (2006), S. 167. Im Folgenden wird die Bezeichnung „Kunsthandwerkmuseum“ als Übersetzung für „Kustarnyj muzej“ beibehalten.

¹¹⁹⁰ Populäre Sammlungen zur „Volkskunst“ wurden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingerichtet, wie von N. L. Schabelskaja, M. K. Teniševa, K. D. Dalmatow, I. J. Bilibin, D. K. Dmitrijew-Orenburgski, W. W. Maté, A. N. Benois u. a. Vgl. Boguslawskaja (1993), S. 33, 38.

¹¹⁹¹ Bayer (2007), S. 39.

Baukunst und sammelte Erzeugnisse der Heimindustrie.¹¹⁹² Mamontova und der Abramcevo-Kreis waren mit den wichtigsten Publikationen zur altrussischen Kultur und der „Volkskunst“ vertraut, sie besuchten Vorlesungen und Ausstellungen dazu und diskutierten die neuesten Artikel darüber.¹¹⁹³ Zu dieser Zeit nahmen auch verstärkt Künstler an ethnografischen Exkursionen teil, wie Polenov, Polenova und Repin, die seit 1881 zusammen mit Mamontova in die Regionen von Moskau, Jaroslavl, Kostroma, Tula, Vladimir und Vologda reisten.¹¹⁹⁴ Sie brachten Produkte der Heimindustrie, wie Hausgeräte und Textilien sowie Zeichnungen von architektonischen und ornamentalen Details der Bauernhäuser und ihrem Interieur mit nach Abramcevo. Diese Objekte, die die Ausgangsbasis für die Gründung des ethnografischen Museums Abramcevo bildeten, dienten der hiesigen Tischlerei als Vorlagensammlung.¹¹⁹⁵ Das Sammeln von ethnografischen Artefakten für die kunstgewerbliche Produktion ging auf die ersten gleichnamigen Museumsgründungen zurück, die mit dieser Vorgehensweise den Weltausstellungen folgten. Die Auffassung, dass jene Artefakte als Vorlagenmotive für das Kunstgewerbe dienlich sein könnten, prägte maßgeblich die Rezeption der „Volkskunst“ im 19. Jahrhundert.¹¹⁹⁶ In Abramcevo wurden Holzschnitzarbeiten aus der Moskauer, Jaroslauer und Kostromer Region, Handschriften auf Baumrinde aus dem Norden und dem Ural sowie gewebte und bestickte Textilarbeiten ausgestellt (Abb. 87).¹¹⁹⁷

Polenova übernahm 1885 die künstlerische Leitung der Tischlerei und führte sie gemäß Mamontovas Ansinnen fort. Basierend auf den Vorlagenmotiven aus der ethnografischen Sammlung Abramcevos war es Polenovas Ziel, die Formenbildung und das Formverständnis an ihre Schüler und Assistenten zu vermitteln.¹¹⁹⁸ Die Abramcevo-Mitglieder orientierten sich für ihr Konzept der Sammlungspräsentation sicherlich an den kurz zuvor eingerichteten ersten Kunstgewerbemuseen, wie dem 1852 gegründeten South-Kensington-Museum (heute Victoria and Albert Museum) oder dem Wiener Museum für Kunst und Industrie (Museum für Angewandte Kunst) aus dem Jahre 1863, deren Ausstellungssäle mit ihren Exponaten Kunstgewerblern als Vorlagensammlung und Studienobjekte dienen sollten. In direkter

¹¹⁹² Vgl. Paston (2003), S. 12. Die Bezeichnung „Museum“ wurde von den Mitgliedern des Abramcevo-Kreises bereits gewählt, als die Sammlung von Gegenständen der „Volkskunst“ noch im Entstehen begriffen war. Vgl. ebd., S. 357.

¹¹⁹³ Vgl. ebd., S. 355.

¹¹⁹⁴ Vgl. Boguslawskaja (1993), S. 33. Diese Hinwendung zur „Volkskunst“ setzte sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts fort, als sich die russische Avantgarde mit der Holzschnitzerei der Giebel und Fensterläden von Bauernhäusern sowie ihrer Bemalung, Holzspielzeug, Hausgerätschaften (Spinnrocken), Trachten und Stickereien befasste. Vgl. ebd., S. 36 f.

¹¹⁹⁵ Vgl. Paston (2003), S. 357; Plotnikova, I. V.: Abramcevskaia stoljarnaja masterskaja i kollekciia narodnogo iskusstva (Die Tischlerei in Abramcevo und die Sammlung der Volkskunst), in: Sternin (1988), S. 147 ff.

¹¹⁹⁶ Vgl. Brückner (2000c), S. 205.

¹¹⁹⁷ Vgl. Paston (2003), S. 357. Weiter dazu: Plotnikova, Irina V.: Katalog kollekciï russkogo narodnogo iskusstva iz sobranija Muzeja-zapovednika „Abramcevo“ (Bestandskatalog der Sammlung russischer Volkskunst des Museums „Abramcevo“). Abramcevo, 1995.

¹¹⁹⁸ Vgl. Paston (2003), S. 365. Bei Plotnikova (1988) findet sich der Hinweis, dass Polenova selbst das Abramcevo-Museum als Vorlagensammlung auffasste, indem sie dort zahlreiche Kopien von Exponaten anfertigte, um sie anschließend in der Schnitzkunst und für das Möbeldesign zu verwenden. Vgl. Plotnikova (1988), S. 151. In den Jahren 1885–1894 wurden nach Entwürfen von Polenova mehr als hundert Objekte ausgeführt, wie Truhen, Schatullen, Hängeschränke, Regale, Tische und Stühle.

Anschauung war es somit möglich, traditionelle Fertigungsweisen und Motive der Schnitz-, Schreiner- und Textilarbeit zu studieren und direkt anzuwenden.

Das Hauptelement der dekorativen Gestaltung der Holzgegenstände bildete die geometrische Musterung, die von den Vorlagenmotiven abgeleitet wurde, wobei Polenova versucht habe, „sich so nahe wie möglich der Art des künstlerischen Schaffens des Volkes anzunähern“.¹¹⁹⁹ Polenova ging in der stilisierenden Gestaltung der Ornamente bei den Holzmöbeln allmählich dazu über, die geometrische Formensprache mit vegetabilen Formen zu verbinden. Sie synthetisierte lineare Formen mit ovalen Konturen floraler Motive (Blumen, Früchte, Blätter). Bezüglich ihrer Adaption der Vorlagenmotive wies Polenova selbst auf die Bedeutung des Ornaments in der russischen Kultur hin, dass ihrer Ansicht nach gegenüber anderen Formen der europäischen „Volkskunst“ eine besondere Rolle spiele:

„Mir ist es gelungen, in unseren russischen Ornamenten einen Zug zu enthüllen, (...) den ich bei keinem anderen Volk gefunden habe: Es handelt sich um die Verwendung nicht nur von geometrischen, immer ein wenig trockenen Kombinationen, sondern auch von lebendigeren Motiven, die von der Liebe zur Natur inspiriert sind, das heißt Pflanzen- und Tierstilisierungen, zum Beispiel die eines Blattes, einer Blume, eines Fisches oder eines Vogels.“¹²⁰⁰

Das Abramcevo-Museum besaß eine umfangreiche Sammlung von Ornamenten, die als Vorlagensammlung nicht nur für Erzeugnisse der Tischlerei, sondern auch für Buchillustrationen oder Bühnenbilder diente. Sie fungierte auch als Motivquelle für die Töpferei und Weberei.¹²⁰¹ Die Fertigungsweisen im Tischlerhandwerk, der Textilarbeit (Stickerei, Weberei) und der Töpferei nahmen im Laufe des Bestehens der Künstlerkolonie einen industriellen Charakter an.¹²⁰² Insofern begünstigte das ethnografische, und einstweilen slavophile, nationalbewusste Interesse des Abramcevo-Kreises eine Entwicklung der Heimindustrie, die ihrem Ausgangsprinzip völlig entgegengesetzt war, denn es bildete sich davonausgehend das industrielle Kunstgewerbe im urbanen Raum heraus. Die Werkstätten Abramcevos besaßen Modellcharakter für ähnliche Einrichtungen in Talaškino, Sergiev Posad (bei Moskau) und den Ateliers des Kunsthandwerkmuseums Moskaus, in denen nach Entwürfen von bildenden Künstlern Möbel im Neorussischen Stil hergestellt wurden.¹²⁰³ Die Bemühungen der Künstlerkolonie der 1880er-Jahre lassen sich als „ästhetischen Messianismus“¹²⁰⁴ beschreiben, womit ein sendungsbewusstes Kunststreben gemeint ist. Gemäß der von Savva Mamontov vertretenen synthetischen Kunstauffassung, die sich in seinen Theater- und Operninszenierungen

¹¹⁹⁹ Zitiert aus: Stasov, V. V.: E. D. Polenova, in: „Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost“ (Kunst und Kunstgewerbe), Nr. 13, 1899, S. 20, zitiert in: Plotnikova (1988), S. 147.

¹²⁰⁰ Vgl. Paston (2003), S. 366. Zitat Polenovas aus einem Brief an V. V. Stasov, in: Sacharov, E. V.: Vasilij Dmitrievič Polenov. Pis'ma, dnevniki, vospominanija (Briefe, Tagebücher, Erinnerungen). Moskau, 1950, S. 506. Deutsche Übersetzung aus: Borisowa, Elena / Sternin, Grigorij: Jugendstil in Rußland. Architektur, Interieurs, bildende und angewandte Kunst. Stuttgart, 1988, S. 50, 52.

¹²⁰¹ Vgl. Bayer (2007), S. 40.

¹²⁰² Die serielle Reproduktion von Möbeln, Schmuck und Dekorationsgegenständen in den 1890er-Jahren führte allmählich zu einem Qualitätsverlust des Designs. Letztlich sei der sowjetische Souvenirhandel des 20. Jahrhunderts als eine Folgeerscheinung des russischen Arts and Crafts Movements anzusehen. Vgl. Blakesley (2006), S. 167, 170.

¹²⁰³ Vgl. Paston (2008), S. 174.

¹²⁰⁴ Paston (2003), S. 253.

manifestierte, sollte die Alltagswelt mit künstlerischen Mitteln umgestaltet werden. Eine Folge daraus war die Aufhebung von künstlerischen Hierarchien oder Gattungen und somit eine Gleichsetzung der bildenden und angewandten Künste, die in Abramcevo innerhalb der russischen Kunst erstmals erfolgreich umgesetzt wurde und weitreichende Folgen für die weitere Kunstentwicklung hatte.

3.1.1 Vrubel‘ und das Kunsthandwerk

Im Sinne einer vielfältigen Produktionsstätte war insbesondere auch die Töpferei von Abramcevo ein wichtiger Ort für innovative Material- und Formenexperimente. Savva Mamontov war 1872 in Rom und kam dort mit den Stipendiaten der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg in Kontakt, wie mit dem Bildhauer Mark Antokol’skij, bei dem er Unterricht nahm.¹²⁰⁵ Seit etwa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befand sich die Porzellanmanufaktur im Zarenreich in einer Krise.¹²⁰⁶ Bildende Künstler, vor allem Maler und Grafiker, setzten sich auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten verstärkt mit anderen Materialien auseinander und befassten sich auch mit Keramik. Dieses Interesse führte Ende des 19. Jahrhunderts zur Wiederbelebung der Majolikatechnik und ihrer Weiterentwicklung durch die Kaiserliche Porzellanmanufaktur (russ.: Imperatorskij farforovyj zavod) und der Schule *Gesellschaft zur Förderung der Künste* in St. Petersburg, der Stroganov Schule in Moskau sowie den Töpfereien in Gžel‘ und seiner Umgebung. Diese Institutionen, zusammen mit den Töpfereien in Abramcevo und Talaškino sowie der Stieglitz-Zeichenschule in St. Petersburg, experimentierten um die Jahrhundertwende mit der Porzellanbemalung und Majolikatechnik und beteiligten sich damit an dem europäischen Arts and Crafts Movement.¹²⁰⁷

In den 1880er-Jahren beschäftigten sich Mitglieder des Abramcevo-Kreises intensiv mit Keramik: Elena Polenova besuchte die Keramikklasse der Schule *Gesellschaft zur Förderung der Künste* St. Petersburg und befasste sich ab 1880 in Paris mit neuen Methoden der Keramikherstellung. Anschließend gab sie selbst Keramikklassen in St. Petersburg. In Moskau initiierte Polenova seit 1888 die sogenannten „Keramik-Donnerstage“, an denen ihr Bruder Vasilij, Sergej (der Sohn Mamontovs), Korovin, Levitan und Ostrouchov teilnahmen, um Porzellan mit floralen oder Landschaftsmotiven zu bemalen.¹²⁰⁸ Etwa zur gleichen Zeit muss sich auch Vrubel‘ in Kiev mit der Porzellanmalerei beschäftigt

¹²⁰⁵ Vgl. Gray (2000b), S. 108.

¹²⁰⁶ Vgl. Astrachanceva, Tat’jana Leonidovna: *Russkaja keramičeskaja skul’ptura v tvorčestve chudožnikov serebrjanogo veka* (Die russische Keramikskulptur im Schaffen der Künstler des Silbernen Zeitalters). Moskau, 2014, S. 8.

¹²⁰⁷ Zu den verschiedenen Stilrichtungen in der russischen Keramik- und Porzellankunst um 1900, vgl. ebd., S. 27 passim.

¹²⁰⁸ Vgl. Paston (2003), S. 370. Diese ersten Versuche in der Porzellanbemalung folgten noch den Prinzipien der Leinwandmalerei. Vgl. Nevskij, V. A.: *Abramcevskaia keramičeskaja masterskaja. Majolika M. A. Vrubelja* (Die Töpferei von Abramcevo. Die Majolika von M. A. Vrubel‘), in: Sternin (1988), S. 174.

haben, davon zeugt ein Entwurf eines Blumenmotivs für Porzellan in der Sammlung des Nationalmuseums „Kiever Gemäldegalerie“ (Abb. 88).¹²⁰⁹

Aus der Begeisterung für das Keramikhandwerk heraus entschlossen sich die Mamontovs etwa 1889 eine Töpferei in Abramcevo einzurichten, um die manuelle Majolika-Technik wiederzubeleben.¹²¹⁰ Glasierte Keramik, Majolika genannt, gab es im Territorium der Rus‘ bereits seit dem 10. Jahrhundert. Sie war vor allem im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet.¹²¹¹ Besonders bekannt war der Ort Gžel‘, etwa 60 Kilometer von Moskau entfernt, in dem seit dem 18. Jahrhundert Fayencen hergestellt wurden. Die Heimindustrie von Gžel‘ wurde im 19. Jahrhundert zum Zentrum der Porzellanherstellung.¹²¹² Von dort aus gelangten die Kenntnisse zur Majolika-Technik auch in andere Regionen des Moskauer Gebiets, in denen mit Blau, Grün, Rot und Gelb Tier- und Pflanzendarstellungen oder figürliche Genre-Szenen auf Geschirr und Ofenkacheln aufgetragen wurden.¹²¹³

Anfangs leitete Elizaveta Mamontova die Töpferei in Abramcevo, wobei ihr sozialreformatorischer Anspruch im Vordergrund stand.¹²¹⁴ Der Chemiker und Keramist Pëtr Kuzmič Vaulin (1870–1943) war seit 1891 in der Töpferei tätig, um dort seine Ideen und Mixturen für Glasuren in Zusammenarbeit mit den bäuerlichen Gehilfen auszuprobieren.¹²¹⁵ Aufgrund von ideellen Differenzen zwischen Mamontov und seiner Frau übernahm Savva ab 1891 die künstlerische Leitung der Werkstatt. Für Mamontov war das Heimgewerbe der umliegenden Dörfer weniger von Belang, er interessierte sich ausschließlich für ästhetische Formen, Materialeigenschaften und Fertigungsweisen in der Plastik.¹²¹⁶ Auf der „Allrussischen Industrie- und Kunstausstellung“ 1896 in Nižnij-Novgorod stellten Schüler der Töpferei gemeinsam mit in der Werkstatt tätigen bildenden Künstlern aus. Vrubel‘ fertigte für diese Landesausstellung eine Auftragsarbeit an, ein monumentales Panneau „Mikula Seljaninovič“ (1896), das Mamontov in einem eigens dafür eingerichteten Ausstellungsraum zeigte, da es zuvor von der Jury abgelehnt wurde. Dieses Wandbild stellte eine Anekdote aus den russischen Ritterlegenden dar, in der

¹²⁰⁹ Diese Arbeit stammt aus der Zeit, als Vrubel‘ sich mit Blumenstillleben befasste.

¹²¹⁰ Vgl. Nevskij (1988), S. 174.

¹²¹¹ Vgl. ebd., S. 174; Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 159.

¹²¹² Vgl. Popova, Ol’ga Sergeevna: *Russkaja narodnaja keramika* (Die russische nationale Keramik). Gžel, Skopin, Dymkovo. Moskau, 1957, S. 19. Die wissenschaftliche Erforschung der russischen Emaille des 17. und 18. Jahrhunderts setzte im 19. Jahrhundert ein. Vgl. Bobrovnickaja, Irina Akimovna: *Russkaja raspisnaja ėmal’ konca XVII–načala XVIII veka* (Die russische Emaille Ende des 17. bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts). Moskau, 2001, S. 8.

¹²¹³ Vgl. Boguslavskaja, Irina: *Narodnoe Iskusstvo. Putevoditel’* (Volkskunst. Sammlungsführer). Staatliches Russisches Museum St. Petersburg. St. Petersburg, 2007, S. 21 ff.

¹²¹⁴ Vgl. Paston (2003), S. 370.

¹²¹⁵ Vaulin arbeitete in dieser Funktion auch für die Keramikklassen der Stroganov Schule in Moskau und in St. Petersburg. Vgl. Paston (2003), S. 371 f. Der Keramikünstler Vaulin lernte Savva Mamontov 1890 kennen und wurde nach Abramcevo eingeladen. Dort übernahm er die technologische Leitung der Töpferei. Er führte diese Funktion bis 1896 aus, ging anschließend nach Moskau, wohin die Werkstatt umgezogen war, und arbeitete dort bis 1903. Vaulin stellte immer wieder seine eigenen Keramikarbeiten aus und veröffentlichte seine Erkenntnisse zur Keramik. Vgl. ebd., S. 405.

¹²¹⁶ Zu dieser Zeit wurde bereits in der Töpferei gefertigtes Geschirr verkauft. Vgl. Paston (2003), S. 372.

ein Bauer über einen Ritter siegte.¹²¹⁷ Diese Form der Zusammenarbeit zwischen Heimgewerblern und akademisch-geschulten Künstlern war etwas Neues und ging auf Mamontovas ideellen Anspruch zurück, der sich in dieser Ausstellungsbeteiligung niederschlug.

Vrubel‘ begann sich seit 1890 in Abramcevo mit Keramik und der Majolika-Technik zu beschäftigen. Es entstand zunächst ein Dämonkopf aus Gips.¹²¹⁸ Mamontov, der sich anders als in Abramcevo für seine Moskauer Stadtvilla ein opulentes Gesamtdesign wünschte, in das Motive aus verschiedenen Kulturen und Epochen miteinfließen sollten, beauftragte Vrubel‘ damit, einen Anbau für sein Stadthaus in der Sadovo-Spaskaja-Straße zu planen. Dieser Auftrag beinhaltete auch, das Vrubel‘ den bauplastischen Dekor dafür herstellte, wobei es sich um außereuropäische Motive handelte. Er formte seine erste Majolikaplastik „Löwenkopf“, einen Prototyp, nach dem weitere Varianten hergestellt und unter seiner Aufsicht in verschiedenen Farbkombinationen glasiert wurden.¹²¹⁹ Die gefertigte Plastik, ein Hochrelief, wird je nach Version als Löwin oder Löwe bezeichnet. Vrubel‘ führte zwei seiner Löwenköpfe in Abramcevo als Majolika in verschiedenen Farbkombinationen, einmal mit Gelb-Braun-Tönen und in Violett-Blau, aus (Abb. 89, Abb. 90). Sie waren für das Eingangstor von Mamontovs Stadthaus bestimmt. Die Löwenköpfe mit ihrer platten Stirn, den tiefliegenden Augen und langgestreckten Nasenrücken geben die Physiognomie eines Löwen vergleichsweise naturgetreu wider. Der Löwenkopf erscheint durch die kantigen Seitenflächen und dem Wechsel von tiefliegenden und hervortretenden Elementen des Gesichts verfremdet. Konkav und konvex gewölbte Segmente treten in ein Wechselspiel aus Formen und Schatten miteinander, wodurch die Faktur der Oberfläche und die schillernde Farbigkeit der Glasur betont werden. Der insgesamt wuchtig-wirkende Kopf erscheint in kubischer Geschlossenheit, die jedoch durch Vertiefungen und Erhebungen einzelner Gesichtspartien durchbrochen wird, so als würde es unter der farbigen Oberfläche pulsieren und das Darunterliegende nach außen drängen. Das Schillern und der Glanz der Glasur unterstützen diese Wirkung, wobei je nach Lichteinfall der Eindruck der Farben und die Schatten, die durch die Konturen und Vertiefungen hervorgerufen werden, variieren und im fortwährenden Wandel begriffen scheinen.

Bei den Löwenköpfen gelang es Vrubel‘ durch die Behandlung der Oberfläche, deren plastischer Beschaffenheit und des Farbspiels der Glasur jenen Effekt zu erzielen, zu dem er bereits in einigen seiner Blumenstillleben der 1880er-Jahre gelangte und den er 1890 in seinem monumentalen Gemälde „Sitzender Dämon“ malerisch umsetzte, und zwar eine sich andeutende Zersplitterung der Formen. Vrubel‘ demonstrierte damit auch am dreidimensionalen Objekt sein Verhältnis zum Naturstudium und sein Bedürfnis, das Innere der Materie zu ergründen und es nach außen zu kehren, wie es sein Akademieprofessor Čistjakov als „Kult der tiefen Natur“ bezeichnete und woraus später Vrubel’s

¹²¹⁷ Zu Vrubel’s Wandbild siehe: Lapšin (1978), S. 78–91 und auch Kap. 1.2.

¹²¹⁸ Erste Erfahrungen in plastischer Gestaltung sammelte Vrubel‘ bereits in der Zeichenschule von Muraško in Kiev seit Ende 1887 bis Sommer 1888, als er drei Köpfe und eine Büste in Gips sowie eine ganzfigurige Skulptur zum Thema Dämon gestaltete. Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 276; Gomborg-Veržbinskaja (1976), S. 361. Diese plastischen Arbeiten sind nicht erhalten geblieben.

¹²¹⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 278.

prismatischer, mikroskopischer Zeichenstil hervorging. In diesem Zugriff auf das dreidimensionale Objekt zeigt sich, dass Vrubel‘ primär form- und materialästhetische Fragen interessierten und weniger das Eingebundensein des Objekts in einen sozial- oder kulturhistorischen Kontext. In dieser Hinsicht dachte er ähnlich, wie sein Mäzen Mamontov, der sich nicht für die soziale Frage im Zusammenhang mit dem Heimgewerbe engagierte.

Vrubel‘ schulte sich autodidaktisch in der Keramikherstellung. Ergänzt wurde dies durch Reisen nach Italien mit der Familie Mamontov, etwa von Herbst 1891 bis April 1892 nach Rom, Mailand und Neapel, wo er die hiesige Fayencetechnik studierte.¹²²⁰ Er selbst beurteilte die Künstlerkolonie und die darin vorherrschende Atmosphäre als inspirierend für seine Arbeit. Vrubel‘ sprach im Zusammenhang damit von einer „intimen nationalen Note“¹²²¹, die dort spürbar sei und die er auf der Leinwand und durch das Ornament abbilden wolle.

Nachdem Vrubel‘ im Sommer 1892 die künstlerische Leitung der Töpferei in Abramcevo übernahm, arbeitete er eng mit Vaulin zusammen. Gemeinsam führten sie technische und stilistische Neuerungen im Herstellungsprozess und Design der Majolika ein. Neben polychromen Kleinskulpturen, Vasen und Porzellanarbeiten gewannen Vrubel’s Keramiköfen, deren Kacheln in der Majolika-Technik bearbeitet wurden und die ihnen eine schillernde Farbigkeit und Patina verlieh, besondere Bedeutung. Die von Vrubel‘ gestalteten Kacheln, mit denen Häuserfassaden, Ofenbänke, Öfen und Kamine dekoriert wurden, machten die Töpferei von Abramcevo in weiten Teilen des Landes bekannt. Mithilfe der Kacheln wurden großflächige, ornamentale Muster, Figuren- und Tierdarstellungen auf Öfen oder Hausfassaden übertragen, wie es auch im 17. und 18. Jahrhundert verbreitet war.¹²²² Vrubel‘ variierte die Musterung und Anordnung der dekorativen Elemente auf den Kacheln bereits seit seinen ersten Aufträgen. Vermutlich aus diesem Grund wurde ihm die Wiederinstandsetzung der Öfen im Gutshaus in Abramcevo (1892–1893) übertragen, deren Ofenkacheln in der Majolika-Technik glasiert und

¹²²⁰ Vgl. Paston (2003), S. 377. Es heißt, dass sie in Neapel die Keramikschule Molleli besuchten. Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 278. Besonders bekannt ist die Tradition der neapolitanischen Fliesenkunst des 18. Jahrhunderts, die von Keramikern in der Majolikatechnik ausgeführt wurde. Die Kenntnisse und Motive aus der spanischen Fliesenkunst, den „azulejos“ flossen darin mit ein. Die Majolika-Fliesen waren bis nach Sizilien verbreitet und wurden vor allem in der höfischen Kunst verwendet. Vgl. Mancino, Maria Rosaria: Majolika und Porzellan, in: Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte. Hrsg.: Salvatore Pisani, Katharina Siebenmorgen. Berlin, 2009, S. 361–366. Im Herbst 1892 reiste Vrubel‘ kurz mit Mamontov nach Rom, Mailand, Paris und Berlin, gefolgt von einer gemeinsamen Reise 1894 mit dem Sohn des Mäzens, Sergej, nach Italien (Sturla bei Genua, Neapel), Athen und Konstantinopel sowie mit seiner Frau, Nadežda Zabela-Vrubel‘, 1897 nach Rom. Zu diesen Reisen liegen keine Informationen vor, die Auskunft darüber geben, womit sich Vrubel‘ vor Ort beschäftigte.

¹²²¹ Vrubel‘ an seine Schwester Anna, Briefnr. 34, Sommer 1891, Abramcevo, vgl. in: Gomberg-Veržbinskaja (1976), S. 57.

¹²²² Insbesondere Ofenkacheln wurden manuell in der Majolika-Technik hergestellt. Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 159. Diese Tradition wurde vermutlich aus dem Mittelmeerraum übernommen. Die italienische Fayencemalerei wurde erstmals seit etwa Mitte des 16. Jahrhunderts im Gebiet Südtirol bei Ofenkacheln angewandt. Die Öfen wurden mit sogenannten Fayence-Kacheln versehen. Bei diesem Prozess arbeiteten Harfner und Hausgewerbmaler zusammen, die den Fayenceofen fertigten. Vgl. Franz, Rosemarie: Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus. Graz, 1969, S. 100.

erneuert werden sollten.¹²²³ Einen der Öfen versah er mit einer Ofenbank, in der sich der Prototyp des Löwenkopfes von 1891, der diesmal mit Körper ansatzweise dargestellt wurde und als Sitzfläche dient, wiederholt (Abb. 91). Die bunt-glasierten Kacheln sind reliefartig geformt, sie weisen Vertiefungen und Rundungen auf sowie verschlungene, abstrakte Ornamente und Blumenmotive.

Ein weiterer Kamin, benannt nach den darauf dargestellten Sagengestalten Mikula und Vol'ga, machte Vrubel' endgültig als Keramikünstler berühmt (Abb. 92).¹²²⁴ Dieser Kamin bildet ein Motiv aus den Bylinen ab und wird auch als „Begegnung von Vol'ga Svjatoslavovič und Mikula Seljaninovič“ bezeichnet.¹²²⁵ Es handelt sich dabei um eine Auseinandersetzung zwischen dem Ritter Vol'ga und dem Bauern Mikula. Mikula siegt in diesem Konflikt. Vrubel' verzichtete bei seiner Ausführung darauf, den Kamin mit eckigen Kacheln zu versehen, da deren Fugennetz sonst das Bildgeschehen beschnitten hätte. Deshalb entschied er sich für eine paneauhafte Malweise, die die Kaminöffnung einrahmt und wie ein bemaltes Mosaik wirkt. Die einzelnen Mosaikteile sind so zusammengefügt, dass die sie begrenzenden Fugen zugleich als Linien der Keramikzeichnung in Erscheinung treten. Die Kaminverkleidung ist architektonisch gegliedert, beginnend mit einem Frontgiebel, wie er für traditionelle, russische Bauernhäuser verwendet wurde. Auf dieses Motivreservoir verweisen auch Elemente der Keramikmalerei, wie etwa die im Frontgiebel zentriert angeordneten zwei Fabelwesen namens „Sirin“ (ein Mischwesen aus Vogel und Mensch), die mit dem traditionellen, perlenbehangenen Kopfschmuck verheirateter Bäuerinnen, dem Kokoschnik geschmückt sind. Der stehende, den Acker pflügende Mikula (links) und der reitende Vol'ga (rechts) sind durch ihre Blickachsen miteinander verbunden. Mikula ist in Rückenansicht und Vol'ga in Vorderansicht zu sehen. Über Mikulas Kopf ist eine rote Sonne abgebildet, die sich auf dessen Kleidung wiederholt. Das Sonnenmotiv verweist auf die Rolle des Bauers, der das Feld bestellt, der sät und erntet, und der somit zum Ernährer wird. Vrubel' ergänzte die vorhandenen Fugen, die sich durch das Aneinanderlegen der Keramikacheln ergaben, durch zusätzliche „falsche Fugen“¹²²⁶, die er in den rohen Ton ritzte und wodurch es nicht zu Unterbrechungen in der flächigen Fliesenmalerei kam.¹²²⁷ Diese Fliesenmalerei veranschaulicht beispielhaft, dass Vrubel' ein traditionelles Motiv aus der russischen Kultur aufgriff, das den Zeitgeschmack der slavophil-patriotischen Bewegung bediente. Er operierte damit im Sinne eines marktorientierten Künstlers, der sich der ästhetischen Vorlieben seiner Käufer bewusst war und danach seine Motive und Themen

¹²²³ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 159, 278.

¹²²⁴ Die Kaminverkleidung ist in der Dauerausstellung der Tret'jakov-Galerie Moskau in den Vrubel'-Sälen zu sehen. Siehe Vrubel's Skizze der Kaminverkleidung (1899), Aquarell auf Karton, 25,5 x 31 cm, Inv. Nr. r-2436, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg, siehe Abb. in ebd., S. 173, Kat.-Nr. 118.

¹²²⁵ Vgl. Astrachanceva (2014), S. 41.

¹²²⁶ Ardaschnikowa, Natalja: In Abramzewo: neue Formen der Keramik, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 160.

¹²²⁷ Der Entwurf für das Paneau zu „Mikula und Vol'ga“ von 1896 erscheint im Nachhinein wie eine Vorstudie der Kaminverkleidung. Siehe Abb. Vrubel', Paneau „Mikula und Vol'ga“ (1896), Skizze, Abb. in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 154; Entwurf zur Kaminverkleidung in ebd., S. 173.

auswählte. Dabei beanspruchte Vrubel‘ für sich künstlerische Freiheit, indem er sich von den Lehrinhalten der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburgs distanzierte.

Nachdem Vrubel‘ für sich selbst offenbar einen Weg gefunden hatte, als Auftragskünstler erfolgreich den Geschmack seiner Käufer zu bedienen, ohne sich in formale Vorgaben zwingen zu lassen, konnte er zunehmend gut von seiner Arbeit leben. Er war zeitgleich in verschiedenen Bereichen tätig und experimentierte mit unterschiedlichen Materialien, wie es für das Arts and Crafts Movement typisch war. Während seiner Arbeit als Bühnenausstatter für die Russische Privatoper Mamontovs in Moskau fertigte Vrubel‘ auch Kleinplastiken an, die durch die Märchenopern von Rimskij-Korsakov inspiriert waren, wie etwa die Oper „Sadko“. Die Meeresprinzessin Volchova ist eine Figur aus „Sadko“, für die Vrubel‘ 1897 die Kostüme entwarf.¹²²⁸ Seine Frau sang die Rolle der Volchova und trug das von Vrubel‘ konzipierte Kostüm.¹²²⁹ Die Entwurfsskizzen der Kostüme führte er in Aquarell aus, sie scheinen die plastischen Arbeiten zum gleichen Motiv vorzubereiten. Zum Beispiel malte er die Meeresprinzessin in einem mit Perlen besetzten Kleid und mit dem charakteristischen Kopfschmuck, dem Kokoschnik. Anschließend formte er Majolikafiguren zu dem Motiv der Meeresprinzessin, die auch den Kokoschnik tragen. Die einzelnen Varianten dieser Plastiken unterscheiden sich in ihrer Farbigkeit voneinander. Sie sind in Gelb-, Braun- und Grautönen gehalten oder in Blau-Violett, und weisen somit ein ähnliches Farbzusammenspiel auf wie die Löwenköpfe. Auch bei den Majolikafiguren mit Kokoschnik treten glatte und hervortretende sowie eingekerbte und gerundete Partien der Faktur in ein Wechselspiel miteinander. Die beiden Modelle in Gelb-Braun und Violett-Blau betonen unterschiedliche Eigenschaften der Meeresprinzessin (Abb. 93, Abb. 94).¹²³⁰ Die Variante in Gelb ist die einzige Majolikafigur Vrubel’s in der die Konturen so stark zurückgenommen sind zugunsten einer fließenden Formgebung (Abb. 93). Er verzichtete in der Oberflächenbehandlung auf Ornamente oder lineare Strukturen. Das Schimmern der Lichtreflexe auf der fast goldenen Patina verleiht dieser Figur den Anschein, als würde sie wie erhitztes Metall oder verflüssigtes Gold zerfließen. Es scheint, als wollte Vrubel‘ dadurch den Glasurvorgang sichtbar machen, also den Moment, wenn die Metalle erhitzt und

¹²²⁸ Vrubel‘ arbeitete auch die Kostüme und das Bühnenbild der Märchenoper „Mozart und Salieri“ von Rimskij-Korsakov für die Russische Privatoper aus, die im November 1898 uraufgeführt wurde. Zu dieser Zeit war er bereits mit dem Komponisten befreundet und beschäftigte sich intensiv mit dessen Musik. Im Oktober 1899 fand die Premiere der Oper „Die Braut des Zaren“ von Rimskij-Korsakov in der Russischen Privatoper statt, auch dafür hatte Vrubel‘ die Kostüme und das Bühnenbild entworfen. Vgl. ebd., 282 f.

¹²²⁹ Vgl. ebd., S. 281.

¹²³⁰ Eine gelbe Majolika des Motivs „Meeresprinzessin“ war, neben anderen von Vrubel‘ ausgeführten Majolikas und den Tischlereiarbeiten von Polenova aus Abramcevo, auf einer Ausstellung zu den Künstlerkolonien Europas im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg im Jahr 2001 zu sehen. Siehe Abb. Vrubel‘ „Meeresprinzessin“, in: Ausst.-Kat. Nürnberg (2001), Kat.-Nr. 493. Siehe weiter zu Vrubel’s Motiv der „Meeresprinzessin“ in Majolika und ihrem Bedeutungsspektrum: Karg, Josephine: *Fragile Treasures and Their ‘Russianness’: The Abramtsevo Ceramic Workshop*, in: *Abramtsevo and Its Legacies: Neo-National Art, Craft and Design*. Hrsg.: Louise Hardiman, Ludmila PETERS-Hofmann, Maria Taroutina. *Experiment: A Journal of Russian Culture*, Ausgabe 25, 2019, S. 152–154.

ihre Bestandteile auf die Keramik aufgetragen werden.¹²³¹ Zugleich veranschaulicht dieser Effekt eine Idee, die Vrubel's Formen-, Farb- und Materialexperimente zu bestimmen scheint. Dies war die Vorstellung von einer Metamorphose der Materie, also von Umwandlungsprozessen eines Stoffes, Materials oder Körpers, der natürlich (organisch) oder künstlich-geschaffen sein konnte. Im Zusammenhang mit der gelben Majolikaskulptur ist damit der imaginierte Wechsel zwischen verschiedenen Aggregatzuständen gemeint, etwa wie Verflüssigung und Verfestigung. Ähnliche Prozesse nicht-sichtbarer Vorgänge in einer unbelebten Materie wollte Vrubel' bereits in seinen Zeichnungen von Objekten abbilden. Dabei stellte er die gezeichneten Gegenstände in kleinteilige Einzelformen zerlegt dar, die das Innere eines Gegenstandes sichtbar machen sollen. Vrubel' übernahm diese Vorgehensweise von der Perspektivlehre seines Lehrers Čistjakov und wandte es auf die Oberflächenbehandlung des dreidimensionalen Objekts an. So ist die zerfließende, glänzende Patina der Meeresprinzessin als ein illusionistischer Effekt aufzufassen. Dieser Effekt suggeriert den Eindruck, dass die Skulptur sich auflösen könnte, wenn ihr Material sich verflüssigte. Die weichen, fließenden Formen scheinen die Skulptur zu vitalisieren, als könne die starre Materie verlebendigt werden. Vrubel's Formverständnis nähert sich damit naturphilosophischen Ideen an, die seit der Romantik die bildenden Künstler zu Überlegungen anregten, wie etwa das geheime Kräfte in der unbelebten Materie wirkten, die durch die Kunst sichtbar gemacht werden könnten. Letztlich deutet sich darin die Überzeugung an, dass feststehende Ansichten und wissenschaftliche Erkenntnis, die das Organische vom Anorganischen oder das Lebendige vom Unbelebten kategorisch trennen, zu hinterfragen seien. Es ist ein Spiel mit der eigenen Wahrnehmung, das in der Kunst seinen Widerhall findet und mit der offenen Frage konfrontiert, ob der eigenen Sinneswahrnehmung geglaubt werden könne und ob es nicht mehr räumliche Dimensionen und Seinszustände gebe, als jene, die wissenschaftlich definiert und kategorisiert sind.

Eine andere Auffassung von Metamorphose wird bei Vrubel' in einem konzeptionellen Sinne deutlich, wobei es um Wandlungsprozesse irdischer Wesen geht, die zu Halbwesen werden.¹²³² Die Veränderung der körperlichen Erscheinung wird auch anhand der Figur der Meeresprinzessin veranschaulicht. Die Majolikaskulptur der „Meeresprinzessin“ in Blau-Violett ist mit langen Haaren wiedergegeben, die sich in einzelnen Strähnen an ihren Körper schmiegen (Abb. 94). Ihr Kopfschmuck

¹²³¹ Vaulin und Vrubel' begannen damals damit, die Metalloxide während des Brennvorgangs zu Metallen zu reduzieren, die in die Glasur hineingegeben wurden. Deshalb ist der Patina der Majolikafiguren, die Vrubel' damals hauptsächlich nach Motiven von Rimskij-Korsakovs Märchenopern schuf, ein metallischer Glanz eigen. Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 160.

¹²³² Das Thema der Metamorphose klang bereits in Vrubel's Materialstudien („Mädchen vor Perserteppich“, 1886) und seinen Blumenstillleben in Kiev an und ist in seinen zeichnerischen und plastischen Arbeiten, die weibliche Charaktere darstellen, kontinuierlich präsent. Die Weiblichkeitsentwürfe in Vrubel's Kunst formulieren sich in einer subtilen Erotik aus. In der Forschungsliteratur wurde sich eingehend mit seinen Mischwesen, Engelsfiguren, Seraphimen oder dem Muschelmotiv unter dem Aspekt der Erotik oder Metamorphose befasst. Um diese Argumente nicht zu wiederholen, sei an dieser Stelle auf einen Aufsatz verwiesen, der die wesentlichen Deutungen dazu zusammenführt: Gaßner (1997), S. 35–62. Ein anderes Beispiel in der Malerei, das im Zusammenhang mit seinen Kostümentwürfen für die Märchenopern steht, ist das Gemälde mit dem Motiv „Schwanenprinzessin“ (1900), worin die Metamorphose eines weiblichen Mischwesens angedeutet ist. Siehe Abb. „Schwanenprinzessin“ (1900), Öl auf Leinwand, 142,5 x 93,5 cm, Inv.Nr. Ž-42, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, in, ebd., S. 203, Kat.-Nr. 144.

weist deutlich den Perlenbesatz auf, der haptisch fühlbar erscheint. Die Schatten- und Lichtreflexe auf ihrer dunklen Patina rufen irisierende Farbzusammenklänge hervor, die das Blau durchsetzen, es vitalisieren und der märchenhaften Erscheinung eine geheimnisvolle Note verleihen. Die blaue Patina charakterisiert die Prinzessin als Meeresbewohnerin, deren Haut mit der Farbgebung des Wassers verschmolzen wirkt. Die irisierenden Farbreflexe der Patina erinnern an beschuppte Fischhaut und verstärken den Eindruck, dass die Meeresprinzessin ein Halbwesen ist, das zu jeweils einer Hälfte Mensch und Fisch zugleich ist. Die beiden Majolikaskulpturen der „Meeresprinzessin“ (Abb. 93, Abb. 94) stellen Halbwesen dar, die durch ihre plastische Beschaffenheit und Gestaltung eine jeweils andere Art der Metamorphose veranschaulichen: Die gelbe Meeresprinzessin scheint förmlich zu zerfließen, die blaue Variante ist Fisch und Mensch zugleich. Bei der gelben Majolikaskulptur wird ein Wechsel des Aggregatzustands durch eine fließende Formgebung suggeriert, die eine Veränderung ihrer äußeren Erscheinung und haptischen Beschaffenheit impliziert. Die blaue Plastik versinnbildlicht eine uneindeutige Identität, die der Meeresprinzessin als fischähnliche Gestalt anhaftet. In der Gestaltungsform beider Majolikaplastiken klingen Überlegungen zu Wandlungsprozessen der Materie und des Körperhaften an. Das Motiv des Halbwesens ergänzt dazu die Fragen nach Identität und Geschlecht, die in der symbolistischen Kunst eine bedeutende Rolle spielten.

Vrubel‘ fertigte zwischen 1899 und 1900 Vasen, Schalen und Teller mit außereuropäischen, antikisierenden oder russischen Märchen- und Sagenmotiven in der Majolikatechnik. Wie anhand seiner Majolika deutlich wird, eröffnete Vrubel‘ der Keramikplastik neue Möglichkeiten in der Farbgebung, die an die Malerei erinnert. Infolge seiner Farboxperimente entwickelte er eine neue Form der polychromen Plastik in der russischen Kunst, die die Majolikatrdition fortführte und sie wieder stärker mit dem manuellen Handwerk verband.

In der Töpferei Abramcevos waren, neben den Töpferhandwerkern, Mamontov, dessen Sohn Andrej Savvič Mamontov (1869–1891), Serov, Polenov, Korovin, Vasnecov und Golovin tätig, um nur die Hauptakteure zu nennen.¹²³³ Im Jahre 1896 eröffnete Mamontov in Moskau eine weitere Töpferei, die er „Abramcevo“ nannte, in der auch Vrubel’s Majolikaplastiken nach Motiven aus den Märchenopern Rimskij-Korsakovs entstanden. Dort arbeiteten nach 1900 Moskauer Kunststudenten, die sich an Vrubel’s Majolikaplastiken orientierten und später in der Künstlergruppe *Blaue Rose* tätig waren.¹²³⁴ Vrubel’s stilistische und technische Experimente bei der Majolikaplastik legen nahe, dass es ihm weniger um eine Kunstaübung ging, die sich an politischen oder gesellschaftlich relevanten Fragen orientierte. Insofern lässt sich aus seiner Tätigkeit in der Töpferei in Abramcevo nicht ableiten, ob er

¹²³³ Golovin und Vrubel‘ waren besonders für ihre lasierten und bemalten Kacheln bekannt, auf denen Motive aus der russischen Sagenwelt dargestellt sind, und die sich bis heute an der Außenfassade des Moskauer Metropol-Hotels in der Nähe des Kremls befinden.

¹²³⁴ Vgl. Gofman (2005), S. 37 f.; Chronika Abramcevskogo kružka (Chronik des Abramcevokreises), in: Paston (2000), S. 54; Astrachanceva (2014), S. 141.

sich für den sozialreformatorenischen Ansatz des Künstlerkreises interessierte oder inwiefern die Beschäftigung mit dem bäuerlichen Heimgewerbe für ihn relevant war.¹²³⁵

Vrubel's Stil in der Majolikaplastik wurde von seinen Schülern übernommen und bildete die Basis für weitere formale und technische Experimente auf diesem Gebiet; einige seiner Modelle wurden in den 1930er-Jahren in Gžel' reproduziert.¹²³⁶ Vrubel' beendete seine Tätigkeit in der Moskauer Töpferei bereits Anfang der 1900er-Jahre. Zu dieser Zeit war er wieder stärker mit der Theaterausstattung beschäftigt sowie mit der Malerei. Die Majolikaplastiken wurden zuerst auf der Industrie- und Kunstausstellung 1896 in Nižnij-Novgorod ausgestellt, wodurch sie einem breiteren Publikum bekannt wurden. Bereits dort, und mit Sicherheit auf der Ausstellung finnischer und russischer Künstler 1898 in St. Petersburg, lernte Vrubel' seine zukünftige, zweite Mäzenin kennen, die Fürstin Marija Teniševa, die dort sein Bild „Der Morgen“ kaufte. Zu diesem Zeitpunkt, etwa um 1900, war die kreative Hochphase der Künstlerkolonie Abramcevo bereits vorbei. An deren Stelle trat nunmehr der Künstlerkreis um Teniševa.

Die Mäzenatin Fürstin Teniševa und die Werkstätten in Talaškino

Die Fürstin Teniševa lud verschiedene Künstler auf ihre Landsitze ein, die aus dem Umkreis der Moskauer Stroganov Schule kamen oder Mitglieder des Abramcevokreises (wie Repin, Mamontov, Korovin, Maljutin) waren.¹²³⁷ Vrubel' verbrachte den Sommer 1899 auf Teniševas Gütern in Talaškino bei Smolensk und Chotylevo im Orlovsker Gebiet, wo er in ihren Töpfereien tätig war und auch Käämme oder Fächer entwarf und Balalaikas bemalte.¹²³⁸ Fürst Vjačeslav Nikolaevič Tenišev (1844–1903), Teniševas Mann, erwarb den Landsitz Talaškino im Jahr 1893. Fürstin Teniševa strukturierte die hiesige Landwirtschaftsschule (russ.: sel'skochozjajstvennaja škola) um, so dass die Fächer Kunst, Musik und Stickerei hinzukamen. 1894 zog die Schule nach Flenovo auf den anderen Landsitz um.¹²³⁹ In Talaškino ließ Teniševa eine Tischlerei, Töpferei und eine Stickerei-Werkstatt einrichten, organisierte Theatervorstellungen und führte seit 1896 den Unterricht für das Balalaikaspiel ein, um das traditionelle

¹²³⁵ Auch aus seiner persönlichen Korrespondenz und den Erinnerungen seiner Zeitgenossen geht nicht hervor, wie Vrubel' sich dazu positionierte.

¹²³⁶ Zu seinen Schülern zählten Alisa Jakovlevna Brusketti-Mitrochina (1872–1942), Ivan Semënovič Efimov (1878–1959), Golovin und Aleksandr Terent'evič Matveev (1878–1960). Vgl. Astrachanceva (2014), S. 41, 175 ff.

¹²³⁷ Siehe zum Künstlerkreis „Talaškino“: Mamontova, Natal'ja: Ob'edinenie chudožnikov „Talaškino“ (Die Künstlervereinigung „Talaškino“), in: Paston (2000), S. 55–65.

¹²³⁸ Vgl. Mamontova (2000a), S. 68; Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 282; Kiritschenko (1991), S. 173. Siehe Abb. Vrubel', Kamm mit Sirin, in: Kiritschenko (1991), Abb. 156, S. 171.

¹²³⁹ Vgl. Strugowa, Olga: Die Werkstätten von Talaschkino. Von der Volkskunst zum Jugendstil, in: Ausst.-Kat. Darmstadt (2008), S. 187 f.

Zupfinstrument wieder stärker im Kulturleben zu verankern.¹²⁴⁰ Teniševa gründete in Talaškino ein Balalaikaorchester, bestehend aus etwa 30 Musikern. Die Instrumente dafür wurden seit 1895 in der eigenen Tischlerei angefertigt. Teniševa sowie Vrubel', Golovin, Maljutin und Natalija Jakovlevna Davydova (1873–1926) bemalten sie (Abb. 5).¹²⁴¹

Die Fürstin Teniševa gehörte zu den einflussreichsten Mäzeninnen des Zarenreiches. Sie befasste sich mit Ethnologie und Archäologie, sammelte Erzeugnisse der Heimindustrie und betätigte sich in verschiedenen handwerklichen und künstlerischen Bereichen. Sie förderte die Emaillekunst, in der sie selbst auch erfolgreich war.¹²⁴² Teniševa verfolgte ebenso wie Mamontov das Ziel, den im Entstehen begriffenen Neorussischen Stil in Architektur und Kunsthandwerk zu fördern. Sie wollte sich direkt an der Ausformung eines Nationalkunststiles beteiligen:

„Es war schon lange mein Wunsch, in Talaschkino eine bestimmte Idee zu verwirklichen. Der Russische Stil, wie er bis dahin bekannt war, hatte den Boden unter den Füßen längst verloren (...) Ich wollte (...) daher sehen, was ich mit einem Künstler von bedeutender Einbildungskraft, der im Geiste der legendären russischen Vergangenheit arbeitete [gemeint war vermutlich Nikolaj Rerich: JK], erreichen könnte.“¹²⁴³

Teniševas Landgüter fungierten als Landsitz-Künstlerkolonie¹²⁴⁴ oder Künstlervereinigung (russ.: ob'edinenie).¹²⁴⁵ Die dort tätigen Künstler kamen nur zeitweise zusammen, weshalb weniger von einem Künstlerkreis zu sprechen sei.¹²⁴⁶ Seit 1897 besuchte Teniševa Vorlesungen des Archäologen Adrian Prachov an der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg. Teniševa sammelte Exponate des

¹²⁴⁰ Vgl. Kiritschenko (1991), S. 173; Strugowa (2008), S. 188. Tatsächlich handelt es sich bei der Balalaika um ein Zupfinstrument aus dem zentralasiatischen Raum. Dass es als russisches Instrument angesehen wurde, fügt sich in die Tendenz ein, wonach seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die zentralasiatischen Gebiete und Steppenvölker in den Fokus russischer, ethnografischer Forschung und imperialer Politik des Zarenreiches rückten. Das Interesse an Eurasien bildete sich vor dem Hintergrund der Erforschung der russischen „Volkskultur“ heraus und bestimmte auch die Debatte über deren Identität. Dieser Fokus begründete sich auf der Tatsache, dass es sich bei dem russischen Imperium um ein Vielvölkerreich handelte, dessen geografische Grenzen unklar waren. Im 19. Jahrhundert gewann das Zarenreich einen großen Anteil an asiatischen Steppen hinzu und beanspruchte die Kulturen der Minderheiten als Bestandteile der eigenen Identitätskonstruktion für sich. Insofern ist bei diesen Regionen von „russischen Kolonien“, wie im Sinne eines Binnenkolonialismus, zu sprechen. Der asiatische und kaukasische Raum wurde in der russischen Wahrnehmung zum „imaginären ‚Orient‘“ versinnbildlicht und zu einer „exotischen Gegenkultur“, dem Fremden im Eigenen, erklärt. Vgl. Figes (2011), S. 20, 387, 398 f., 401, 405.

¹²⁴¹ Vrubel's und Maljutins Entwürfe (1899) für zwei Balalaiken, die für die Pariser Weltausstellung angefertigt wurden, befinden sich im Bestand des Kunstmuseums von Smolensk, siehe Abb. Vrubel', Balalaika „Schwanenprinzessin“ (1903–1906), Tempera auf Holz, 66,5 x 41,5 cm, Inv. Nr. SOM 398, Staatliches Museum Smolensk. URL: <https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/3-2021-72/mikhail-vrubel%E2%80%99s-swan-princess-unlock-secret-tsar> [letzter Zugriff: 25.4.2022]

¹²⁴² Vgl. Kiritschenko (1991), S. 173.

¹²⁴³ Zitiert aus: Teniševa, M. K.: Vpečatlenija mojej žizni (Eindrücke meines Lebens). Paris, 1933, S. 252, zitiert in, Kiritschenko (1991), S. 173.

¹²⁴⁴ Strugowa (2008) beschreibt Talaškino als „Landsitz-Künstlerkolonie“ und charakterisiert es zusammen mit Abramcevo als „Wirkungszentrum der russischen Arts-and-Crafts-Bewegung“. Strugowa (2008), S. 187.

¹²⁴⁵ Vgl. Mamontova (2000a), S. 55, 65.

¹²⁴⁶ „Talaškino wurde nicht zu einem Künstlerkreis (...).“ Mamontova (2000a), S. 56. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass solche Anwesen wie jenes der Fürstin, keine Ausnahme im Zarenreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildeten. Vielmehr gab es nicht wenige Landsitze, die dem Beispiel von Abramcevo folgten, wo Bauernschulen und Werkstätten eingerichtet wurden, um dort verschiedene handwerkliche Fertigungsweisen zu unterrichten. Vgl. ebd., S. 55.

mittelalterlichen Handwerks und Erzeugnisse aus der bäuerlichen Heimindustrie, zum Beispiel Stickereiarbeiten und Spitze. Bei der Auswahl der zu sammelnden Objekte ließ sie sich anfangs durch den Archäologen Vladimir Il'ič Sizov (1840–1904) beraten, wodurch die Struktur ihrer Sammlung wissenschaftlichen Kriterien folgte und sich von anderen, privaten Sammlungen, wie es in Abramcevo der Fall war, abhob.¹²⁴⁷ Prachov fasste die mitgebrachten Objekte der mittelalterlichen Kunst und der gegenwärtigen Sachkultur aus dem Smolensker Gebiet schließlich zu einer Sammlung des russischen Altertums und der „Volkskunst“ zusammen.¹²⁴⁸ Die Sammlung wurde 1898 im Gebäude „Skrynja“, des einzigen Steinhauses des Landsitzes in Talaškino, untergebracht.¹²⁴⁹ Sie war für die auf dem Landsitz in Talaškino unterrichteten Schüler gedacht und diente dort tätigen Künstlern zugleich als Vorlagensammlung, ähnlich wie die ethnografische Sammlung in Abramcevo.¹²⁵⁰ Teniševa reiste mit Prachov 1898 auf wissenschaftliche Exkursionen nach Rostov und Jaroslavl, anschließend nach Kiev, um sich die Fresken Vasnecovs in der Vladimir-Kathedrale und Vrubel's Werke in der Kyrill-Kirche anzusehen.¹²⁵¹

Die Zeit der Jahrhundertwende war zugleich die Blütezeit der Künstlervereinigung von Talaškino. Die Produkte der Abramcevo-Werkstätten wurden im Pavillon des russischen Kunsthandwerks auf der Pariser Weltausstellung gezeigt; danach nahm ihre Bedeutung ab. Nach dem finanziellen Ruin von Savva Mamontov 1899, übernahm Teniševas Kreis die führende Rolle im Kunstbetrieb, die zuvor Abramcevo innehatte. Die Werkstätten Talaškins konzentrierten sich auf das Ziel, ihre kunsthandwerklichen Erzeugnisse seriell zu fertigen und ihre Entwürfe stilistisch weiterzuentwickeln. Die Steigerung der Produktion stellte die künstlerische Arbeit vor neue Herausforderungen.¹²⁵² Die Töpferei in Talaškino orientierte sich an den Arbeiten Vrubel's für Abramcevo und den dort durchgeführten technischen und stilistischen Experimenten.¹²⁵³ Fürstin Teniševa folgte bei ihrer

¹²⁴⁷ Vgl. Mamontova, Natal'ja: Nacional'nye tradicii v usadebnom byte Abramceva i Talaškina (obrazno-stilističeskie poiski živopiscev v dekorativno-prikladnom iskusstve) (Nationale Traditionen der Landsitze von Abramcevo und Talaškino (die bildlich-stilistischen Experimente von Malern in der dekorativen-angewandten Kunst)), in: Paston (2000), S. 471. Sizovs Grabungsfunde im Smolensker Gebiet gingen in die Sammlung von Teniševa ein. Vgl. Kiritschenko (1991), S. 174.

¹²⁴⁸ Vgl. Paston (2000), S. 68.

¹²⁴⁹ Die Bezeichnung „Skrynja“ leitet sich von der Bezeichnung der traditionellen Aussteuer- und Aufbewahrungstruhen ab. Vgl. Strugowa (2008), S. 188.

¹²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 188.

¹²⁵¹ Seitdem stand Teniševa in Kontakt mit dem Fotografen und Künstler Ivan Fëdorovič Barščevskij (1851–1948). Sie lud ihn später ein, die Leitung ihrer Töpferei in Talaškino zu übernehmen. Angeregt durch die Besuche der restaurierten Kyrill-Kirche und Vladimir-Kathedrale, entstand die Idee zur Errichtung einer eigenen Kirche in Flenovo, für deren Entwurf Prachov beauftragt wurde. Bereits 1899 hatte Prachov dafür ein Modell angefertigt. Vgl. Paston (2000), S. 68 f.; Kiritschenko (1991), S. 173. Vrubel' zeichnete auch einen Entwurf für die Kirche von Flenovo. Siehe Abb. Vrubel', Entwurf Kirche in Flenovo (1899), in: Kiritschenko (1991), Abb. 159, S. 172.

¹²⁵² Mit dem Prinzip der Serienproduktion, die in Abramcevo bereits begann, bildete sich im Zarenreich der Jugendstil, der in der russischen Kunstgeschichtsschreibung als „stil' modern“ bezeichnet wird, heraus: „Die Ursprünge des ‚russischen Jugendstils‘ sind in Abramzewo zu suchen, wo im Rahmen künstlerischer Bestrebungen, die mit der europäischen Arts-and-Crafts-Bewegung korrespondieren, die ersten Formulierungen jener Kunstrichtung entwickelt wurden.“ Strugowa (2008), S. 188.

¹²⁵³ Vgl. Mamontova (2000b), S. 474.

Konzeption der künstlerischen Werkstätten dem Credo – „der russischen Kunst zu dienen, aufkeimende Ideen zu fördern und sie in die gesamteuropäische Kunstentwicklung einzubinden.“¹²⁵⁴

Das russische Kunsthandwerk wurde auf der Pariser Weltausstellung 1900, unter der von den Franzosen generierten Bezeichnung „Das Russische Dorf“, in einem Länderpavillon der „Rue des Nations“ gezeigt und wies Formmerkmale des Neorussischen Stils auf.¹²⁵⁵ Im Jahr 1897 wurde Fürst Vjačeslav Tenišev zum Generalbevollmächtigten für die Teilnahme des Zarenreiches an der Pariser Weltausstellung 1900 ernannt.¹²⁵⁶ Fürstin Teniševa war aktiv in die Vorbereitungen für die Einrichtung der russischen Abteilung eingebunden.¹²⁵⁷ Korovin und Golovin waren für die Ausstattung des „Handarbeitspavillons“ (russ.: kustarnyj pavil'on), der kunsthandwerkliche Arbeiten aus Holz und Keramik ausstellte, beauftragt.¹²⁵⁸ Nach der Eröffnung der Weltausstellung am 14. April 1900 erhielt Korovin für die Gestaltung der Kunsthandwerksabteilung des Russischen Pavillons eine Auszeichnung. Fürstin Teniševa arrangierte den Auftritt ihres Balalaikaorchesters auf der Pariser Weltausstellung. Die bemalten Holzzupfinstrumente wurden mit positiver Kritik bedacht und verkaufte sich gut.¹²⁵⁹ Vrubel' erhielt für seine dort gezeigte, dekorierte Balalaika und ausgestellten Majolikaarbeiten aus Abramcevo, darunter die Kaminverkleidung „Mikula und Vol'ga“, eine Goldmedaille.¹²⁶⁰ Über Teniševas Sammlung und die Produkte der Werkstätten in Talaskino wurde nach der Pariser Weltausstellung berichtet.¹²⁶¹ Nach der ersten Revolution im russischen Zarenreich im Jahr 1905 verlagerte Teniševa ihre Sammlung russischer Altertümer (die damals etwa 10 000 Objekte umfasste) aus Vorsichtsmaßnahmen nach

¹²⁵⁴ Strugowa (2008), S. 188.

¹²⁵⁵ Vgl. Paston (2003), S. 364. Die Tischlerei aus Abramcevo erhielt für ihre Erzeugnisse, die sie auf der Allrussischen Industrie- und Kunstausstellung in Nižnij Novgorod (1896) und der Pariser Weltausstellung (1900) zeigte, eine Goldmedaille. Vgl. ebd., S. 369 f. Zum Konzept der Länderpavillons der „Rue des Nations“, vgl. Sigel, Paul: „Mit ausgesprochenem Nationalcharakter“. Länderpavillons auf Weltausstellungen als Medien staatlicher Selbstdarstellung, in: Prügel (2014), S. 36–49. Russisches Kunsthandwerk wurde ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch auf den Weltausstellungen in Amerika gezeigt, vgl. Kettering, Karen: *Decoration and Disconnection. The Russkij stil' and Russian Decorative Arts at Nineteenth-Century American World's Fairs*, in: *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*. Hrsg.: Rosalind P. Blakesley, Susan E. Reid. DeKalb, Illinois, 2007, S. 61–85.

¹²⁵⁶ Vgl. Paston (2000), S. 67.

¹²⁵⁷ Vgl. Mamontova (2000b), S. 465.

¹²⁵⁸ Korovin war mit der Ausführung großformatiger dekorativer Wandbilder des Ausstellungspavillons betraut. Maljutin und Golovin arbeiteten an Entwürfen für Möbelstücke, die in der Kunsthandwerksabteilung gezeigt werden sollten. Vasnecov entwarf drei Varianten der Gestaltung des Russischen Pavillons (nicht erhalten). Vrubel' führte auch einen Entwurf aus. Im Winter 1899–1900 beteiligten sich an der Gestaltung des Russischen Pavillons außerdem M. V. Davydova, M. F. Jakunčikova und Maljutin. Vgl. Paston (2000), S. 68 f.

¹²⁵⁹ Vgl. Strugowa (2008), S. 188.

¹²⁶⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 283. Ein Jahr später wurden die Majolikaplastiken im Russischen Pavillon auf der Internationalen Ausstellung in Glasgow und bei der *Wiener Secession* gezeigt. Vgl. Blakesley (2006), S. 174. Zur Architektur des Russischen Pavillons auf der Glasgower Ausstellung im Neorussischen Stil, vgl. Kiritschenko (1990), S. 183 f.

¹²⁶¹ In der russischen Fachpresse, im „Historischen Boten“ („Istoričeskij vestnik“, Nr. 10), erschien ein Artikel zu Teniševas Sammlung. Das Pariser Journal „Dekorative Kunst“ (Nr. 8/ 1903) veröffentlichte einen Beitrag über „Russische Volkskunst“ im Zusammenhang mit den Werkstätten in Abramcevo und Talaškino. Im gleichen Jahr war eine Ausgabe der Zeitschrift „Welt der Kunst“ (Nr. 4, 1903) dem Schaffen von Maljutin und anderen Künstlern, darunter Vrubel', in Talaškino gewidmet. Nachgewiesen in, Paston (2000), S. 70 f.

Smolensk.¹²⁶² Dort wurde dafür ein Museum gebaut, das im Frühjahr des gleichen Jahres als „Museum des Russischen Altertums“ für Besucher öffnete.¹²⁶³

Ähnliche Modellprojekte wie der Künstlerort Talaškino fingen ebenso idealistisch an und rekapitulierten letztlich vor der von ihnen selbst ausgelösten Fortschrittlichkeit, wie der seriellen Produktion im Kunstgewerbe. Da dies in jedem Falle zu einer gesteigerten Produktionsweise, marktorientierten Haltung und Erweiterung ihrer Werkstätten führte.¹²⁶⁴ Mamontov eröffnete auch Werkstätten in Moskau und St. Petersburg, die einen Vertrieb in weite Teile des Landes und in das Ausland gewährleisteten. Es gab die Verkaufsfilialen „Russkie Raboty“ (dt.: Russische Arbeiten) in Moskau, für die Vrubel‘ die Ausstattung des Interieurs entwarf, und die Vertriebsstelle „Rodnik“ (dt.: Quelle, eröffnet 1903) für Talaškino, dessen Ausstattung Maljutin gestaltete.¹²⁶⁵ Etwa im Jahr 1910 wurde die kunsthandwerkliche Produktion in den Werkstätten Talaškins eingestellt.¹²⁶⁶

3.2 Die Rezeption der Volkskunst aus der Tatra- und Karpatengebirgsregion durch Künstler und Ethnografen in Galizien

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete sich in Galizien und im gesamten Einflussbereich der Habsburgermonarchie ein ethnografisch- und nationalistisch-gefärbtes Interesse für die Gebirgsregionen der Tatra und Karpaten sowie an den dort lebenden ethnischen Minderheiten heraus. Jene Hinwendung zu den Bergvölkern, wie den Góralen im Podhale-Gebiet des Tatragebirges (Grenzregion Polen/ Slowakei) oder Huzulen im östlichen Karpatengebiet (heutige Ukraine), war von der Auffassung geleitet, dass es sich dabei um Ethnien handele, in deren Brauchtum, Lebensart und

¹²⁶² Vgl. Strugowa (2008), S. 191.

¹²⁶³ Bereits im Juni 1905 kam es infolge der politischen Ereignisse im Land zu Instabilität und Unruhen, weshalb Teniševa ihre Institutionen in Talaškino und das neu eröffnete Museum in Smolensk schloss. Das Museum des „Russischen Altertums“ wurde in Smolensk 1908 wieder eingerichtet. Zwei Jahre später eröffnete eine Filiale des Smolensker Museums im Moskauer Archäologischen Institut, dem Teniševa im Jahr 1911 schließlich ihre Sammlung aus Smolensk übergab. Es erschien ein Katalog, in dem die Werkstätten von Talaškino vorgestellt wurden. Teniševa wurde 1912 Mitglied der *Gesellschaft zum Schutz und zur Bewahrung der Kunstdenkmäler Russlands*. Vgl. Paston (2000), S. 72 ff.

¹²⁶⁴ Künstler der Tischlerei Talaškins fertigten ihre Modelle zunächst als Einzelstücke an, der Käufer bekam jedoch das Recht zugesprochen, Reproduktionen dieser Modelle anzufertigen. Auf diese Weise wurden die im Stil Talaškins gestalteten Möbel in weite Teile des Zarenreiches verbreitet. Vgl. Strugowa (2008), S. 191.

¹²⁶⁵ Vgl. Mamontova (2000a), S. 60; Mamontova (2000b), S. 470. Russisches Kunsthandwerk war seit der Weltausstellung 1900 in Paris international angesehen. Es wurden nach 1900 Läden in Paris, London, Leipzig, Chicago, Boston und New York eröffnet, um die Nachfrage zu bedienen. Vgl. Figes (2011), S. 294.

¹²⁶⁶ Vgl. Strugowa (2008), S. 191.

Trachten das traditionelle Polentum, also die „polskość“ manifestiert sei.¹²⁶⁷ Nach den gescheiterten polnischen Aufständen, wie im russisch-besetzten Gebiet 1863, wurde die eigene nationale Identität und die Definition dessen, wer zum polnischen Volk dazugehöre, zum Gegenstand vielschichtiger Debatten der Intellektuellen. Vor diesem Hintergrund gewannen die Bauern als soziale Kategorie an Bedeutung, die unter den Begriff des Volkes erstmals subsumiert werden sollten.¹²⁶⁸

Auf der Suche nach einem Nationalkunststil, der sich in Architektur und Kunsthandwerk ausformulieren sollte, strebte ein Teil der polnischen Intellektuellen danach, Motive und Formen aus den eigenen ländlichen Regionen aufzugreifen, um nicht mehr ausschließlich historischen Stilen, wie der Renaissance oder Gotik, anzuhängen. Die reichhaltige Ornamentik des Schnitzwerkes, der rustikale Stil der Holzhäuser sowie die Musterung der Trachten bei den Góralen und Huzulen schienen dafür geeignet, um einen als originär „polnisch“ proklamierten Nationalstil zu kreieren.¹²⁶⁹ Bei der anfänglichen Erkundung dieser, den städtischen Intellektuellen fremden Lebenswelt der Bergvölker, die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu unentdeckt geblieben waren, stand die wissenschaftliche Erfassung allen anderen Bemühungen voran. Die Podhale-Region, unweit von Krakau, wurde zu einem wichtigen Anziehungspunkt für Architekten, bildende Künstler und Schriftsteller aus allen drei polnischen Teilungsgebieten, die sich mithilfe eines Nationalkunststiles gegen die Fremdherrschaft ihrer Besatzerkräfte auflehnen wollten.¹²⁷⁰ Diese Tendenz innerhalb der polnischen Gesellschaft, wonach die wissenschaftliche Forschung, technischer Fortschritt und Bildung zu ihrem primären Anliegen erklärt wurden, basierte auf dem Warschauer Positivismus und der darin formulierten Theorie der *Organischen Arbeit*.¹²⁷¹ Warschauer Intellektuelle engagierten sich dafür, die Lebensumstände der Bevölkerung zu verbessern: Sie wollten die wirtschaftliche Produktivität steigern, die Industrie ausbauen, das Bildungsniveau anheben und die Armut bekämpfen, um somit in der Praxis ihre Vision

¹²⁶⁷ Das Podhale-Gebiet gehörte damals zu den ärmsten und industriell unerschlossensten Regionen Galiziens. Die dort lebenden ethnischen Minderheiten wurden als „polnisch“ angesehen, die, völlig unbeachtet von den Städtern, seit Jahrhunderten als Bergbauern und Hirten lebten, ihre eigenen Sprachen und Bräuche pflegten und überwiegend heidnisch waren. Die Góralen wurden im 12. Jahrhundert in der Tatra sesshaft. Der Ort Zakopane bildete im 19. Jahrhundert das urbane Zentrum dieser Region und wurde zum Reiseziel für Bergtouristen. Die Huzulen wurden als „ruthenisch“, wie die Fremdbezeichnung der ukrainisch-stämmigen Bewohner Ostgaliziens seitens der österreichisch-ungarischen Regierung lautete, bezeichnet. Siehe weiter zu den Huzulen: Plöckinger, Veronika: Historisch-ethnographische „Entdeckungsreise“ zu den Bojken und Huzulen in Ostgalizien, in: Beitz/Göttke-Krogmann/Plöckinger (1998), S. 62–76.

¹²⁶⁸ Vgl. Kizwalter (2013), S. 316.

¹²⁶⁹ Es war das erste Mal, dass ländliche Motive und Formen der Gestaltung und Ornamentik rezipiert wurden, die in einen Nationalstil einfließen sollten. Vgl. Kilińska, Alicja: Decorative Arts, in: Czubińska, Magdalena: *Fin de siècle in Cracow/ Fin de siècle w Krakowie. Applied Graphics Textiles Decorative Arts from the collections of the National Museum in Cracow/ grafika użytkowa, tkaniny, rzemiosło artystyczne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*. Krakau, 2005, S. 81. Zuvor wurden fremdländische Stile und Motive als höherwertig gegenüber der eigenen Kultur empfunden und für die Genese eines Nationalstiles umgedeutet und modifiziert, wie zum Beispiel in der Phase der polnischen Neugotik.

¹²⁷⁰ Vgl. Crowley, David: *National style and nation-state. Design in Poland from the vernacular revival to the international style*. Manchester, 1992, S. 16.

¹²⁷¹ Vgl. Crowley, David: *Finding Poland in the Tatras: Local and National Features of the Zakopane Style*, in: *Art Around 1900 in Central Europe. Art Centres and Provinces*. Hrsg.: Piotr Krakowski, Jacek Purchla. [Konferenzband] International Conference 20.–24.10.1994 International Cultural Centre Krakau. Krakau, 1999, S. 317 f. Zur Philosophie des Warschauer Positivismus, vgl. Kuderowicz (1988), S. 81–100.

von einer neuen polnischen Gesellschaft zu verwirklichen. In diesem Zusammenhang befassten sie sich auch mit der Bauernfrage. Einer ihrer Leitsätze war es, die eigene Nation „kennenzulernen“, deshalb unterstützten sie auch ethnografische Sammlungen und Forschungen Ende des 19. Jahrhunderts.¹²⁷²

Der Warschauer Arzt Tytus Chałubiński (1820–1889) kam erstmals 1873 nach Zakopane, um eine Cholera-Epidemie zu bekämpfen. Fasziniert von Zakopane gründete er noch im gleichen Jahr zusammen mit anderen Geschäftsleuten die erste Bergsteiger-Gesellschaft, benannt als *Tatra Gesellschaft* (poln.: *Towarzystwo Tatrzańskie*). Im Sinne des europäischen Arts and Crafts Movements und der *Organischen Arbeit* förderte diese Organisation die lokale Hausindustrie und den Handel, strebte eine Verbesserung der Lebensumstände der Landbevölkerung an und setzte sich für die Modernisierung der Landwirtschaft ein. Auf ihr Betreiben hin wurde Zakopane an das überregionale Verkehrs- und Telegrafennetz angeschlossen und seit 1899 mit einer Bahnlinie nach Krakau verbunden.¹²⁷³ Das Haus der *Tatra Gesellschaft*, das heute als Museum fungiert, wurde zum hiesigen Kulturzentrum und seit 1876 gab es dort eine Schule für Holzschnitzerei (poln.: *Szkoła Snycerska*).¹²⁷⁴ Zakopane wurde unterdessen durch Chałubińskis Initiative zu einem Kurort, wohin polnische Intellektuelle, Künstler und Beamte, vor allem aus Krakau, Lemberg oder Warschau anreisten.¹²⁷⁵ Dieser Ort wurde für viele Menschen zu einer Zuflucht vor dem Regime in den Teilungsgebieten und dem Stadtleben, weshalb einige ganz dorthin zogen.¹²⁷⁶

In den Städten debattierte eine heterogene, gesellschaftliche Elite die Bauernfrage und eruierte neue Ausdrucksmittel für die, je nach politischer oder philosophischer Anschauung unterschiedlich definierte, polnische Identität. Eine Folge davon war, dass museale Einrichtungen eröffnet und wissenschaftliche Gesellschaften gegründet wurden, die sich mit der ländlichen Sachkultur befassten. Die Sammlertätigkeit folgte dabei einem selektiven Prinzip, um ein „ungetrübtes“, positives Bild vom Landleben zu verbreiten.¹²⁷⁷ Die Ethnografie Galiziens begann sich seit den 1870er-Jahren in Form öffentlicher Sammlungen zu institutionalisieren, die noch vor dem ersten ethnografischen Museum Österreichs gegründet wurden.¹²⁷⁸ Die Landesausstellungen in Galizien (1877 Lemberg, 1887 Krakau, 1894 Lemberg) zeigten nach der Repräsentation des „Ethnographischen Dorfes“ auf der Wiener Weltausstellung 1873 Erzeugnisse der lokalen Hausindustrie in ethnografischen Sektionen.¹²⁷⁹ Die

¹²⁷² Vgl. Crowley (1999), S. 319.

¹²⁷³ Vgl. Dabrowski (2015), S. 132.

¹²⁷⁴ Vgl. Crowley (1999), S. 319. Dies fand parallel zur Förderung des Tischlereihandwerks durch Elizaveta Mamontova in Abramcevo statt. Zwischen 1882–1883 wurde in Zakopane eine Schule für „Holzindustrie“ (poln.: *Szkoła Przemysłu Drzewnego*) erbaut.

¹²⁷⁵ Vgl. Jabłońska, Teresa: *Styl Zakopiański Stanisława Witkiewicza. The Zakopane Style of Stanisław Witkiewicz*. Olszanica, 2008, S. 12, 18.

¹²⁷⁶ Vgl. Rataj/Zachorowska (2001), S. 383.

¹²⁷⁷ Vgl. Simonides (1994), S. 72.

¹²⁷⁸ Siehe zur Geschichte museologischer, regionaler und privater ethnografischer Sammlungen in Galizien im 19. Jahrhundert: Bujak, Jan: *Muzealnictwo ethnograficzne w Polsce (do roku 1939)* (Ethnografisches Museumswesen in Polen (bis zum Jahr 1939)). Dissertation, Jagiellonen Universität Krakau. = *Prace etnograficzne zeszyty*, Nr. 8. Krakau, 1975.

¹²⁷⁹ Vgl. Grieshofer (1998), S. 22.

Initiatoren des zukünftigen Österreichischen Museums für Volkskunde (gegr. 1895) und Rezensenten der „Zeitschrift für österreichische Volkskunde“ zeigten sich beeindruckt von den ethnografischen Sammlungen Galiziens, die auf den Landesausstellungen vertreten waren.¹²⁸⁰ Die Gewerbe- und Industrieausstellungen sollten die proklamierte Fortschrittlichkeit der Kronländer des Habsburgerreiches, und insbesondere seit den 1890er-Jahren auch Galiziens Bemühungen auf diesem Gebiet, repräsentieren. Die zusammengestellten ethnografischen Sektionen wurden mit dem Ziel eingerichtet, die Vielfalt und das Spezifische der regionalen Kulturen zu betonen, aber vor allem auch die Möglichkeiten aufzuzeigen, die sich daraus für die ornamentale Gestaltung im Kunstgewerbe ergaben.¹²⁸¹ Dieses Ansinnen vertraten einige der ersten Begründer ethnografischer Sammlungen in Galizien, die auch teilweise für die Einrichtung jener Sektionen auf den Landesausstellungen verantwortlich waren oder ihre gesammelten Objekte dort zeigten.¹²⁸²

Die erste größere ethnografische Sammlung wurde in dem nach Włodzimierz Dzieduszycki (1825–1899) benannten Museum 1845 in Lemberg eröffnet.¹²⁸³ In den 1880er-Jahren bemühte sich Adrian Baraniecki (1828–1891) darum, die Sachkultur der Landbevölkerung sowie landwirtschaftliche Nutzgeräte als bewahrenswerte Objekte und die bäuerlich-handwerklichen Fertigungsweisen als vorbildhaft für den städtischen Handwerker im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Wesentliche Impulse erhielt er dafür durch das englische Arts and Crafts Movement, etwa durch John Ruskin, mit dem er während seines Londoner Exils in Kontakt stand. Außerdem befasste sich Baraniecki mit den hiesigen Museen und Handwerksschulen.¹²⁸⁴ Zu dieser Zeit begann Baraniecki technische und landwirtschaftliche Geräte sowie Alltagsgegenstände aus unterschiedlichen Kulturen, aber auch aus den polnischen Teilungsgebieten, zu sammeln. Zurück in Galizien, gründete er 1886 das Technik- und Industriemuseum (poln.: Muzeum Techniczno-Przemysłowe) in Krakau, in das seine Sammlung, darunter eine ethnografische Sektion, übergang.¹²⁸⁵ Im Museum wurden auch handwerkliche Kurse

¹²⁸⁰ Siehe dazu: Heger, Franz: Die Ethnographie auf der Krakauer Landesausstellung 1887, in: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Separatdruck aus Band XVIII, 1888, S. 1–7; Pfleger, Adele: Die ethnographische Abteilung auf der Landes-Ausstellung zu Lemberg im Jahre 1894, in: „Zeitschrift für österreichische Volkskunde“, Jg. 1, 1895, S. 15–17, nachgewiesen in: Grieshofer (1998), S. 23 f., 30–39.

¹²⁸¹ Vgl. Dolińska, Magdalena / Grabski, Marek: Najstarze kolekcje pozaeuropejskie w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (Die ältesten außereuropäischen Sammlungen im Ethnografischen Museum Krakau), in: Opuscula Musealia. Redaktion: Jan K. Ostrowski. = Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCLXXVII, H. 14. Krakau, 2005, S. 90. Siehe auch dazu: Crowley, David: Zur Aneignung bäuerlicher Formen in Österreich-Ungarn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Aigner (2010), S. 57–83.

¹²⁸² Vgl. Grieshofer (1998), S. 24.

¹²⁸³ Vgl. Rataj/Zachorowska (2001), S. 381. Dzieduszycki war einer der reichsten Großgrundbesitzer Galiziens. Seine Sammlung umfasste archäologische, historische und ethnografische Objekte. Er wollte ein Museum mit einer Bibliothek und Werkstätten eröffnen.

¹²⁸⁴ Vgl. Crowley (1992), S. 9; Rataj/Zachorowska (2001), S. 381 f.

¹²⁸⁵ Das Museum wurde 1952 geschlossen und dessen Sammlungen dem Krakauer Nationalmuseum übergeben. Vgl. Rataj/Zachorowska (2001), S. 382. Zur Geschichte des Technik- und Industriemuseums von Baraniecki, vgl. Crowley (1992), S. 25. Das Museum bekam viele Schenkungen von privaten Sammlern. Es wurden auch ganze Privatsammlungen aufgekauft, darunter mit Exponaten aus Sibirien und Afrika. Das Nationalmuseum Krakau lenkte als erste größere Institution der Stadt seine Aufmerksamkeit auf die einheimische Sachkultur: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts besaß es Exponate aus dem Podhale-Gebiet und den Waldkarpaten, dem Gebiet der Huzulen. Vgl. Dolińska/Grabski (2005), S. 92 f.

durchgeführt und in der hauseigenen Schule Handwerksberufe ausgebildet.¹²⁸⁶ Baranieckis ethnografische Abteilung spiegelte zweierlei wider, eine romantische Liebhaberei des „Volkstümlichen“ und auch Pragmatismus, nämlich wenn es darum ging, die Exponate als Motivvorlage für angehende Kunstgewerbler zu nutzen, die in der angegliederten Berufsschule ausgebildet wurden. Nicht zuletzt kam in den ethnografischen Abteilungen, die einen Überblick über alle ethnischen Minderheiten in den drei Teilungsgebieten gaben und die bäuerliche Lebenswelt in ihrer Gesamtheit dokumentierten, ein patriotisches Anliegen zum Ausdruck: die Vergegenwärtigung des polnischen Volkes, das ohne eigenen Staat war und offiziell gar nicht existierte. Schließlich wurde 1911 das Ethnografische Museum Krakau gegründet, angeführt durch den Sammler Seweryn Udziela (1857–1937), der sich intensiv der Lebenswelt der galizischen sowie den in den anderen besetzten Teilungsgebieten lebenden Bauern und angesiedelten ethnischen Minderheiten widmete.¹²⁸⁷

Während sich die ethnografische Forschung und museale Sammlungen in der Krakauer Region etablierten, strebte auch der universitäre Bereich zunehmend danach, das überlieferte polnische (Kunst-) Handwerk, wie altertümliche Textilien oder Goldschmiedearbeiten, als hochwertige, ästhetische Erzeugnisse anzuerkennen, zu sammeln und methodisch zu erschließen. Wyspiańskis Professoren Łuszczkiewicz (*Akademie der Gelehrsamkeit*) und insbesondere Sokołowski (Jagiellonen Universität) führten diesen Perspektivwandel in der polnischen Kunstwissenschaft an.¹²⁸⁸ Sokołowski veröffentlichte erste Publikationen über das einheimische Kunsthandwerk, die in der kunsthistorischen Sektion des Forschungsmagazins der Krakauer *Akademie der Gelehrsamkeit*, im „Sprawozdanie Komisji do Badania Historii Sztuki“, erschienen.¹²⁸⁹ Zwei ehemalige Studenten von Sokołowski, der Kunsthistoriker Julian Pagaczewski und der Architekt Sławomir Odrzywolski, führten dessen Forschungsinteresse weiter.¹²⁹⁰ Wyspiański war mit Odrzywolski, der einer seiner Auftraggeber war, und mit Pagaczewski persönlich bekannt, zudem wurden Wyspiańskis studentische Zeichnungen von Architekturdenkmälern in Galizien in dem Journal „Sprawozdanie Komisji do Badania Historii Sztuki“ veröffentlicht.

Während in Krakau die wissenschaftliche Erschließung der Sachkultur der Landbevölkerung und ethnischen Minderheiten in den 1870er-/ 1880er-Jahren sukzessive begann und die Tatra-Gesellschaft in Zakopane dies für das Podhale-Gebiet einleitete, förderte der Warschauer Positivist Chałubiński das Interesse an der Kultur der Góralen ganz unmittelbar: Chałubiński lud seine Warschauer Freunde und Bekannte aus dem russisch-besetzten Teilungsgebiet nach Zakopane ein, die wiederum ihre Eindrücke weitergaben.¹²⁹¹ Es entstand der Zakopane-Tourismus, der sich mit dem Interesse an der Kultur der

¹²⁸⁶ Vgl. Dolińska/Grabski (2005), S. 91.

¹²⁸⁷ Vgl. Dolińska/Grabski (2005), S. 94.

¹²⁸⁸ Vgl. Szczepkowska-Naliwajek (2005), S. 86–95.

¹²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 91.

¹²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 92 f. Wyspiański war mit Odrzywolski, der einer seiner Auftraggeber war, und Pagaczewski persönlich bekannt.

¹²⁹¹ Vgl. Crowley (1999), S. 320. Bereits früher reisten polnische Bürger aus Krakau und seiner Umgebung während des Sommers zur Erholung nach Zakopane. Vgl. Dabrowski (2015), S. 132.

Góralen und der Natur der Tatra verband, und der als „amateur ethnography“¹²⁹² beschreibbar ist. Einige Touristen kamen immer wieder und begannen Realien der bäuerlichen Alltagswelt zu sammeln und ließen sich schließlich dort nieder, wie die Gräfin Róża Krasínska (1849–1937), die seit 1881 in Zakopane lebte oder Bronisław (1847–1893) und Maria Dembowski (1854/56–1922) seit 1886.¹²⁹³ Das Ehepaar Dembowski trug erstmals systematisch eine ethnografische Sammlung zusammen, die Trachten und Alltagsgegenstände der Góralen umfasste.¹²⁹⁴

Die Gründung lokaler ethnografischer Sammlungen im Podhale-Gebiet oder der ethnografischen Museen in Lemberg und Krakau resultierte aus den Initiativen des Programms der *Organischen Arbeit*, die auf pragmatische Weise die Präsenz der polnischen Kultur im öffentlichen Leben stärken wollte. Im direkten Zusammenhang damit standen die Förderung der Hausindustrie und die angestrebte Rückkehr zur Handarbeit und zu individuellen Fertigungsweisen.¹²⁹⁵ Die Etablierung des polnischen Kunstgewerbes, das sich seit den 1880er-Jahren an den Erzeugnissen der ländlichen Hausindustrie orientierte und auf nationalen Industrie- und Gewerbeausstellungen in Galizien repräsentiert wurde, war eng mit dem Beginn ethnografischer Forschungen verbunden.¹²⁹⁶ Es wird die These vertreten, dass erst die ethnografischen Sammlungen und Ausstellungen in Galizien der Idee eines polnischen Nationalkunststiles Gestalt gaben.¹²⁹⁷ Ich bin der Ansicht, dass sich diese Beobachtung auch für die Herausbildung des Kunsthandwerks in den Werkstätten von Abramcevo und Talaškino bestätigen lässt. In diesen Werkstätten des Kunstgewerbes wurde etwa zur gleichen Zeit wie in Galizien eine neue Formensprache kreiert, die die Motive aus der Hausindustrie aufgriff, nachahmte und modifizierte, um sie als Formenvokabular eines künstlich generierten und als homogen propagierten Nationalkunststiles zu verbreiten. Sowohl im Zarenreich als auch in Galizien geschah dies vor dem Hintergrund der sich etablierenden ethnografischen Forschung und musealen Sammlungen.

Der polnische „styl swojski“ wurde zum allgemeingültigen Schlagwort für den neuen Nationalkunststil, mit dem sich die geteilte Bevölkerung aller Gebiete identifizierte. Stanisław Witkiewicz, ein Maler, Kunstkritiker und Schriftsteller, der diesem Stil seinen Namen gab und ihn theoretisch begründete sowie praktisch entwickelte, kam 1886 erstmals nach Zakopane. Er begann sich, angeregt durch seine Gastgeber die Dembowskis, im Winter 1886 mit der Architektur und dem häuslichen Einrichtungsstil der Góralen zu befassen.¹²⁹⁸ Witkiewicz sah darin einen authentischen

¹²⁹² Crowley (1999), S. 320.

¹²⁹³ Vgl. Jabłońska (2008), S. 11.

¹²⁹⁴ Vgl. Barucka, Edyta: Redefining Polishness: The Revival of Crafts in Galicia around 1900, in: Acta Slavica Iaponica, Nr. 28, 2010, S. 82; siehe Abb. Foto Sammlung Dembowski, in ebd., S. 82.

¹²⁹⁵ Vgl. Dolińska/Grabski (2005), S. 90.

¹²⁹⁶ Dieser Zusammenhang wurde in der polnischen Forschung bislang wenig berücksichtigt, weshalb Barucka (2010) diesen Aspekt in ihrem Aufsatz im besonderen Maße würdigt. Vgl. Barucka (2010), S. 74 f.

¹²⁹⁷ Vgl. ebd., S. 75.

¹²⁹⁸ Vgl. Jabłońska (2008), S. 29.

nationalen Stil verwirklicht, frei von fremden Einflüssen. Er war der Ansicht, dass in der Architektur und dem Schnitzhandwerk in Zakopane die polnische Kultur manifestiert sei.¹²⁹⁹

Als Witkiewicz nach Zakopane kam, waren dort seit den 1870er-Jahren Häuser für die Touristen und als Sommerresidenzen für die Städter neben den einfacheren, einstöckigen Bauernhäusern entstanden. Dabei handelte es sich um zweistöckige Häuser im sogenannten „Schweizer Stil“, die verschiedene Elemente der alpinen Holzarchitektur (geschnitzte Geländer und Giebel), wie sie im 19. Jahrhundert bedingt durch den sich etablierenden Bergtourismus entstanden war, kombinierten.¹³⁰⁰ Sie waren mit einer höheren Zimmeranzahl ausgestattet als die Bauernhäuser. Ihre Fassaden waren mit Zierformen an geschnitzten Holzpanelen versehen, die an der Veranda, den Balkonen, über den Eingängen oder als Giebelformation befestigt waren. Es handelte sich dabei um eine Modeerscheinung, die sich auch in Zakopane durchsetzte.¹³⁰¹ Witkiewicz wollte dem Schweizer Stil etwas entgegensetzen – einen Stil in Außen- und Innenarchitektur der stärker auf das regionale Handwerk und die Motive der Góralen fokussiert war sowie eine Gestaltungsweise, die alle Elemente der Inneneinrichtung, einschließlich der Holzmöbel, Lampen, des Geschirrs, der Textilien und Alltagsgegenstände miteinschloss, wie im Sinne eines einheitlichen Gesamtdesigns. Er kritisierte in seinen Artikeln (1886) den Schweizer Stil und bewertete demgegenüber den Baustil der Góralen höher, den er als Ausgangspunkt für etwas Neues proklamierte.¹³⁰² In diesem Sinne instrumentalisierte Witkiewicz die regionale Holzarchitektur und das Schnitzhandwerk, indem er sich dabei für einen Baustil, dem „styl swojski“ aussprach, der die polnische Identität abbilden sollte. Witkiewicz wandte sich in Zakopane gegen die seit 1876 bestehende Schule für Holzschnitzerei, die hiesige Bauern berufsorientiert im Holzhandwerk ausbildete. Seine Kritik daran galt der Tatsache, dass an dieser Schule Gestaltungsformen und Lehrbücher in deutscher Sprache aus Wien übernommen wurden, da sie seit 1878 dem Ausbildungsprogramm der Habsburgermonarchie folgte und in „Fachschule für Holzbearbeitung“ (poln.: *Szkoła Zawodowa Przemysłu Drzewnego*) umbenannt worden war.¹³⁰³ Die dort ausgebildeten (Möbel-)Tischler und Schreiner orientierten sich an Vorlagenmotiven und Baumodellen aus Wien und weniger an dem Schnitzhandwerk im Tatra-Gebiet. Diese Schulgründung basierte auf den Ideen der *Organischen Arbeit*, so wie in Galizien seit den 1870er-Jahren in verschiedenen Regionen Berufsschulen entstanden, die handwerkliche Disziplinen unterrichteten.¹³⁰⁴ Das übergeordnete Ziel dieser Bewegung war es, den Bauern eine Erwerbsquelle nach

¹²⁹⁹ Vgl. Crowley (1992), S. 18.

¹³⁰⁰ Siehe zum Heimatstil in der Schweiz: Crettaz-Stürzel, Elisabeth: Nichts Internationaleres als Nationalromantik? Heimatstil in der Schweiz als Reformkultur um 1900, in: Purchla/Tegethoff (2006), S. 57–73.

¹³⁰¹ Vgl. Jabłońska (2008), 21. Die Häuser von Chałubiński und das Gebäude der Tatra Gesellschaft waren in diesem Stil errichtet. Siehe Abb. Chałubińskis Haus (1881–1882) und das Haus der Tatra Gesellschaft (1881–1882), in ebd., S. 20 f. Der „Schweizer Stil“ wurde von deutschen Architekten seit den 1830er-Jahren verbreitet.

¹³⁰² Siehe dazu: Witkiewicz, Stanisław: Zakopane w zimie (Zakopane im Winter), in: „Kłosy” (1886), Nr. 1120; Tatry w śniegu (Die Tatra im Schnee), in: „Wędrowiec” (1886), Nr. 46, 47, 48, 52. Nachgewiesen in, Jabłońska (2008), S. 232.

¹³⁰³ Vgl. Jabłońska (2008), S. 29.

¹³⁰⁴ Vgl. Barucka (2010), S. 73.

dem Abschluss ihrer Ausbildung in Aussicht zu stellen, und die steigende Nachfrage nach Einrichtungs- und Haushaltsgegenständen sowie Holzhäusern im Schweizer Stil für Touristen und vermögende Städter zu bedienen.

Die in allen Teilungsgebieten vorherrschende Unterdrückung der polnischen Kultur sollte durch eine Art Heimatstil oder Nationalstil aufgehalten werden, indem alle Bereiche der privaten Wohnwelt mit dem Ziel umgestaltet wurden, um eine „behagliche“ und „vertraute“ Atmosphäre zu schaffen, in der man sich „zu Hause“ fühle.¹³⁰⁵ Deshalb wurde gemäß der Theorie der *Organischen Arbeit* eine Rückbesinnung auf die heimische Hausindustrie propagiert, deren Produkte beworben und auf kunstgewerblichen oder ethnografisch-orientierten Ausstellungen gezeigt wurden. Ein präsentiertes „Brautzimmer“ eines nachgebauten Bauernhauses auf der in Lemberg 1894 veranstalteten „Haus-, Landwirtschafts- und Industrieausstellung“ versinnbildlichte die Inszenierung eines Heimatstiles durch das Arrangement von Alltagsobjekten und Einrichtungsgegenständen sowie sechs Bauernhäusern aus verschiedenen Regionen Galiziens.¹³⁰⁶ Anhand der additiven Zusammenstellung unterschiedlicher Realien der bäuerlichen, multi-ethnischen Lebenswelt wurde ein als homogen-aufzufassender Nationalstil illustriert. Durch die Repräsentation handwerklicher Produkte als ästhetisch-wertvolle Objekte wurden sie aus dem handwerklichen Funktionsbereich herausgelöst und als Exponate gezeigt, die nicht mehr mit ihrer ursprünglichen Verwendung in Zusammenhang gebracht wurden. Dem bäuerlichen Gebrauchsgegenstand oder seinem „Design“ kam folglich ein gestiegener ideeller und finanzieller Warenwert zu, da er inmitten eines umfassenden Gestaltungskonzepts wie ein „Luxusobjekt“ präsentiert wurde. Dabei beruhte die dem profanen Objekt zugeschriebene neue Wertschätzung aus polnischer Perspektive darauf, dass die sich darin manifestierende Sachkultur als Ausdruck der „polskość“ aufgefasst wurde. Die Dingwelt rückte in den Fokus nationalistischer Selbstfindung und wurde mit Pathos aufgeladen. Jenen Objekten wurde erstmals eine ästhetische Qualität zugeschrieben, die sie als gleichwertig neben den Importgütern der Möbelindustrie aus Wien oder anderen europäischen Metropolen erscheinen ließen, von denen sich wiederum zunehmend distanziert wurde.¹³⁰⁷ Dadurch sollte die regionale Hausindustrie gefördert und zugleich eine Vermarktungsstrategie bedient werden, die darauf abzielte, die Produkte aus Zakopane und anderen Regionen Galiziens zukünftig mit dem nationalen Label „styl swojski“ zu versehen.

Witkiewicz gelang es erfolgreich, die Formensprache der Ornamente im Podhale-Gebiet zu adaptieren und davon ausgehend eigene Kreationen für Zierformen an Häusern, bei Möbeln oder Textilien auszuarbeiten. Seine genaue Kenntnis der Ornamentik der Góralen beruhte auf seiner Zusammenarbeit mit dem Warschauer Arzt Władysław Matlakowski (1850–1895), der erste

¹³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 72.

¹³⁰⁶ Die Lemberger Ausstellung richtete eine ethnografische Sektion ein, in der Bauernbekleidung, Keramik, Haushaltsgegenstände und Objekte der Festtagskultur gezeigt wurden. Vgl. ebd., S. 71; Ausst.-Kat. Krakau/Wien (2015), S. 316; Grieshofer (1998), S. 35–39.

¹³⁰⁷ Vgl. Barucka (2010), S. 73.

umfangreiche Studien zum Baustil und Dekor im Podhale-Gebiet durchführte. Matlakowski publizierte in zwei umfangreichen Bänden, für die Witkiewicz einige Zeichnungen anfertigte, seine Erkenntnisse darüber (1901, Abb. 95).¹³⁰⁸ Das Jahr 1886 markierte Witkiewicz zufolge den Beginn des Zakopane-Stils. Als erste Erzeugnisse dieses Stils gelten die nach den Entwürfen von Maria Dembowska ausgeführten Wandbehänge und Stickereien nach Motiven der Góralen sowie eine von der Gräfin Krasińska in Auftrag gegebene Holzmöbelserie.¹³⁰⁹ Einer der Wandbehänge ist auch heute noch im ersten, von Witkiewicz entworfenen Holzhaus, der „Villa Koliba“ (dt.: Berg- oder Schäferhütte), zu sehen (Abb. 96).¹³¹⁰ Die Wandbehänge waren laut Witkiewicz die ersten kunsthandwerklichen Produkte, die sich an den im Podhale-Gebiet verbreiteten Ornamenten und Motiven orientierten und für eine urbane Käuferschicht hergestellt wurden.¹³¹¹ Die erste ethnografische Sammlung in Zakopane, begonnen im Jahr 1886 durch die Dembowskis, fiel auch zeitlich mit den ersten Architekturstudien Matlakowskis zusammen.¹³¹² Witkiewicz zog im Jahr 1890 mit seiner Familie nach Zakopane. Er entwarf dort Holzhäuser, die er in einem einheitlichen Stil, die regionale Motivik und Ornamentik der Góralen aufgreifend, von den ansässigen Handwerkern gestalten ließ.¹³¹³ Zu den bekanntesten Projekten zählen „Villa Koliba“ und „Villa Pod Jedlami“ (dt.: Villa unter den Tannen), die als mehrstöckige Landhäuser gebaut und mit einer Veranda sowie vielfältigem, ornamentalem Schnitzwerk an den Außenfassaden und in den Innenräumen ausgestattet sind.¹³¹⁴

Witkiewicz konzipierte die „Villa Koliba“ als erstes Gebäude im Zakopane-Stil, das dem Beispiel eines Hauses der Góralen folgte, zugleich mehr Komfort und eine moderne Ausstattung bot, und den klimatischen Bedingungen Stand hielt. Es war sein Ziel, dieses Landhaus als eine Art Modellprojekt zu entwickeln, das später als Bautyp in allen Teilungsgebieten verbreitet werden könnte (Abb. 97).¹³¹⁵

¹³⁰⁸ Siehe, Matlakowski, Władysław: *Budownictwo ludowe na Podhalu* (Volkstümliches Bauen in Podhale), 1892; ders.: *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu* (Schmuckformen und Haushaltsgegenstände des polnischen Volkes in Podhale), nachgewiesen in: Barucka (2010), S. 84. Matlakowski richtete auch das 1894 auf der Lemberger Landesausstellung gezeigte Bauernhaus von Zakopane ein.

¹³⁰⁹ Krasińska gab 1885 eine Möbelgarnitur in Auftrag, die Elemente regionaler, ornamentaler Motive beinhalten sollte.

¹³¹⁰ Die „Villa Koliba“ (1892 fertiggestellt) wurde für Zygmunt Gnatowski (1854?–1906) erbaut, der auch Realien der Góralen sammelte und sich in Zakopane in den 1880er-Jahren niederließ. Ein Teil seiner Sammlung wurde bereits zu Lebzeiten in seinem Landhaus gezeigt.

¹³¹¹ Vgl. Jabłońska (2008), S. 30.

¹³¹² Vgl. Jabłońska (2008), S. 31.

¹³¹³ Nachdem „Villa Koliba“ erfolgreich beendet wurde, erhielt Witkiewicz Aufträge für weitere Holzvillen: *Pepita* (1893), *Korwinówka* (1895–1896), *Zofiówka* (1895–1896), *Pod Jedlami* (1896–1897) und das Sanatorium von Doktor Hawranek (1897–1898). Witkiewicz entwarf Möbelstücke, Zierformen des Schnitzwerks und Porzellan für verschiedene Häuser sowie Einrichtungselemente für Kirchen in der Umgebung Zakopanens. Vgl. ebd., S. 42.

¹³¹⁴ Siehe Foto „Villa Pod Jedlami“ (1897), Zustand 2008, in: Jabłońska (2008), S. 47, 120, 129, 137. Die „Villa Pod Jedlami“ folgt im Wesentlichen den dekorativen und architektonischen Merkmalen der „Villa Koliba“. „Pod Jedlami“ ist das größte Gebäude nach den Entwürfen von Witkiewicz, es verfügt über ein drittes Geschoss. Da „Villa Koliba“ als Initialbau des Zakopane-Stils anzusehen ist, wird sie im Folgenden kurz beschrieben. Siehe zur „Villa Pod Jedlami“, ebd., S. 118 passim; Crowley (1992), S. 20.

¹³¹⁵ Vgl. Jabłońska (2008), S. 35. Für die beteiligten Handwerker des Ortes stellte das Projekt eine große Herausforderung dar, da sie es nicht gewohnt waren, ein so geräumiges und zweistöckiges Haus mit vielen Räumen zu errichten – die Holzhäuser der Góralen waren ebenerdig und besaßen meistens nur ein bis zwei Räume.

Witkiewicz und der Eigentümer von „Villa Koliba“, Gnatowski, entwarfen einige Möbelstücke, die von den am Hausbau beteiligten Handwerkern angefertigt wurden.¹³¹⁶ Gnatowski und Matlakowski begutachteten die Ausführung der Entwürfe von Witkiewicz, ihre Vorschläge zum Bau und für dekorative Details flossen in die praktische Umsetzung nachweislich mit ein.¹³¹⁷ Die erhalten gebliebene „Villa Koliba“ sollte ursprünglich auf Gnatowskis Wunsch ein einfaches Bauernhaus sein, deshalb wurde dem zweistöckigen Haupthaus mit Balkon und Veranda ein einstöckiger Anbau hinzugefügt. Das Haus wurde auf einem Steinsockel errichtet, mit Holzschindeln gedeckt und einem breiten, steinernen Schornstein versehen. An den Außenfassaden und Eingängen befinden sich Holzpaneele mit Schnitzwerk, Fensterrahmen sowie Balkongeländer und verzierte Giebelfronten. Witkiewicz orientierte sich bei den Ornamenten des Schnitzwerkes an floralen und geometrischen Motiven der Góralen, wobei er erstmals einige Pflanzen aus der Tatra-Region dafür verwendete.¹³¹⁸ Die „Villa Koliba“ ist seit 1993 ein Museum, das den Zakopane-Stil repräsentiert und bewahrt. Es zeigt die ethnografische Sammlung von Gnatowski sowie persönliche Gegenstände von Witkiewicz und einige Möbelstücke.¹³¹⁹

In den 1890er-Jahren verbreitete sich der Zakopane-Stil über das Podhale-Gebiet hinaus in alle Teilungsgebiete: Witkiewicz erhielt eine Vielzahl von Aufträgen und Anfragen für den Bau von Landhäusern und für Entwürfe von Möbelstücken und Porzellan, denen er kaum nachkommen konnte.¹³²⁰ In den polnischen Fachzeitschriften, wie in der Krakauer und Lemberger Presse sowie teilweise in Warschau, entfachte nach 1900 eine Debatte über die neue Architektur in Zakopane. Im Journal „Architekt“ erschien dazu ein Artikel von Ekielski, für den Wyspiański tätig war, mit dem Titel „Die Debatte über den Zakopane-Stil und den polnischen Stil“ (1902).¹³²¹ Witkiewicz hatte mit seiner Behauptung, dass die Holzarchitektur und das Schnitzhandwerk im Podhale-Gebiet als Nationalstil anzusehen seien und dass jener Stil bereits vor den Teilungen im gesamten polnischen Gebiet verbreitet gewesen sei, eine Diskussion ausgelöst, ohne dass er diese These faktisch begründet hatte.¹³²² Einige Architekten bezweifelten dies und waren auch nicht der Ansicht, dass die Merkmale eines Holzbaustiles auf Steingebäude übertragen werden sollten.¹³²³ Außerdem vertraten sie die Ansicht, dass der Zakopane-Stil allenfalls ein regionales Spezifikum sei, da er eben nicht landesweit vertreten war. Moździerz (2001) verdeutlicht zudem, dass der nationale Charakter, der dem Zakopane-Stil bisweilen zugeschrieben wurde, relativiert werden könne, da er vor dem Hintergrund des Historismus und regionalen Ausformungen der alpinen und ländlichen Holzarchitektur, wie dem Schweizer Stil, zu betrachten

¹³¹⁶ Die originale Einrichtung der „Villa Koliba“ ist nicht mehr erhalten. Vgl. ebd., S. 38.

¹³¹⁷ Siehe Zeichnung der Giebelformationen mit Schnitzwerk in Podhale, aus Matlakowski (1892), in: Jabłońska (2008), S. 56; Foto Ostansicht Giebelseite „Villa Koliba“ (1894), in: Ebd., S. 57.

¹³¹⁸ Vgl. Jabłońska (2008), S. 59.

¹³¹⁹ Vgl. ebd., S. 63. Siehe Foto „Villa Koliba“ (Zustand 2008), in ebd., S. 62 f.

¹³²⁰ Vgl. ebd., S. 42.

¹³²¹ Ekielski, Władysław: [Originaltitel:] Spór o zakopiańszczyznę i styl polski, in: „Architekt”, Nr. 6, Jg. 3, 1902, nachgewiesen, in: Crowley (1999), S. 325. Siehe Reproduktion des Artikels, in: Jabłońska (2008), S. 43.

¹³²² Vgl. Crowley (1992), S. 19.

¹³²³ Vgl. Jabłońska (2008), S. 46.

sei.¹³²⁴ In Zakopane wurde die Fassadengestaltung im „Schweizer Stil“ mit Motiven aus dem Podhale-Gebiet kombiniert, wie es bei dem Haus des tschechischen Leiters der Schule für Holzbearbeitung (erbaut 1886), Franciszek Neužil (1845–1899), erstmals der Fall war. Zuvor wurden seit den 1870er-Jahren Landhäuser im „Schweizer Stil“ in den Kurorten der Karpatenregion und auch in Zakopane errichtet.¹³²⁵

In der Architektur wurde seit dem steigenden Interesse an den Bergregionen der Versuch unternommen, mithilfe regionaler Zierformen aus der „Volkskunst“ und der Holzschnitzerei einen Landhausstil zu elaborieren, der ideologisch begründet wurde und als länderspezifisches Merkmal propagiert werden konnte. Diese Tendenz bildete sich in der Zeit der Romantik heraus, ehe der Nationalismus zum bestimmenden Thema in der Architektur wurde. Die Villen- und Gartenarchitektur in Europa war von dem ländlichen Stil beeinflusst, der von englischen Architekten verbreitet wurde und seine Ursprünge in der amerikanischen Kolonialarchitektur hat, die wiederum im 18. und 19. Jahrhundert neue Impulse von den verschiedenen europäischen Nationalstilen erhielt.¹³²⁶ Diese Landhausstile haben die Holzbauweise und das ornamentale Schnitzwerk an den Außenfassaden gemeinsam. Es ist nicht überliefert, inwiefern Witkiewicz sich bewusst auf jene in Europa verbreiteten Vorlagenmotive bezog oder entsprechende Musterbücher rezipierte, jedoch ist anzunehmen, dass er Kenntnis davon hatte. Dafür spricht vor allem die Tatsache, dass er an der Kaiserlichen Akademie der Künste St. Petersburg studierte (1868–1872) und zumindest dadurch mit dem Russischen Stil der Holzarchitektur, wie sie durch die Architekten Gartmann und Ropot verbreitet wurde (wie beispielsweise in Abramcevo), in Berührung kam.¹³²⁷ Anschließend war er in München und studierte Malerei: Dort lernte er den sich ausweitenden „Heimatstil“, die „altdeutschen Stübchen“, die gegen Mitte der 1870er-Jahre in Mode waren, kennen.¹³²⁸

Witkiewicz wuchs als Jugendlicher in Westsibirien, bei Tomsk auf, wo er die reichverzierten Schnitzwerke an den Holzhäusern, mit ihren Giebeln, Balustraden, Verandas, Zäunen und bemalten Öfen kennenlernte. Jene Gestaltungsmerkmale bildeten eine wesentliche Motivquelle des russischen Nationalstiles und weisen formale Ähnlichkeiten zu den Motiven und Ornamenten des Zakopane-Stils

¹³²⁴ Vgl. Moździerz, Zbigniew: The Zakopane Style and the Vernacular Movement in European Architecture in the Second Half of the 19th Century, in: Vernacular Art in Central Europe. Hrsg.: Jacek Purchla. [Konferenzband] International Conference 1.–5.10.1997, International Culture Centre Cracow. Krakau, 2001, S. 312. Diese Ansicht führt Omilanowska (1998) im europäischen Vergleich der national-romantischen Tendenz in der rustikalen Landhausarchitektur aus und betont, dass die Trennlinie zwischen dem Sezessionsstil und der national-romantischen Tendenz in der Architektur nicht klar zu ziehen sei. Siehe dazu, Omilanowska, Małgorzata: Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku (Nationalismus und der Nationalstil in der europäischen Architektur des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts), in: Konstantynów/Pasieczny/Paszkiewicz (1998), S. 145–155.

¹³²⁵ Der „Schweizer Stil“ stammt ursprünglich aus dem frühen 19. Jahrhundert. Vgl. Moździerz (2001), S. 310 ff.

¹³²⁶ Vgl. ebd., S. 313.

¹³²⁷ Vgl. ebd., 320.

¹³²⁸ Vgl. Moździerz (2001), S. 321; Muthesius, Stefan: „An der Spitze des guten Geschmacks dürfen wir keine nationalen Elemente erwarten...“ Erwägungen zu Universalismus und Nationalismus im Kunstgewerbe des späten neunzehnten Jahrhunderts, in: Purchla/Tegethoff (2006), S. 30 f.

auf, die jedoch nicht typisch für das tradierte Formenvokabular des Podhale-Gebiets sind.¹³²⁹ Die angeführten biografischen Hinweise legen nahe, dass Witkiewicz wohl nicht erst in Zakopane die Absicht entwickelte, das und wie er einen Nationalstil generieren könnte, sondern dass gewisse Vorstellungen darüber womöglich bereits vorher bei ihm vorhanden waren. Witkiewicz selbst empfand seine Intention, einen Nationalstil auf Basis der Formensprache und den Motiven der Landbevölkerung aus dem Podhale-Gebiet zu generieren, als logische Konsequenz zu den Vorleistungen von Ruskin und Morris in England.¹³³⁰ „Villa Koliba“ und „Villa Pod Jedlami“ sind in ihrer Konzeption und der gemeinschaftlichen Zusammenarbeit zwischen den lokalen Handwerkern und den urbanen Auftraggebern beispielhafte Projekte im Sinne des englischen Arts and Crafts Movements. Bereits ab 1900 erschienen in Warschau und Lemberg Aufsätze von William Morris und John Ruskin auf Polnisch, wodurch ihre Ideen einem breiteren Publikum in den Teilungsgebieten zugänglich wurden.¹³³¹ Die Reformen des englischen Arts and Crafts Movements wurden durch Baraniecki, dem Direktor des Krakauer Technik- und Industriemuseums, von Galizien aus innerhalb Mitteleuropas (insbesondere der Kronländer des Habsburgerreiches) verbreitet.¹³³²

Die Popularität der handwerklichen Fertigungsweisen der Góralen wurde durch Witkiewicz befördert, der in ihren Erzeugnissen ein hohes ästhetisches Potenzial erkannte, das er für eine breite urbane Käuferschicht nutzbar machte. Bedingt durch das intellektuelle Klima unter den Zakopane-Enthusiasten, breitete sich die Faszination von der Bergwelt und den Góralen in allen polnischen Teilungsgebieten aus. In Warschau wurde ein Geschäft eröffnet, das durch die Trachten aus dem Podhale-Gebiet inspirierte Kleidung verkaufte – die Begeisterung für das Ländliche, als Ausdruck des Nationalen, hatte damit die Modebranche erreicht.¹³³³ Es wurden auch Versuche unternommen, die Formen der Holzbauweise und Verzierung des Zakopane-Stils auf Steinbauten in Warschau zu übertragen. Es stellt sich die Frage, warum sich diese Tendenz derart erfolgreich in Warschau, im russisch-besetzten Teilungsgebiet, durchsetzte und weniger in Krakau. Dies ist damit zu begründen, dass seit dem gescheiterten Januaraufstand 1863 die durch die zaristische Regierung befohlende Russifizierung das öffentliche Leben in Warschau besonders stark bestimmte. Das polnische Kulturleben hatte dadurch offiziell keinen Bestand mehr. Es fehlten auch Ausbildungsstätten für polnische Kunststudenten im russisch- und preußisch-besetztem Gebiet, so wurde etwa die Warschauer Schule für Bildende Künste (poln.: Szkoła Sztuk Pięknych, gegr.: 1844) nach dem Januaraufstand geschlossen und erst wieder 1904 eröffnet.¹³³⁴ Das Programm der *Organischen Arbeit* versuchte, in

¹³²⁹ Vgl. Moździerz (2001), S. 320. Omilanowska (1998) verweist darauf, dass insbesondere der polnische und finnische Nationalstil mit seiner favorisierten Holzbauweise, die durch regionale Anleihen angereichert waren, vom Russischen Stil inspiriert waren, da jener durch die Architekten Gartmann und Ropet besonders populär war. Vgl. Omilanowska (1998), S. 150.

¹³³⁰ Vgl. Jabłońska (2008), S. 46.

¹³³¹ Vgl. Szczerski (2002), S. 205 f., siehe Abb. 12 in ebd.; Crowley (1992), S. 28.

¹³³² Vgl. Szczerski (2002), S. 216. Dieses Museum richtete Baraniecki unabhängig von den Vorgaben der Verwaltung der Habsburgermonarchie ein, um eine eigenständige, polnische Institution zu begründen.

¹³³³ Vgl. Crowley (1992), S. 24.

¹³³⁴ Vgl. Blakesley (2006), S. 147.

Kooperation mit den Besatzermächten, die soziale und wirtschaftliche Situation in den Teilungsgebieten zu verbessern. In den Kreisen der progressiven polnischen Intelligencja war die Hinwendung zu den ethnischen Minderheiten und der bäuerlichen Lebenswelt sowie die Aneignung ihrer Sachkultur und Kleidung eine Art des politischen Protests gegenüber den Besatzermächten, dessen Wirkung vordergründig symbolisch war. Im Zakopane-Stil und in der nationalen Bewegung, die sich ihm verschrieb und die schließlich das polnische Kunstgewerbe voranbrachte und es nach 1900 international bekannt machen sollte, manifestierte sich ein politischer Anspruch. Jener war von Anfang an sozialreformerischen Interessen übergeordnet, anders als es bei dem englischen Arts and Crafts Movement der Fall war. Die polnische Kunst wurde zum Hoffnungsträger und alleinigem Ausdruck des Nationalen, so wie es auch in anderen Kronländern des Habsburgerreiches der Fall war, wie etwa in Ungarn. Deshalb wurden die nach 1900 gegründeten Verbände des polnischen Kunsthandwerks, die *Gesellschaft für polnische angewandte Kunst* und *Warsztaty Krakowskie* (dt.: *Krakauer Werkstätten*) zu „Zentren der Bewegung des Nationalstils“¹³³⁵.

In Krakau schlossen sich Maler, Bildhauer, Architekten und Mäzene aus dem Milieu des *Jungen Polens* zusammen, die das einheimische Handwerk wirtschaftlich fördern und das industrielle Kunstgewerbe wieder zur Handarbeit zurückführen wollten, um es gleichzeitig in Anwendung ländlich-rustikaler Motive zu „nationalisieren“ – das heißt, in allen drei Teilungsgebieten das Polentum mittels des Kunsthandwerks darzustellen.¹³³⁶ Sie befassten sich verstärkt mit ethnografischen und historischen Studien, aber auch mit Tendenzen zeitgenössischer Kunststile. Im Sommer 1901 gründeten sie, auf Initiative des Kunsthistorikers Jerzy Warchałowski (1874–1939), die *Gesellschaft für polnische angewandte Kunst* (TPSS). Mit dieser Namensgebung setzten sie ein deutliches Signal, indem sie innerhalb Galiziens die Existenz eines „polnischen Kunsthandwerks“ proklamierten und dieses auch international bekannt machen wollten. Zu den Gründungsmitgliedern von TPSS zählten neben Wyspiański, Maler wie Karol Tichy (1871–1939) und Włodzimierz Tetmajer sowie Architekten, darunter Józef Czajkowski (1872–1947) und Edward Trojanowski (1873–1930). Bereits 1902 erklärten die Mitglieder in ihrem auf Polnisch und Französisch erschienenen Manifest, dass sie regelmäßig Wettbewerbe ausrufen und Ausstellungen organisieren wollten, um zur heimatlichen Kunstproduktion anzuregen.¹³³⁷ Sie gaben auch Zeitschriften heraus, „Materiały Polskiej Sztuki Stosowanej“ (dt.: „Studien der polnischen angewandten Kunst“, seit 1902), später umbenannt in „Sztuka Stosowana“ (dt.:

¹³³⁵ Chmielewska (2006), S. 187.

¹³³⁶ Vgl. Barucka (2010), S. 96. In der veröffentlichten Satzung der TPSS hieß es: „(...) polnische Motive im Bereich der angewandten Kunst zu mehren, welche echt und authentisch aus der Volkskunst entnommen sind, sowie (...) einen eigenen Charakter besitzen (...)“. Zitiert in: Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 32, zitiert aus: „Gazeta Polska“ („Polnische Zeitung“), nachgewiesen in: Kalendarz życia i twórczości 26 marca 1898–grudzień 1907 Stanisława Wyspiańskiego (Chronologie des Lebens und Schaffens 26. März 1898–Dezember 1907 von Stanisław Wyspiański). Bearbeitet von Alina Doboszevska. Band 16. Krakau, 1995, S. 137.

¹³³⁷ Vgl. Barucka (2010), S. 96.

„Angewandte Künste“, 1906–1915), in denen Abbildungen des polnischen Handwerks, Erzeugnisse der Hausindustrie und aktuelle Arbeiten ihrer Mitglieder abgedruckt waren.¹³³⁸

Die erste Ausstellung der *TPSS* wurde 1902 in den Krakauer Tuchhallen eröffnet. Sie war in folgende drei Sektionen gegliedert: historisch, ethnografisch, zeitgenössisch. In der Historischen Abteilung wurde eine große Anzahl bestickter Seide, Porzellan, Fayence, Gläser, Silberbestecke und Tapeten, größtenteils aus privaten Sammlungen Lembergs und Warschaus stammend, gezeigt. Haushaltsgeräte, Kleidung und Trachten (auch aus Galizien), Stickereien sowie bemalte Ostereier wurden in der ethnografischen Sektion ausgestellt. Im größten Ausstellungsbereich, der zeitgenössischen Sektion, waren die um 1900 entstandenen Exponate zu sehen, die von Mitgliedern der *TPSS* entworfen und in den *Krakauer Werkstätten* gefertigt wurden.¹³³⁹ Außerdem wurden Möbel und Haushaltsgegenstände im Zakopane-Stil und ein Holzmodell der Villa „Pod Jedlami“ von Witkiewicz präsentiert.¹³⁴⁰ Es war das erste Mal, dass ein solches Ausstellungskonzept mit derart unterschiedlichen Exponaten entwickelt und umgesetzt wurde. Die Reaktionen darauf waren mitunter sehr kritisch, da Erzeugnisse der Hausindustrie oder des Kunsthandwerks im Zakopane-Stil als hochwertige, ästhetische Objekte gezeigt wurden. Dies entsprach einer neuen Auffassung vom Wert handwerklicher Produkte und ihrer Fertigungsweisen.¹³⁴¹

3.2.1 Wyspiański und die *Gesellschaft für polnische angewandte Kunst (TPSS)*

Wyspiański war als Mitglied von *Sztuka* und *TPSS* regelmäßig auf ihren Ausstellungen vertreten, woraus deutlich wird, dass er für seine Leistungen im Bereich Malerei und Kunsthandwerk gleichermaßen anerkannt war. *TPSS* strebte eine Zusammenführung aller Künste und ein Gesamtdesign in der Innendekoration an, ganz im Sinne des englischen Arts and Crafts Movements und nach ihren Vorbildern Morris und Ruskin.¹³⁴² Die Präsentation von Sitzmöbeln, die von Wyspiański entworfen wurden, in Kombination mit Skulpturen und Gemälden im Ausstellungssaal von *Sztuka* anlässlich des 150-jährigen Bestehens der *Gesellschaft der Freunde der Schönen Künste (TPSP)* vom 8.11.1904 bis 5.1.1905 im Krakauer Kunstpalast veranschaulicht das Anliegen von *TPSS*. Im September 1904 plante Wyspiański die Innenausstattung des Ausstellungssaales als ein ganzheitliches Raumkonzept: Er entwarf den Wandfries sowie die Vorhänge mit Blumenmotiv, die Sitzmöbel und die Wandverkleidung

¹³³⁸ Vgl. Sieradzka, Anna: *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu* (Umhag, Schleppe und Konfederatka. Über die Mode und Kunst des polnischen Modernismus). Breslau, 1991, S. 65; Barucka (2010), S. 96. Siehe Titelblatt „Materiały Polskiej Sztuki Stosowanej“, Jg. 1, 1902, in: Szczerski (2002), Abb. 98. Zur Geschichte der Zeitschrift von *TPSS* siehe, Crowley (1992), S. 36 f.

¹³³⁹ Vgl. Kilijańska (2005), S. 82.

¹³⁴⁰ Vgl. Crowley (1992), S. 24.

¹³⁴¹ Vgl. Huml (1978), S. 25 ff.

¹³⁴² Vgl. Crowley (1992), S. 28.

mit den Türrahmen (Abb. 98).¹³⁴³ Den als „Świątlica“ benannten Raum gestaltete Wyspiański wie einen Bühnenraum, denn die von ihm gruppierten Stühle dienten vorher als Requisiten seines Theaterstücks „Bolesław Śmiały“ (1903) (Abb. 99). Sie wurden in dem Ausstellungssaal auf einem Podest und von einem Vorhang seitlich gerahmt präsentiert (Abb. 100).¹³⁴⁴ Die klobig-wirkenden, drei dunklen Holzstühle erinnern aufgrund ihrer historisierenden Formensprache an gotische Vorbilder. Ihnen gegenüber war mitten im Raum eine schmale Bank ohne Lehne im gleichen Stil aufgestellt. Die Möbel sind mit einheitlichen Schnitzereien versehen, die geometrische Motive aufweisen und an die Ornamentik im Podhale-Gebiet erinnern.¹³⁴⁵ Die Holzstühle muten wie eine Sitzgruppe an, die für ein herrschaftliches Interieur aus dem Mittelalter bestimmt sein könnte. Der gesamte Raum greift das Thema Holz auf: Die Wände sind mit einer durchgängigen, halbhohen Holzverkleidung mit Ornamentschnitzereien versehen, die auch die Türdurchgänge rahmt. Die Durchgänge zu den Nebenräumen sind säulenartig von vertikalen Holzleisten umgeben, die jeweils von einem horizontalen Aufsatz bekrönt sind. Die Vorhänge, die in den Türeingängen hängen, sind mit Blumenmotiven bestickt, die auch im oberen Drittel der Wände als Fries erscheinen.¹³⁴⁶ Über der Wandverkleidung sind die ausgestellten Ölbilder angebracht. Eine Skulptur, ein sitzender männlicher Akt, ist mitten im Raum in der Blickachse zur Sitzgruppe ausgerichtet aufgestellt. Wyspiański kombinierte Gemälde mit Requisiten aus der Bühnenkunst, die er wie Exponate des Kunsthandwerks präsentierte. Der Künstler war auch für den Katalogtext des *Sztuka*-Raumes verantwortlich, der den Titel „Katalog świątlicy ‚Sztuki‘“ trägt. Im Katalog wurden erstmals auch die beteiligten Kunsthandwerker namentlich neben den von ihnen gefertigten Objekten aufgeführt.¹³⁴⁷ Das war etwas Neues und demonstrierte die von *Sztuka* angestrebte Dehierarchisierung der einzelnen Kunstgattungen.¹³⁴⁸

¹³⁴³ Die Fotografie mit den drei Stühlen scheint sich auf eine geänderte Installation zu beziehen. Sie stammte womöglich aus dem damals erschienenen Katalog (1904). Wyspiańskis Entwürfe für Inneneinrichtungen und Möbelstücken sind bislang wenig erforscht oder Gegenstand von Publikationen. Sieradzka (1996) widmete sich diesem Aspekt und bezeichnete Wyspiański als Vorreiter des „Art Déco“ im polnischen Kunsthandwerk. Siehe dazu: Sieradzka, Anna: Stanisław Wyspiański jako prekursor stylu Art Déco w polskim rzemiośle artystycznym (Stanisław Wyspiański als Vorreiter des Art Déco im polnischen Kunsthandwerk), in: *Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki* (Das Kunsthandwerk. Studien der Warschauer Vereinigung der Kunsthistoriker). Hrsg.: Ryszard Bobrow. Warschau, 1996, S. 131–143.

¹³⁴⁴ Wyspiańskis „Bolesław, der Kühne“ wurde 1903 in Krakau aufgeführt. In Huml (1978) ist die Präsentation von Wyspiańskis Sitzmöbeln auf einem Podest abgebildet, dies entsprach wahrscheinlich der ursprünglichen Ausstellungsarchitektur, die Wyspiański geplant hatte. Siehe, Huml (1978), S. 17, Abb. 6.

¹³⁴⁵ Vgl. Sieradzka (1996), S. 133.

¹³⁴⁶ Es handelt sich hierbei um das oft verwendete Blumenmotiv der Geranie (poln.: *Pelargonja*), die damals eine beliebte Blume in Krakau war und vorrangig von den Künstlern des *Jungen Polens* als nationales Motiv aufgegriffen wurde. Auch Wyspiański verwendete dieses Motiv vielfach, wie im Porträt seiner Frau mit Kindern, „Mutterschaft“ (1905), Abb. 86.

¹³⁴⁷ Siehe, Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 35.

¹³⁴⁸ Nach dem Ausstellungsende wurde vom 5.1. bis Ende Januar 1905 im von Wyspiański gestalteten Raum eine erste monografische Ausstellung seiner Werke mit 30 Arbeiten gezeigt. Vgl. ebd., S. 37.

Wyspiański erhielt durch das Engagement seines Mäzens Julian Nowak den Auftrag für die Innengestaltung des Hauses der Ärztegesellschaft (poln.: Dom Towarzystwa Lekarskiego) in Krakau.¹³⁴⁹ Er entwarf ein Metallgeländer mit Schmiedearbeiten sowie ein monumentales Glasfenster für das Treppenhaus. Wyspiański plante auch die Inneneinrichtung des Vortragssaales, wie Kilime und einen gemalten Wandfries mit Geranienmotiven, Deckenlampen aus Metall und die Bestuhlung aus Mahagoni-Holz (Abb. 101).¹³⁵⁰ Er designte Stühle mit schlanken Beinen und geschwungenen, schmalen Armlehnen für den Vortragssaal. Sie wirken elegant und schlicht, und sie spiegelten die zeitgenössische, mitteleuropäische Designentwicklung wider. Zu dieser Zeit war in den Kronländern der Donaumonarchie ein geometrisierender, schlichter Gestaltungsstil im Kunstgewerbe verbreitet, der zunächst als „Wiener Moderne“ bekannt war und später als „Formkunst“ Bedeutung erlangte.¹³⁵¹

Die Ästhetik der von Wyspiański entworfenen Kilime und ihre Repräsentation in einem Vortragssaal ließen den profanen Wandschmuck als hochwertiges Einrichtungselement erscheinen (Abb. 102). Dadurch kam dem Kilim und der damit verbundenen Webtechnik ein gestiegenes Interesse seitens anderer Künstler der *TPSS* zu, die damit zu experimentieren begannen.¹³⁵² Viele der von ihnen konzipierten Kilim-Muster wurden in der Weberei von Antonina Sikorska (1861–1928) in Czernichów bei Krakau, die Wandteppiche von hoher Qualität fertigte, umgesetzt. Auch Wyspiańskis Kilim mit Geranienmotiv wurde dort gewebt.¹³⁵³ Die „Wiederentdeckung“ und Popularisierung dieser Webtechnik war von dem nationalistisch-konnotierten Anspruch geleitet, ein „polnisches“ Design im urbanen Interieur zu etablieren.¹³⁵⁴

Da es sich um das Haus der Ärztegesellschaft handelte, orientierte sich Wyspiański an den Themen Natur und Naturwissenschaften, weshalb er Blumenmotive für das Metallgeländer, den Wandfries und

¹³⁴⁹ Nowak war Mediziner und Professor der Bakteriologie, er lehrte an der Jagiellonen Universität in Krakau, war politisch aktiv und Vorsitzender der Ärztegesellschaft. Vgl. Romanowska (2004), S. 47, Anm. 35. – Es war das erste Mal in der polnischen Kunst, dass die Innengestaltung eines offiziellen Gebäudes von einem einzigen Künstler geplant und entworfen wurde. Wyspiański arbeitete an den Entwürfen von September 1904 bis März 1905.

¹³⁵⁰ Der Kelim, im Polnischen als „Kilim“ bezeichnet, ist ein Wandbehang und wurde bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Leibeigene in Webereien gefertigt und seit der Bauernbefreiung industriell hergestellt. Es wurden frühe Exemplare aus dem Mittelalter gefunden. Seit dem 18. Jahrhundert nahm die Verbreitung des Kilims in polnischen Gebieten zu. Das polnische Arts and Crafts Movement setzte sich dafür ein (insbesondere Krakauer Künstler), diese traditionelle Webtechnik in manueller Produktion wiederzubeleben, um sie für neue Konzepte der Inneneinrichtung zu verwenden. Vgl. Biedrońska-Słota, Beata: Textiles, in: Ausst.-Kat. Krakau (2005), S. 74; Textile Kunstschatze aus Polen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg.: Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Neue Berliner Galerie. Ausstellung Altes Museum 19.7.–19.8.1979, mit Leihgaben aus dem Textilmuseum in Łódź. Berlin, 1979, S. 3, 6 f. – Siehe dazu, Wyspiański, Wandfries mit Geranien für den Vortragssaal (1904), Pastell und Tempera auf Papier, 110 x 180 cm, Nationalmuseum Krakau, Abb. in, Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 189.

¹³⁵¹ Siehe weiter dazu: Klee, Alexander: Formkunst – Phänomen eines Kulturraums, in: Kubismus. Konstruktivismus. Formkunst. Klimt, Kupka, Picasso und andere. Hrsg.: Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee. Ausstellung Belvedere Wien 10.3.–19.6.2016. München, 2016, S. 17–33.

¹³⁵² Vgl. Huml (1978), S. 20.

¹³⁵³ Vgl. Wyspiański an Sikorska, Briefe Dezember 1904/ März 1905, vgl. in: Listy Wyspiańskiego różne (1998), S. 302 ff.

¹³⁵⁴ Alois Riegl entdeckte 1891 die Kilim-Tradition für Österreich. Er nannte sie „Polenteppiche“ und publizierte darüber. Vgl. Vasold (2004), S. 46.

Kilime vorsah und im monumentalen Glasfenster des Treppenhauses den Sonnengott Apollo abbildete.¹³⁵⁵ Der Entwurf des Apollofensters zeigt eine männliche, muskulöse Figur, mit geneigtem Haupt, umgeben von sieben allegorischen Gestalten, die Planeten repräsentieren und von elipsenförmigen Farbstreifen getragen werden. Diese Farbstreifen, in Blau- und Violetttönen, Grau und Schwarz gehalten, deuten die Planetenbahnen an. Es ist ein symbolträchtiges, komplexes Fenstermotiv, in dem alle Körpervolumina und Farbstreifen von dunklen Umrisslinien begrenzt und durchzogen sind.¹³⁵⁶ Das Treppengeländer, mit geschmiedeten Kastanienblättern versehen, ist dekorativ gestaltet und stellt eine direkte Verbindung zu Krakaus Kastanienbäumen her.¹³⁵⁷

Für die Wohnung des Dichters und Kritikers Tadeusz Boy-Żeleński und dessen Frau Zofia (1886–1956) entwarf Wyspiański auch Holzmöbel und Stickereien für Vorhänge mit dem Geranienmotiv.¹³⁵⁸ Einige der Möbel sind erhalten geblieben und werden im Wyspiański-Museum Krakau aufbewahrt (Abb. 103).¹³⁵⁹ Die Sitzgruppe für den Salon und das Esszimmer wurden in unterschiedlichen Stilen ausgeführt: Während die Salonmöbel mit Sitzpolstern bestückt sind und Furnier aus Bergahorn aufweisen sowie schmale, geschwungene Beine und Armlehnen, wirken die Esszimmerstühle massiver, durch die breite, hohe Lehne und sind ungepolstert (Abb. 104).¹³⁶⁰ Die Salonstühle ähneln der Sitzgruppe aus dem *Sztuka*-Raum, wenngleich sie eleganter erscheinen als die klobigen Theaterrequisiten.¹³⁶¹

Aus der Sicht der Wohnungseigentümer waren die Sitzmöbel des Salons für den Alltag völlig ungeeignet. Den Erinnerungen von Żeleński ist zu entnehmen, dass die Stühle zwar auffallend innovativ im Design waren – weshalb ihre Wohnung zu einer Art „kleinen Filiale des Nationalmuseums“¹³⁶²

¹³⁵⁵ Siehe Abb. Wyspiański, Apollo, Vorstudie (1904), Lithografie auf Papier, 28,7 x 12,5 cm, Nationalmuseum Krakau, Abb. in, Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 180; Abb. Wyspiański, farbige Pastellzeichnung (1904), 343 x 146 cm, Nationalmuseum Krakau, siehe Abb. in ebd., S. 181. Das Motiv des Sonnengottes und die Andeutung von planearen Umlaufbahnen verweisen auf Nikolaus Kopernikus (poln.: Mikołaj Kopernik, 1473–1543), dem Patronen der Ärztesgesellschaft.

¹³⁵⁶ Siehe Abb. Wyspiański, Glasfenster Apollo (1904), Abb. in Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 178.

¹³⁵⁷ Vgl. Romanowska (2004), S. 39. Siehe Abb. Wyspiański, geschmiedete Lampe, Metallgeländer, Abb. in, Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 179, 183.

¹³⁵⁸ Vgl. Barucka (2010), S. 93. Wyspiański wurde für die Innengestaltung der Wohnung von der Mutter Zofia Żeleńskas, Eliza Pareńska (1857–1913), beauftragt, die eine frühe Förderin seiner Kunst war. Pareńska und ihr Mann Stanisław führten einen Künstlersalon in Krakau. Vgl. Romanowska (2004), S. 47, Anm. 38. Wyspiański arbeitete an den Entwürfen für die Inneneinrichtung der Eheleute Żeleński von Oktober 1904 bis Juni 1905.

¹³⁵⁹ Vgl. Sieradzka (1996), Abb. 5 Foto Möbel im Salon (1905), Abb. 6 Foto Stühle Esszimmer (1905). Siehe dazu auch, Huml (1978), S. 20 ff.

¹³⁶⁰ Es ist das einzige, erhalten gebliebene Exemplar von ursprünglich sieben Esszimmerstühlen. Siehe, Abb. Ansicht des ausgestellten Salons von Żeleński-Boy, mit eingerahmtem Entwurf für den Wandfries der Ärztesgesellschaft und Sitzmöbeln nach Wyspiański, in: Romanowska (2004), S. 40.

¹³⁶¹ Die Gründungsmitglieder der Wiener Werkstätte (ab 1903) Koloman Moser (1868–1918) und Josef Hoffmann (1870–1956) verwendeten auch bäuerliche Motive für das urbane Interieur. Vgl. Jöhler, Reinhard: „Ethnisierte Materialien“ – „materialisierte Ethnien“. Zur Nationalisierung von Volkskunst und Bauernhaus in Österreich(-Ungarn), in: Moravánszky (2002) S. 70.

¹³⁶² Żeleński, Tadeusz: Historia pewnych mebli (Die Geschichte bestimmter Möbel), zitiert aus: „Kurier Poranny“ (Morgenkurier), Nr. 322, 1927, zitiert in: Płoszewski (1971b), S. 218.

wurde, die Interessierte ohne Anfrage für einen Besichtigungstermin aufsuchten –, jedoch konnten sie nicht als Sitzmöbel verwendet werden:

*„Wyspiański besaß zur Wohnungseinrichtung seine eigene bestimmte Vorstellung. (...) Das einzelne Möbelstück war für ihn keine lose Sache für sich selbst, sondern ein eingefügtes Element einer architektonischen Komposition, die das gesamte Zimmer bildete. Der Ort und die Anordnung jedes Möbelstücks war vorgeschrieben. Nur eine Sache berücksichtigte Wyspiański gar nicht, (...) die menschliche Anatomie und die menschlichen Bedürfnisse.“*¹³⁶³

Die Esszimmerstühle weisen eine andere Ästhetik auf und erinnern mit ihren in die Rückenlehne geschnitzten Rosetten an die Ornamentik der Góralen aus der Tatra oder an Huzulen-Ornamente.¹³⁶⁴ Der Salon als Repräsentationsort und Besprechungsraum sollte einem einheitlichen Designanspruch entgegenkommen, so wie es im Habsburgerreich oder in den Nachbarländern bereits an verschiedenen Orten auch in den Möbelmanufakturen erprobt wurde. Die Stühle des Salons sind dem Secessionsstil oder den Produkten aus der *Wiener Werkstätte* ähnlich, die ihre formalen Leitlinien im ganzen Habsburgerreich an den Kunstgewerbeschulen verbreitete und Musterbücher herausgab.¹³⁶⁵ Das Esszimmer als Ort der Familie und Freunde sollte sich eher privat anfühlen. Dort war man unter sich, in einer intimen Atmosphäre. Vermutlich sind die Stühle des Esszimmers aus diesem Grund im polnischen Nationalstil gestaltet, der motivisch an die Tatra- oder Karpatenregion denken lässt und durch das Hauptelement Holz rustikal erscheint. Zugleich wirken diese Stühle aber auch unbequem, da keine Sitzpolster verwendet wurden. Sie bieten demnach genauso wenig Komfort wie die Stühle in einem Bauernhaus.

Es ist bekannt, dass die Familie Wyspiański einmal zusammen mit dem Mäzen Nowak im August 1902 in Zakopane war.¹³⁶⁶ Daher ist anzunehmen, dass Wyspiański dort durch Nowak oder seinen ehemaligen Schulfreund Stanisław Eljasz Radzikowski (1869–1935) mit Maria Dembowska bekannt gemacht wurde.¹³⁶⁷ In Zakopane besichtigte er sicherlich zusammen mit Nowak die ethnografische Sammlung der Dembowskis und die von Witkiewicz gestaltete „Villa Pod Jedlami“. Die geschnitzte Rosette in den Rückenlehnen der Esszimmerstühle Wyspiańskis ist der Motivik der Holzschnitzereien im Interieur der „Villa Pod Jedlami“ ähnlich.

Wyspiański besuchte mit seiner Familie die Schwester seiner Frau, Salomea Hankiewiczowa (1873–1963), im Sommer des gleichen Jahres in Deljatin (heutige Ukraine: Ostkarpaten). Dort wurde er mit

¹³⁶³ Żeleński zitiert in: Płoszewski (1971b), S. 213, 215.

¹³⁶⁴ Vgl. Sieradzka (1996), S. 138; Kilińska (2005), S. 86; Huml (1978), S. 22.

¹³⁶⁵ Vgl. Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte. Hrsg.: Peter Noever. Ausstellung Österreichisches Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst (MAK) Wien 10.12.2003–7.3.2004. Wien [u. a.], 2003.

¹³⁶⁶ Siehe in den Briefen an Adam Chmiel, vgl. in: Listy Wyspiańskiego różne (1998), S. 193, 540.

¹³⁶⁷ Mit Radzikowski, dem Sohn seines Zeichenlehrers, besuchte Wyspiański zusammen das Gymnasium. Radzikowski verfasste einen frühen Reisebericht über die Tatra und hielt sich oft in Zakopane auf, außerdem sammelte er handwerkliche Erzeugnisse der Góralen. Vgl. Crowley (1992), S. 27, Anm. 47; Listy Wyspiańskiego różne (1998), S. 601, 603.

der Lebenswelt der Huzulen bekannt, für die er sich zu interessieren begann. Hankiewiczowa schilderte Wyspiańskis Besuch in einem Zeitungsartikel:

*„(...) Die Kleidung der Huzulen gefiel Wyspiański sehr und er wollte sich einige dieser Sachen kaufen. Da es in Delatyn keine entsprechende Auswahl gab, fuhren wir nach Kołomyja [Kolomija, südlich von Lemberg, Ukraine: JK], wo wir Hemden, Schärpen, Metallplättchen, bemalte Krüge und Teller kauften. Zwei Kisten dieser Sachen wurden nach Krakau geschickt. Wyspiański meinte, dass sie ihm für das Theater und zum Zeichnen nützlich sind“.*¹³⁶⁸

Es kann festgehalten werden, dass Wyspiański als typischer Vertreter der Bewegung *Junges Polen* und Anhänger des Bauernkultes von der Lebenswelt, den Trachten und der Ornamentik der Bergvölker Galiziens fasziniert war.¹³⁶⁹ Er rezipierte Motive und stilistische Merkmale, die er mit damaligen Stiltendenzen, geometrischen Formen und dem Konzept eines einheitlichen Gesamtdesigns in Inneneinrichtungen kombinierte. Wyspiańskis Mitarbeit bei TPSS war dabei weniger von einem sozialreformatorischen Anspruch geleitet. Vielmehr beschäftigte er sich zunächst aus privaten Gründen mit der bäuerlichen Lebenswelt. Dieser Aspekt wurde bislang bei der Betrachtung seiner Bildmotive und kunsthandwerklichen Arbeiten, in denen offensichtlich das Formen- und Motivrepertoire der Landbevölkerung aufgegriffen wurde, nicht berücksichtigt. Jedoch legen diese Werke nahe, dass sich Wyspiański auch aufgrund pragmatischer Aspekte damit auseinandersetzte, denn er konnte somit auf das zurückgreifen, das ihn umgab und sich davon zu neuen Motiven und ornamentalen Gestaltungen inspirieren lassen. Gerade dieser Ansatz entsprach der allgemeinen Vorgehensweise innerhalb des Arts and Crafts Movements, das im ländlichen Raum auf Motivsuche aus war und dazu auch durch die ethnografische Forschung angeregt wurde.

Wie aus Wyspiańskis Aufträgen für das Haus der Ärztesgesellschaft und der Wohnungseinrichtung für die Żeleńskis hervorgeht, befasste er sich mit verschiedenen Gattungen, Medien und Materialien, wie profaner Wandmalerei, Holzmöbeln mit Schnitzereien, Kilims, Metallarbeiten, Lampendesign und polychromer Glasfenstermalerei. Eine Tatsache ist hierbei zu betonen: Wyspiański fertigte keines der entworfenen Objekte selbst an, anders als es bei Vrubel‘ und seinen Majolika der Fall war.¹³⁷⁰ Parallel zu seinen kunsthandwerklichen Arbeiten malte Wyspiański sich und ihm nahestehende Personen zunehmend in bäuerlicher Kleidung, wie etwa im „Selbstporträt mit Ehefrau“ (1904; Abb. 105). Die „Bauernbegeisterung“ wurde insbesondere durch einige Lemberger Künstler in der Malerei

¹³⁶⁸ Hankiewiczowa, Salomea: Wspomnienia szwagierki Wyspiańskiego (Erinnerungen der Schwägerin Wyspiańskis), zitiert in: Płoszewski (1971a), S. 97, darin nachgewiesenes Originalzitat aus: Hankiewiczowa, Salomea: Wakacje Wyspiańskiego we wschodniej Małopolsce. Wspomnienia szwagierki Wyspiańskiego (Urlaub Wyspiańskis im östlichen Klempolen. Erinnerungen der Schwägerin Wyspiańskis), in: „Ilustrowany Kurier Codzienny“ („Illustrierte Tageszeitung“), Nr. 11, 1933. Die adaptierte Ornamentik der Huzulen ist in den Kostümen und der Bühnendekoration des Theaterstücks „Bolesław der Kühne“ (1903) von Wyspiański erkennbar.

¹³⁶⁹ Er beschrieb in seinem Theaterstück „Wesele“ (dt.: Hochzeit, 1901 in Krakau uraufgeführt) die gesellschaftliche Situation im damaligen Galizien und kritisierte diejenigen Intellektuellen, die nichts für die soziale Integration der Bauern taten. Vgl. Cavanaugh (2000), S. 146.

¹³⁷⁰ Es ist nicht überliefert, ob Wyspiański sich in handwerklichen Fertigungsweisen schulte. Auch zu einem Interesse seinerseits an sozialreformatorischen Ansätzen im Kunstgewerbe ist nichts bekannt.

weitergetragen, die sich im Gebiet der Huzulen lebend mit ethnografischen Studien befassten und als „Huzulenmaler“ bekannt wurden.¹³⁷¹

Die TPSS zeigte Textilarbeiten, Möbel, Grafik, Keramik und Architektur- sowie Wandmalereientwürfe auf einer gemeinsam mit *Sztuka* organisierten Ausstellung 1903.¹³⁷² Neben Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen der *Sztuka*-Mitglieder wurden Arbeiten der angewandte Künste der TPSS präsentiert. Dieses Konzept verdeutlicht einen Wandel in der polnischen Kunstwelt: Das Kunsthandwerk behauptete sich nunmehr als eigenständige und angesehene Gattung gegenüber den bildenden Künsten. Die TPSS verbreitete ihre innovativen Gestaltungskonzepte und Inneneinrichtungsgegenstände in Ausstellungen im Krakauer Nationalmuseum sowie im Technik- und Industriemuseum von Baraniecki und mittels eines übergreifenden Ausbildungssystems in den Werkstätten. Das polnische Arts and Crafts Movement erhielt seine kreativen Impulse vor allem durch die Künstler des Zakopane-Stils, der in der *Gesellschaft der Kunst des Podhale-Gebiets* (poln.: *Towarzystwo Sztuka Podhalańska*, gegr. 1909) und durch den *Verband Kilim* (poln.: *Stowarzyszenie Kilim*, gegr. 1910) fortlebte, sowie vor allem durch TPSS und ihrer Nachfolge-Generation, der Mitglieder der *Krakauer Werkstätten*.¹³⁷³

¹³⁷¹ Siehe dazu: Jankowska-Marzec (2013). Jene Maler bildeten eine Art Künstlerkolonie, angeführt von Karol Frycz (1877–1963), Władysław Jarocki (1879–1965), Fryderyk Pautsch (1877–1950) und Kazimierz Sichulski (1879–1942). Seit 1904 reisten sie zu den Huzulen in die Ostkarpaten, in die Umgebung von Lemberg. Vgl. Cavanaugh (2000), S. 161.

¹³⁷² Viele der beteiligten Künstler waren in beiden Organisationen als Mitglieder aktiv und stellten in verschiedenen Sektionen aus. Vgl. Huml (1978), S. 27.

¹³⁷³ Zu den Organisationen des Zakopane-Stils, vgl. Huml (1978), S. 44–48.

Schlussbetrachtung

Ausgehend von meiner Leitthese, dass das Bildverständnis und der Symbolgebrauch in der osteuropäischen Kunst im 19. Jahrhundert kulturspezifisch geprägt sind und zugleich identitätsstiftend wirken, untersuchte ich die religiösen Sujets von Vrubel‘ und Wyspiański im zweiten Kapitel. Wie sich zeigte, konnte diese These für das Madonnenbild bei Vrubel‘ und Wyspiański bestätigt werden. Beide Künstler experimentierten mit inhaltlichen und stilistischen Innovationen, die sie auf das sakrale Sujet übertrugen, um die religiöse Malerei für modernistische Bildstrategien und einen zeitgenössischen Zugang zu öffnen oder um Bezüge zu virulenten, gesellschaftlichen Themen herzustellen.

Am Beispiel der Darstellung der Gottesmutter von Vrubel‘ in der Kiever Kyrill-Kirche leitete ich her, dass er stilistische und motivische Elemente aus der Renaissancemalerei in das orthodoxe Altarbild überführte. Wie im Vergleich mit den Wandmalereien von Vasnecov in der Vladimir-Kathedrale deutlich wurde, beeinflusste der von der russischen Regierung forcierte Nationalstil die Herausbildung einer neuen religiösen Malerei, die dem Kanon der orthodoxen Ikonenmalerei entgegenstand. Die Malerei von Vrubel‘ in der Kyrill-Kirche veranschaulicht, dass sich das Kultbild der Ikone zu einem Kunstbild wandelte, da zunehmend Merkmale der weltlichen Malerei in die Gestaltung von orthodoxen Kircheninnenräumen einfließen. Im Resultat führte diese Entwicklung zu einem gesteigerten Ästhetizismus im Kirchenraum. Es gab eine große Diskrepanz zwischen den Befürwortern einer neuen religiösen Malerei, wie sie im Sinne einer Nationalkunst seitens der zaristischen Regierung eingefordert wurde, und ihren Gegnern, die sich vehement für ein Befolgen der orthodoxen Bilderlehre einsetzten. Dieser „Bilderstreit“ bildete den Rahmen für eine Tendenz in der russischen Kunstwelt, die dazu führte, dass die sakrale und profane Sphäre nicht mehr klar voneinander zu trennen war, nicht einmal in der Kirche. Vor dem Hintergrund diskursiver Aushandlungen darüber entfaltete sich eine Malerei, die modernistische Verfahren anwandte, bisweilen pathetisch aufgeladen war oder patriotischen Postulaten folgte.

Auch Wyspiański wandte sich von tradierten Vorbildern des Madonnenbildes ab und stellte in der Krakauer Franziskanerkirche eine weltliche Maria dar, die er selbst als „Bauernmadonna“ bezeichnete. In der Bildanalyse wurde der von Wyspiański herbeigeführte Motivwandel im Zusammenhang mit einem früheren Entwurf für ein Glasfenster in der Lemberger Kathedrale und dem Bauernkult in Galizien gegen Ende des 19. Jahrhunderts untersucht. Wyspiański führte die Länderallegorie der Polonia in seinen Fensterbildentwurf ein und kombinierte sie mit einer Darstellung der Jungfrau Maria in der Kleidung einer weltlichen Frau. Zudem weist seine Maria porträthafte Gesichtszüge auf und widersteht damit dem Ideal einer Muttergottes und ihrer tradierten Ikonografie. In dieser Vorgehensweise offenbart sich ein für die damalige Zeit provokanter Zugriff auf überlieferte, religiöse Bildmotive und ihre Darstellungsweise. Wyspiański spitzte die Synthese religiöser und profaner Motive zu, indem er eine weltliche Muttergottes in der Krakauer Franziskanerkirche abbildete.

Es gibt eine ganze Reihe ausdrucksstarker Motive und auffallend unangepasster Werke beider Maler, die sich einer klar zu identifizierenden Nationalkunst verweigern. Gerade deshalb habe ich diese beiden Künstler für einen interkulturellen Vergleich ausgewählt und ihre Arbeiten, die uneindeutig sind und komplexe Interpretationsverfahren erfordern, in das Zentrum meiner Studie gestellt. In der Bildanalyse habe ich aufgezeigt, dass beide Künstler mit unterschiedlichen Gestaltungsstrategien gegen eine formale Vereinnahmung, etwa durch den Realismus oder Akademismus, aufbegehrten. Sie entschieden sich dafür, die Form und den Inhalt als gleichwertige Gestaltungsprinzipien in der Malerei aufzufassen und sie präferierten verstärkt eine ästhetisierende, modernistische Bildsprache für ihre sakralen Auftragswerke, anstelle der tradierten Ikonografie. In dieser Hinsicht sind Vrubel' und Wyspiański als „Avantgarde“ einzustufen, als Vorreiter einer neuen Kunstform, die sich gegen akademische Konventionen auflehnten und für eine subjektive Kunstäußerung eintraten. Beide Künstler griffen dafür zu radikalen Mitteln, indem sie ihre religiösen Sujets motivisch frei und stilistisch innovativ umsetzten. Aufgrund der Medien-, Technik und Materialvielfalt, mit der sie experimentierten, möchte ich Vrubel' und Wyspiański nicht ausschließlich als symbolistische Künstler verstanden wissen, wie es aus der Forschungsliteratur zu entnehmen ist. Diese epochenspezifische Klassifizierung scheint mir zu kurz zu greifen, da sie lediglich andeutet, dass beide Künstler ihrer Profession nach Maler waren, die sich für modernistische Bildstrategien interessierten und jene auf ihre Malweise übertrugen.

Im Ergebnis des Analysekapitels spiegelt sich der Titel meiner Arbeit wider: Es ging beiden Künstlern um einen Wandel tradierter Paradigmen, den sie durch die Umkehr definierter Bedeutungsebenen herbeiführen, wie etwa durch das Verfahren der „Verweltlichung der Ikone“ und der „Ikonisierung der Bauern“. Vrubel' und Wyspiański agierten in dieser Hinsicht scharfsinnig und zeitkritisch, da sie mit ihren motivischen und stilistischen Innovationen die kanonisierte Darstellungskonvention im sakralen Bereich in Frage stellten. Aufgrund ihrer Bildung und der öffentlichen Anerkennung, die ihnen von Zeitgenossen entgegengebracht wurde, sind ihre neuartigen Bildlösungen, wie das der weltlichen Madonna mit porträthaften Gesichtszügen (Vrubel') oder eine als Bäuerin dargestellte Muttergottes (Wyspiański), nicht als Blasphemie oder Respektlosigkeit gegenüber des Klerus einzustufen, sondern vielmehr offenbart sich darin eine Forderung nach Autonomie in der Kunst. Die Loslösung vom Realismus, der Mimesis oder schematisierten Darstellungsweise in der Ikonenmalerei war dafür unabdingbar, um subjektive Ausdrucksinhalte in die Kunst miteinfließen lassen zu können, die, nicht für Politik oder Kirche, sondern für den Menschen gemacht sein sollte. Es ging ihnen letztlich darum, und damit stimmten sie mit ihren Künstlergruppen überein, die Kunst mit dem Leben zu verbinden. Die Kunst sollte alle Sphären des Alltags durchdringen und somit auch Bereiche ausfüllen, in denen subjektive Positionen zuvor keinen Platz finden durften, wie etwa in Kirchen. Somit verfolgten Vrubel' und Wyspiański ein ähnliches Ziel, nämlich eine Symbiose aus Leben und Kunst zu erzeugen, wobei sie von verschiedenen Standpunkten ausgingen und unterschiedliche Schlüsse daraus zogen, wie in ihren religiösen Sujets oder dem Engagement im kunsthandwerklichen Bereich deutlich wird. Gerade dieser Aspekt jedoch, alles im Alltag der Kunst

unterzuordnen, und sie wie eine Art „Kunstreligion“ aufzufassen, verbindet Vrubel‘ und Wyspiański mit ähnlichen Ideen, die in ganz Mitteleuropa etwa zeitgleich verbreitet waren und die um die Verwirklichung eines „Gesamtkunstwerks“ rangen.¹³⁷⁴

So gab es ähnliche Ansätze bei den Denkern des russischen Symbolismus, die zuerst in der Literatur formuliert wurden, wie durch Andrej Belyj (1880–1934), und um 1900 in der geistesgeschichtlichen Strömung des Silbernen Zeitalters, die von einer religiös-ausgerichteten Auffassung der russischen Philosophie bestimmt war und mit Vladimir Sergeevič Solov’ëvs (1853–1900) Abhandlungen ihren Ausgangspunkt nahm. Jener Philosoph nahm eine für seine Zeit ungewöhnliche Haltung ein, aus der heraus er alles hinterfragte, was die menschliche Existenz betraf, einschließlich religions- und politisch-kritischer Überlegungen, weshalb ihm eine Karriere im akademischen Bereich verwehrt blieb. Dennoch gilt er als Begründer der religiösen Philosophie Russlands, in der er sich zur Theurgie bekannte und die Lehre von der All-Einheit verkündete.¹³⁷⁵ Dabei handelt es sich verkürzt zusammengefasst, um ein weltanschauliches Konzept, in dem Theologie und Philosophie miteinander verschränkt sind. Im Wesentlichen ging es ihm darin um Folgendes: Solov’ëv kritisierte den Verlust der Gemeinschaftlichkeit, womit das slavophile Prinzip der sobornost‘ gemeint war, sowie die Trennung von Wissenschaft und Religion.¹³⁷⁶ Gemäß der grundlegenden Überzeugung von Solov’ëv befand sich die russische Gesellschaft zu seiner Zeit in einer Art Übergangsepoche, in der es die Zerrissenheit und Spaltung, die sich in allen Bereichen des Lebens finden ließe, im Sinne einer bevorstehenden Wiedervereinigung und Synthese zu überwinden gelte. Diese Syntheseleistung sei durch den Glauben

¹³⁷⁴ Das Ideenkonzept der Kunstreligion prägte auch die Postulate des europäischen Symbolismus, der Avantgarde-Bewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts und die Lebensreformbewegung sowie deren Auffassung vom Gesamtkunstwerk. Die Tendenz des in Gemeinschaft arbeitenden und lebenden Künstlers und der von ihm angestrebten, utopischen Idee einer Synthese aus Leben und Kunst gab es seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts; sie war gerade auch in Mitteleuropa um 1900 stark ausgeprägt. Vgl. Krause, Jürgen: Kunstreligion, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Hrsg.: Kai Buchholz et al. Aufsatzband anlässlich der Ausstellung „Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900“ der Mathildenhöhe Darmstadt zum 100-jährigen Jubiläum der Künstlerkolonie Mathildenhöhe. Band 2. Darmstadt, 2001, S. 101. Die russischen Avantgarde-Künstler entwickelten jenen Ansatz, die Kunst in den Alltag zu integrieren, provokativ weiter bis hin zum Konzept eines „Künstler-Ingenieurs“ im Konstruktivismus. Die angestrebte Synthese aus Leben und Kunst wurde als „žiznetvorčestvo“ (dt.: Leben-Schaffen) bezeichnet. Seinen Ursprung hatte dieses Prinzip in der slavophil-geprägten, national-patriotisch konnotierten Kunstauffassung, die durch Savva Mamontov und dem Abramcevkreis verbreitet wurde.

¹³⁷⁵ Vgl. Russische Religionsphilosophie und Theologie um 1900. Hrsg.: Karl Pinggéra. Marburg, 2005, S. 12 ff. Siehe zur All-Einheit, Wünsche (2008), S. 27.

¹³⁷⁶ Vgl. Wünsche (2008), S. 26. Solov’ëv formulierte seine grundlegende Kritik an der westlichen Philosophie und dem ihr inhärenten Positivismus bereits in seiner Magisterarbeit (erschienen 1874) und entwickelte davon ausgehend sein metaphysisches-idealistisches weltanschauliches Konzept, das durch die Lehre von der Weltseele, der Sophia, geprägt war.

an „Sophia“, die Weltseele, erreichbar, die alle widerstreitenden Prinzipien miteinander versöhne, und die göttliche mit der weltlichen Sphäre vereine sowie das männliche mit dem weiblichen Prinzip.¹³⁷⁷

Jene mystischen, spiritualistischen Denkansätze stießen im Zarenreich um 1900 in den Literaten- und Künstlerkreisen auf reges Interesse, wie es allgemein für die einsetzende Rezeption des Okkultismus, Spiritualismus und der Theosophie im Fin de Siècle typisch war.¹³⁷⁸ Wie ich bereits in meiner Magisterarbeit zu Vrubel‘ und seinen Bezügen zur russischen Philosophie des Silbernen Zeitalters aufzeigte, gibt es Ansatzpunkte in dessen Malerei, die wie eine Verbildlichung des philosophisch-religiösen Diskurses um 1900 erscheinen.¹³⁷⁹ Es liegt die Vermutung nahe, dass die frühen Überlegungen Solov’ëvs sowie die modernistischen Bildstrategien Vrubel’s und die Debatte über eine neue religiöse Ikonenmalerei sich nicht unabhängig voneinander herausbildeten und weiterentwickelten. Jedoch stellt diese Beobachtung bis heute ein Forschungsdesiderat dar, da es kaum profunde Quellen zu den Berührungspunkten dieser unterschiedlichen Aspekte des russischen Kulturlebens gibt.¹³⁸⁰ Vrubel‘ war mit den führenden intellektuellen Kulturschaffenden des Silbernen Zeitalters bekannt. Er schuf seine religiösen Kunstwerke jedoch bereits in den 1880er-Jahren und war damit der Ästhetik des russischen Symbolismus um etwa 20 Jahre voraus.

Der sich seit der ersten russischen Revolution im Jahr 1905 ankündigende Zerfall der zaristischen Monarchie beeinflusste auch direkt das Kunstleben. Wirtschaftliche Probleme und politische Spannungen innerhalb der Gesellschaft erschwerten die Kulturförderung, weshalb auch die kunstgewerblichen Initiativen des russischen Arts and Crafts Movements nur noch vereinzelt und im stark reduzierten Umfang weitergeführt werden konnten. Die Künstlergeneration, die Vrubel‘ nachfolgte und sich nach 1905 zunehmend politisch positionierte, und in der sich die einzelnen Gruppierungen mit unterschiedlichen Stilen befassten, wird der europäischen „Avantgarde“ zugerechnet. Vrubel‘ kann als wichtiger Impulsgeber dieser Strömung gewertet werden, da sich in seinem Œuvre eine Vielzahl modernistischer Bildstrategien finden lassen, wie etwa eine reduzierte, abstrahierende Malweise, die zeichnerische Zerlegung eines Gegenstandes in kleinteilige, zersplitterte Strukturen oder die Visualisierung von Bewegungsabläufen (Abb. 106). Neben den formalen Anleihen, die durch Künstlerinnen und Künstler der russischen Avantgarde von Vrubel‘ übernommen wurden, gab

¹³⁷⁷ Die neue Phase des Symbolismus begann um 1905 mit der Rückbesinnung auf die Gedanken Solov’ëvs. Aus seiner Lehre von der Theurgie wurde die Idee von der „Synthese aller Künste“ abgeleitet, die zur Vorstellung eines neuen freien Schaffens führte sowie der angestrebten Synthese der Künste mit der Religion. Siehe, Sadykova, Elena: Kunst-Leben. Der Einfluss der russischen „religiösen Renaissance“ auf die Ästhetik und Kunst des Spätsymbolismus am Anfang des 20. Jahrhunderts in Russland. Dissertation Universität Osnabrück. E-Dissertation, 2005, S. 12 f., URL: <https://osnadocs.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2005021010> [letzter Zugriff: 1.6.2022].

¹³⁷⁸ Vgl. Wünsche (2008), S. 54–59.

¹³⁷⁹ Sieh dazu ausführlich in, Karg (2011).

¹³⁸⁰ Smolik (1993) stellte dar, inwiefern Solov’ëvs Lehre von der Symbolistengeneration nach 1900 rezipiert wurde und auf welche Weise das Konzept vom Geistigen in der Malerei seitens der russischen Avantgarde rezipiert wurde. Vgl. Smolik, Noemi: Avantgarde contra Revolution, in: Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig. Hrsg.: Evelyn Weiss. Ausstellung Museums Ludwig in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 16.10.1993–2.1.1994. München, 1993, S. 20 ff.

es aber auch inhaltliche Anknüpfungspunkte, wie die Auseinandersetzung mit orthodoxer Ikonenmalerei. So wird in Vrubel's Entwürfen des Beweinungs- und Auferstehungsmotivs für die Kiever Vladimir-Kathedrale das Merkmal des Geistigen als Inhaltsmoment in der Malerei, das er aus der orthodoxen Bilderlehre ableitete, erfahrbar.¹³⁸¹ Das zeigt sich darin, indem in Vrubel's religiöser Malerei sowohl visualisierte Materialität als auch in ein und demselben Bild eine imaginierte Immaterialität (wie anhand sensualistischer Farbkontraste verdeutlicht) wahrzunehmen sind, wodurch das Merkmal des Geistigen versinnbildlicht ist. In Vrubel's gegenständlicher Malerei mit religiösen Motiven manifestiert sich schließlich ein Maximum des transzendenten Bildinhalts, wie er aus der byzantinischen Ästhetik und orthodoxen Ikonenmalerei bekannt ist. Vrubel' wurde nach 1910 zunehmend als Erneuerer der religiösen Malerei von der Avantgarde wahrgenommen, die ihre eigenen formalen Lösungen daraus ableitete und sich aus ästhetischen Gründen mit der Ikonenmalerei befasste.¹³⁸² Vor allem Künstler wie Kandinskij oder Kazimir Severinovič Malevič (1878–1935) befassten sich mit dem Geistigen in der Malerei. So wollte Malevič sein „Schwarzes Quadrat“ als Ikone verstanden wissen und berief sich auf die Ikonenmalerei, mit der er seit seiner Kindheit als Sohn einer Bauernfamilie vertraut war. Eine andere Form der Rezeption orthodoxer Malerei setzte bei den künftigen Mitgliedern der Gruppe „Karo-Bube“ (1910–1912) ein, die, im Sinne des Neoprimitivismus, die Ikone und den Lubok als volkstümliche Kunstobjekte und Inspirationsquellen wiederentdeckten, wie die Künstlerin Natal'ja Sergeevna Gončarova (1881–1962). Andere Malerkollegen, die die von Vrubel' begonnenen Formenexperimente weiterführten, waren zum Teil selbst als Ikonenmaler ausgebildet, wie Vladimir Evgrafovič Tatlin (1891–1956) oder Filonov.¹³⁸³

Auch wenn Vrubel's religiöse Malerei keine direkte Nachfolge fand und seine Ikonenbilder in der Kyrill-Kirche singuläre Ausnahmefälle in der russischen Kunst zu bilden scheinen, veranschaulichen sie dennoch eine paradigmatische Wende in der damaligen Bildkultur. Vrubel' war der erste Künstler, der es wagte, das traditionelle orthodoxe Ikonenbild zu verfremden und es mit westeuropäischen Darstellungskonventionen des Madonnenbildes zu synthetisieren. Er schien sich über Zuschreibungen wie „zeitgemäß“, „traditionell“, „veraltet“ oder dergleichen keine Gedanken zu machen, viel wichtiger war ihm die formale Kategorie, Farbtonalität, die Perspektivlehre und die Darstellung von inneren

¹³⁸¹ Insbesondere Michail Fëdorovič Larionov (1881–1964) und Pavel Nikolaevič Filonov (1883–1941) scheinen durch Vrubel' zu ihrer abstrahierenden Malweise angeregt worden zu sein. Larionov entwickelte den abstrakten Rayonismus und Filonov eine mikroskopische Malweise. Vgl. Spira, Andrew: *The Avant-Garde Icon. Russian Avant-Garde and the Icon Painting Tradition*. Burlington, 2008, S. 53; Florkovskaja, Anna K.: *Ot "kul'ta glubokoj natury" Michaila Vrubelja k "sdelannym kartinam" Pavla Filonova* (Vom "Kult der tiefen Natur" Michail Vrubel's zu den "gemachten Bildern" von Pavel Filonov), in: *Simvolizm v Avangarde* (Symbolismus in der Avantgarde). Moskau: 2003. S. 199–209; Kowtun, Jewgeni: *Michail Larionow 1881–1964*. Bournemouth, 1998, S. 135 f.

¹³⁸² Vgl. Spira (2008), S. 53.

¹³⁸³ Vgl. Krieger, Verena: „Wir suchen andere Werte, eine andere Inspiration, eine andere Kunst...“ Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone, in: Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die Russische Avantgarde. Hrsg.: Uwe Schneede. Ausstellung Hamburger Kunsthalle 9.10.1998–10.1.1999, Kunsthhaus Zürich 29.1.–25.4.1999. Ostfildern, 1998, S. 32. Siehe weiter zu den Wegbereitern der abstrakten russischen Malerei, die aus dem Symbolismus heraus entwickelt wurde, am Beispiel von Vrubel', Kandinskij und Filonov, Karg (2015).

Seelenzuständen sowie das Verhältnis von unbelebter und belebter Materie im Bild. Genauso verhielt es sich bei Vrubel's Majolika, bei der er seine Experimente aus Malerei und Zeichnung weiterführte, um „dem inneren Wesen der Dinge“ auf den Grund zu gehen. Dieser Ansatz verweist meines Erachtens auf Vrubel's philosophisches Denken, wonach ein Innenleben der Objekte als denkbar angenommen wird. Filonov trieb diesen Gedanken noch viel weiter, da er sich mit evolutionistischer Theorie befasste. Etwa zu der Zeit als Vrubel' psychisch erkrankte, wurden die Schriften des Philosophen Nikolaj Fëdorovič Fëdorov (1829–1903) aufgefunden, der eine Erlösungshoffnung der Menschheit formulierte und eine Auferweckung der Toten in Aussicht stellte, wonach der Mensch unsterblich sein würde.¹³⁸⁴ Sicherlich hat Vrubel' keine Unsterblichkeit angestrebt, aber das Gedankenspiel zu belebter und unbelebter Materie und den Grenzbereichen des Dazwischen entstammen einer ähnlichen utopischen Vorstellungswelt. Wie anhand von Vrubel's serienhaften Arbeiten in Form von Zeichnungen, Malerei oder Majolikaskulpturen aufgezeigt wurde, befasste er sich kontinuierlich mit Ver- und Umwandlungsprozessen. Dies schloss sowohl die Veränderung der äußeren Form als auch die der Wesenhaftigkeit oder des Geschlechts mit ein. Vrubel' experimentierte mit der Wahrnehmung des Gegenüber und der Gegenstände sowie mit den ihnen zu Grunde gelegten Definitionen. In seinen androgyn-wirkenden Engel-, Dämonfiguren und Halbwesen werden die biologischen Geschlechtskategorien hinterfragt, aber auch die Grenze zwischen Fantasie und Realität.

Wypiański schien sich weniger mit existenzialistischen oder mystisch-philosophischen Fragen zu befassen, wie sie in Vrubel's Kunst anklingen. Er war mit seinen Werken, wie mit den Arbeiten für die Krakauer Franziskanerkirche oder seinen Theaterstücken stärker mit Themen verbunden, die politische und gesellschaftliche Aspekte reflektieren. Mit seinen unkonventionellen Bildmotiven in der Kirchen- und Glasmalerei stellte er bürgerliche Moralvorstellungen und gesellschaftliche Denkmuster in Frage, wie beispielsweise mit seiner „Bauernmadonna“, der Darstellung der toten Länderallegorie, der Mutterschaft als profanes Motiv und seinen Kinderbildnissen. In dem letztgenannten Genre bewies Wypiański eine hohe Sensibilität und verdeutlichte darin, dass er Kinder genauso ernst nahm wie Erwachsene. Diese psychologisch-einfühlsame Sichtweise und seine Darstellung von Kindern in der Malerei waren für die damalige Zeit ungewöhnlich. Wypiański begründete mit seinen Kinderporträts ein neues Genre in der polnischen Malerei.¹³⁸⁵ Während Wypiański sich in den 1890er-Jahren mit Kinderporträts zu befassen begann, arbeitete er auch an seinen Entwürfen für das Kirchenfenster der Lemberger Kathedrale, in denen er erstmals seine „Bauernmadonna“ abbildete. Bereits bei dieser ersten monumentalen Arbeit übertrug er ein weltliches Thema, die Bauernfrage, in den sakralen Bereich. Bei der Bauernfrage handelte es sich damals um ein hochaktuelles Thema, das politische Sprengkraft besaß. Mit diesem thematischen Bezug konfrontierte Wypiański die kirchlichen Würdenträger Lembergs letztlich mit der nationalen Frage, die im damaligen Galizien eng mit dem Bauerntum verknüpft war.

¹³⁸⁴ Vgl. Hagemester, Michael: Selbstgeschaffenes Paradies und Wiedererbringung aller. Nikolaj Fedorovs ‚Philosophie des gemeinsamen Werkes‘, in: Pinggéra (1991), S. 34.

¹³⁸⁵ Vgl. Romanowska (2004), S. 34, 42 f.

Obwohl sein Entwurf abgelehnt wurde, hielt er an diesem Motiv fest und entwickelte es weiter, bis er sich in der Franziskanerkirche damit schließlich durchsetzte. Die Bezugnahme zur Bauernfrage im religiösen Sujet hing mit Sicherheit mit seinem Privatleben zusammen, da seine Frau eine Bäuerin war. In dieser Hinsicht ist Wyspiański als nonkonform zu bewerten, da er allen Konventionen zum Trotz das tat, was er für erstrebenswert hielt. Es ist nicht überliefert, weshalb er sich für diese Beziehung entschied, lebte er doch inmitten des Krakauer Künstlermilieus und hätte auch andere Verbindungen eingehen können. Wyspiański lernte durch seine Frau jedoch eine ihm bisher fremde bäuerliche Lebenswelt kennen, die er als Motivreservoir für seine Theaterinszenierungen, religiösen Auftragswerke und kunsthandwerklichen Entwürfe ausschöpfte. Er skizzierte Dorfansichten, fuhr nach Zakopane, erwarb Haushaltsgeräte und Kleidungsstücke der Huzulen, besaß auch ein Landhaus und kleidete sich mitunter als Bauer. Jedoch kokettierte Wyspiański auch mit dem, was er sich aus dieser anderen Welt aneignete. Denn er versuchte nicht, an den Lebensumständen der Bauern etwas zu ändern, indem er sich etwa für die Arbeitsbedingungen ihrer Hausindustrie engagiert hätte; auch seine kunsthandwerklichen Entwürfe führte er nicht selbst aus. Wyspiański blieb ein Städter und Intellektueller, der von außen auf das Fremde blickte und sich davon etwas aneignete. Wie viele andere seiner Künstlerkolleginnen und Künstlerkollegen des *Jungen Polens*, von *Sztuka* oder der *TPSS*, die das Bauerntum glorifizierten und es zu einem Hoffnungsträger eines zukünftigen, wiedervereinigten Polens erklärten, blendete auch Wyspiański die soziale Wirklichkeit der Landbevölkerung aus.

Auch wenn Wyspiański in Krakau politisch engagiert war und er mit seiner Kunst mitunter provozierte, so überschritt er die Grenzen seiner urbanen Künstlerwelt kaum. Sein Ehrgeiz und der Wille nach Anerkennung waren zu groß, war er doch an allen wichtigen Projekten in Krakau beteiligt, wie der Restaurierung der Marienkirche, der Ausmalung der Franziskanerkirche oder an Plänen für die Neugestaltung der Wawel-Burg und Hofkirche. Wyspiańskis innovative Leistungen auf dem Gebiet der polychromen Ornament- und Glasmalerei waren die Voraussetzung dafür, dass die angewandten und bildenden Künste in den polnischen Teilungsgebieten als gleichwertig im Sinne des Arts and Crafts Movements wahrgenommen wurden. Dieser Wandel schlägt sich in den Auszeichnungen nieder, die Wyspiański für seine Entwürfe im sakralen Bereich erhielt. Er zeigte seine Skizzen für die Ausmalung von Krakauer Kirchen und Fensterbildentwürfen auf den Ausstellungen polnischer Künstlerverbände sowie der *Wiener Secession*. Somit wurde die Glasmalerei, die damals noch als „dekorative Malerei“ im Bereich der religiösen Kunst angesiedelt war, nunmehr als gleichberechtigt neben der Tafelbild- oder Monumentalmalerei behandelt und entsprechend gewürdigt. Letztlich führte Wyspiańskis Engagement und Erfolg in der künstlerischen Gestaltung von Kircheninnenräumen dazu, dass er die erste Dozentur für Ornamentmalerei an der Krakauer Kunsthochschule erhielt. Um 1900 fand ein Generationswechsel an der Krakauer Kunsthochschule statt, der unter anderem zur Folge hatte, dass kunstgewerbliche Disziplinen in den Fächerkanon aufgenommen wurden, die die Künftlerausbildung vielseitiger machten. Diese Zielsetzung wurde entsprechend in den Lehrplänen der Kunstgewerbeschulen in den Herrschaftsgebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie umgesetzt und bestimmte die

künstlerische Ausbildung Mitteleuropas, weshalb sich an verschiedenen Standorten unterschiedlicher Länder ein ähnliches Lehrprogramm vorfinden ließ. Wyspiański wirkte an dieser Entwicklung mit, indem er eine neue Flächenmalerei etablierte, die die Ästhetik des Jugendstils und der Formkunst vorbereitete.¹³⁸⁶ Die durch Wyspiański erneuerte, ornamentale Wandmalerei fand in den Projekten jüngerer Künstler der *TPSS* ihre Fortsetzung.¹³⁸⁷ Der gegenseitige Nutzen der interkulturellen Zusammenarbeit sowie die Einbindung kunstgewerblicher Disziplinen in den Kunsthochschulen oder generell der Ausbau von Kunstgewerbeschulen führte allmählich zu einer qualitativen Verbesserung der kunstgewerblichen Erzeugnisse und zu stilistischer und motivischer Vielfalt. Davon zeugte auch die Kooperation verschiedener Künstlergruppen der Kronländer der österreichisch-ungarischen Monarchie und ihre mit positiven Rezensionen bedachten und gemeinsam durchgeführten Ausstellungen, wie von *Sztuka* aus Krakau, der *Wiener Secession* und der tschechischen Vereinigung *Mánes*.¹³⁸⁸ Hinsichtlich einer möglichen Vorbildfunktion des polnischen Kunstgewerbes, wie es durch *TPSS* oder in Zakopane umgesetzt wurde, etwa im Zusammenhang mit der *Wiener Werkstätte*, besteht jedoch noch Forschungsbedarf.¹³⁸⁹

Im Falle von Vrubel‘ und Wyspiański ist von einer Vorbildwirkung im Bereich Malerei und Kunsthandwerk zuspochen, da ihre Leistungen auf diesen Gebieten stilistisch und motivisch innovativ und vielfältig waren, und den Übergang zu einem gattungs- und genreübergreifenden Kunstverständnis und schöpferischen Schaffen markieren. Insofern sind beide Künstler als „Wegbereiter der Moderne“ aufzufassen, die, zu ihrer Zeit, über ihre Ländergrenzen hinaus Bekanntheit erlangten und mit ihren Auftragswerken und freien Arbeiten erfolgreich (und streitbar) waren.

¹³⁸⁶ Vgl. Klee (2016). Es zeigte sich um 1900, dass jenseits von Wien die Projekte der Moderne im mitteleuropäischen Kulturraum weiter gediehen waren und sich wohl deshalb österreichische Künstler an ihren Nachbarn orientierten. Eine moderne Malerei, die sich etwa mit Bewegungsabläufen oder abstrahierender Formensprache auseinandersetzte, gab es bis zu Gustav Klimts flächiger, dekorativer Malerei nicht in der österreichischen Kunst. Vgl. Kury, Astrid: Ein österreichischer „Sonderweg“? Zur Frage der Abstraktion in der bildenden Kunst der Wiener Moderne, in: *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*. Hrsg.: Antje Senarclens de Grancy, Heidemarie Uhl. Wien, 2001, S. 153–167.

¹³⁸⁷ Die Forschung zu ähnlichen Projekten wie der Ornamentmalerei Wyspiańskis in der Franziskanerkirche, ist auch auf polnischer Seite sehr begrenzt. Unter den Mitgliedern der *TPSS*, die nationale Motive aus allen Teilungsgebieten in die Wandmalerei von Kirchen einfließen ließen, benennt Buchenfeld (2015) folgende: Franciszek Bruzdowicz (1861–1912), Jan Bukowski (1873–1943) und Henryk Uziembło (1879–1949). Vgl. Buchenfeld, Irena: „pierwsi zapuścili wzrok chciwy w te zakłete sezamy chłopskie”. źródła motywów ornamentalnych sztuki młodopolskiej na przykładzie malarskich dekoracji wnętrz kościelnych artystów Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” („Sie waren die ersten, die einen Blick auf die bezaubernden Kostbarkeiten der Bauern warfen“. Die Quellen der Ornamentmotive in der Kunst des *Jungen Polens* am Beispiel der Dekorationsmalerei in Kircheninnenräumen der Künstler der „Gesellschaft für polnische angewandte Kunst“), in: Daranowska-Lukaszewska/Dworzak/Betlej (2015), S. 365–382. Siehe auch Buchenfeld zu Jan Bukowski, in: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX* (Religiöse Kunst in Krakau im 19. Jahrhundert). Hrsg.: Joanna Wolańska, Wojciech Bałus. Band 3. Krakau, 2010, S. 207–304.

¹³⁸⁸ Vgl. Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: „Sztuka” – „Wiener Secession” – „Mánes”. The Central European Art Triangle, in: *Artibus et Historiae*, Ausgabe 27 (53), 2006, S. 217–259.

¹³⁸⁹ Vgl. Huml (1978), S. 40.

Abbildungen



Abb. 1: Michail Vrubel, „Frauenkopf mit Kokoschnik“, 1882

Aquarell auf Papier, 10,4 x 6 cm, Inv. Nr. R-13480, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg
 Quelle: Lenjašin/Kruglov (2006), Kat.-Nr. 40, Abb. 49, S. 84



Abb. 2: Mariano Fortuny, „Kupferstichsammler“, 1867

Öl auf Leinwand, 53 x 71 cm, Inv. Nr. Ž-2143, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Moskau
 Quelle: Ausst.-Kat. Barcelona (2003), Kat.-Nr. 44, S. 157



Abb. 3: Michail Vrubel, „Weiblicher Akt in einem Renaissance-Interieur“, 1883

Aquarell mit Lack und Weißhöhung auf Papier, auf Karton gezogen, 36 x 24,8 cm, Inv. Nr. Rg-190, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: German (1986), Tafel 6, S. 66



Abb. 4: Mariano Fortuny, „Die Kinder des Künstlers in einem japanischen Salon“, 1874

Öl auf Leinwand, 44 x 93 cm, Inv. Nr. P-2931, Museo Nacional del Prado, Madrid

Quelle: Felguera (1991), S. 236



Abb. 5: Michail Vrubel', „Kasatka“, 1899

Skizze für Malerei auf Balalaika, Aquarell auf Papier, 29,4 x 42,4 cm, Inv. Nr. SOM 1678,
Kunstmuseum Smolensk
Quelle: Sammlung Staatliches Museum Smolensk



Abb. 6: Michail Vrubel', „Sitzender Dämon“, 1890

Öl auf Leinwand, 114 x 211 cm, Inv. Nr. 5600, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau
Quelle: Sammlung der Staatlichen Tret'jakov-Galerie Moskau, © Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, 2022



Abb. 7: Michail Vrubel', „E. I. Prachova. Ukrainische Plachta“, 1884

Aquarell auf Papier mit Bleistift und Lack, 37,2 x 25,3 cm, Inv. Nr. Rg-3265, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), Kat.-Nr. 17, S. 127



Abb. 8: Stanisław Wyspiański, „Sechster Engel“, 1889

Skizze Wandmalerei Presbyterium Marienkirche Krakau, Bleistift mit Tusche und Kreide auf Papier, aufgeklebt auf Leinwand, 162,5 x 146 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a-10655, Nationalmuseum Krakau
Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 9: Stanisław Wyspiański, „Interieur des Pariser Ateliers”, 1893

Pastell auf Papier, 45,5 x 59 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a-13311, Nationalmuseum Krakau
 Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Inne.htm [letzter Zugriff: 25.2.2022]



Abb. 10: Paul Gauguin, „Vision nach der Predigt (Jakob ringt mit dem Engel)“, 1888

Öl auf Leinwand, 72,2 x 91 cm, Inv. Nr. NG 1643, Scottish National Gallery Edinburgh
 Quelle: Ausst.-Kat. Amsterdam/Edinburgh/Helsinki (2012), Abb. 64, S. 94

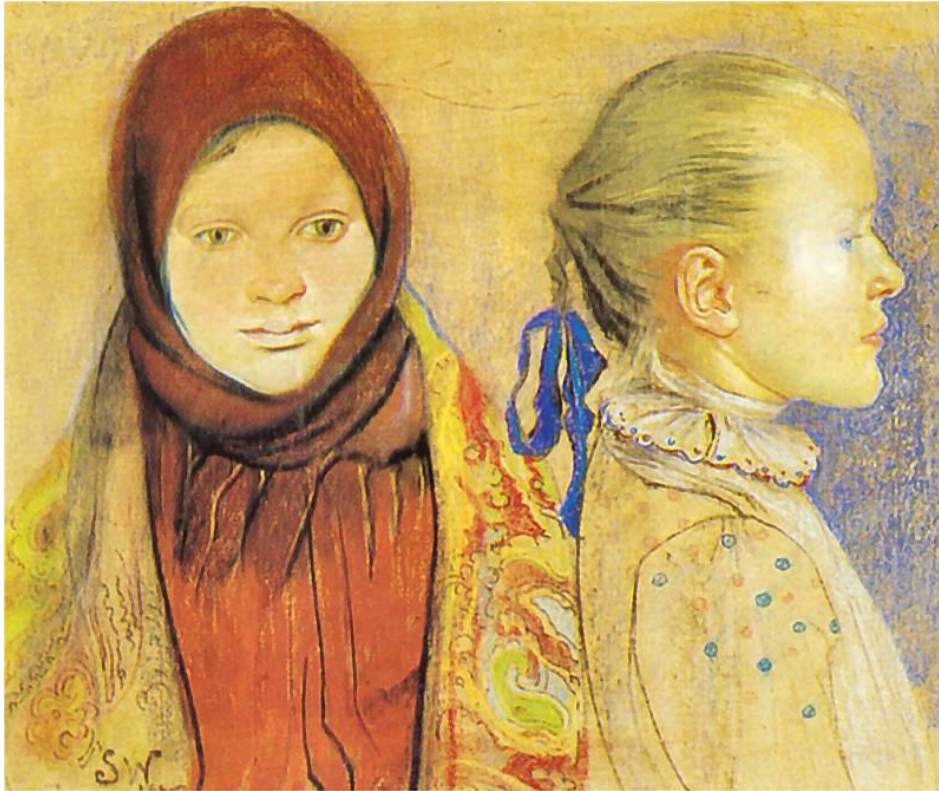


Abb. 11: Stanisław Wyspiański, „Porträt zweier Mädchen“, 1895

Pastell auf Papier, 46,3 x 54,5 cm, Inv. Nr. Rys. Pol. 11372, Nationalmuseum Warschau
 Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Dzieci_2.htm [letzter Zugriff: 25.2.2022]

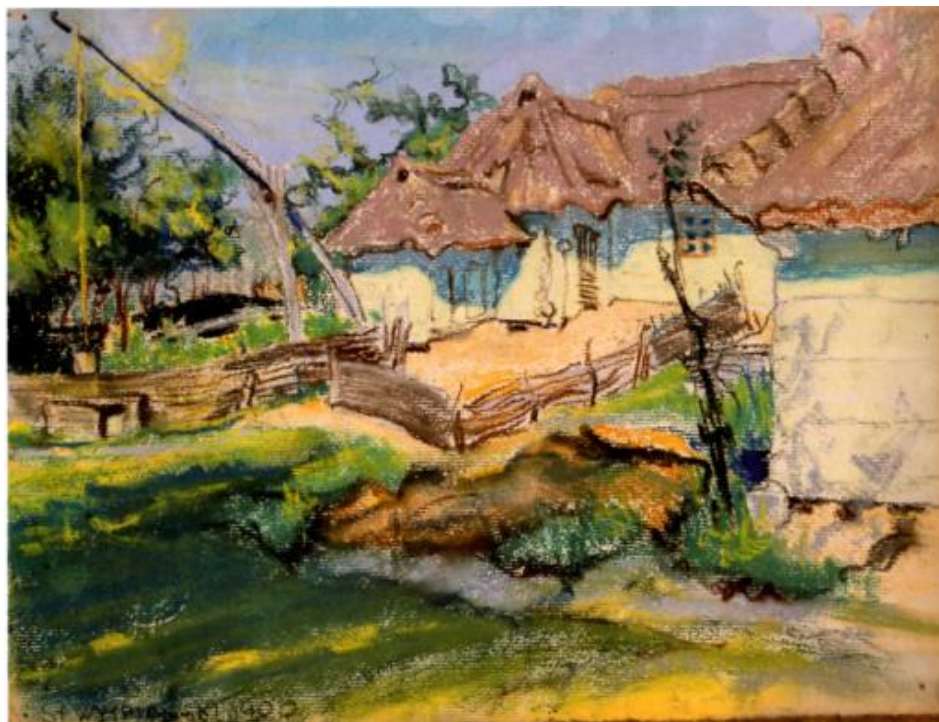


Abb. 12: Stanisław Wyspiański, „Gehöft in Konary“, 1900

Pastell auf Papier, 24 x 31,8 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a-12550, Nationalmuseum Krakau
 Quelle: Romanowska (2009), S. 68

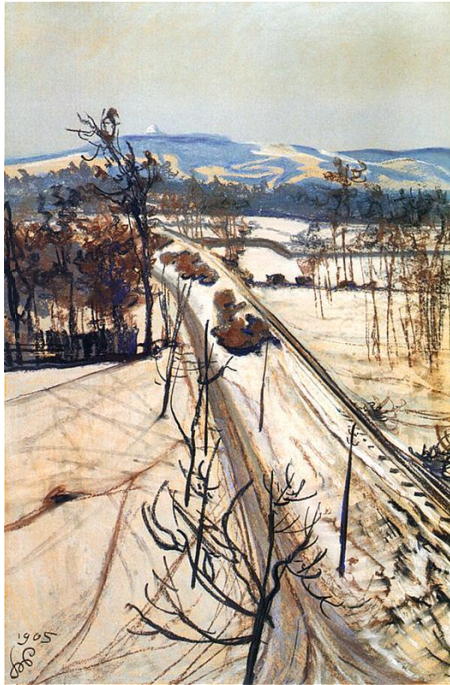


Abb. 13: Stanisław Wyspiański, „Aussicht auf den Kościuszko-Hügel im Winter“, 1905

Pastell auf Papier, 91,5 x 61 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a-10892, Nationalmuseum Krakau

Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Widoki_2.htm [letzter Zugriff: 25.2.2022]



Abb. 14: Stanisław Wyspiański, „Kasimir der Große“, 1900

Pastell auf Papier, 436 x 148 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a-13005, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Romanowska (2009), S. 56



Abb. 15: Stanisław Wyspiański, „Porträt Julian Pagaczewski“, 1904

Pastell auf Papier, 91 x 59 cm, Inv. Nr. Rys. Pol. 11544, Nationalmuseum Warschau

Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Portrety_3.htm [letzter Zugriff: 25.2.2022]



Abb. 16: „Nicht von Menschenhand gemalter Erlöser“, bezeichnet als „Acheiropoietenbild“, letztes Viertel 12. Jahrhundert

Novgorod, Tempera auf Holz, 77 x 71 cm, Inv. Nr. 14245, Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau

Quelle: Lazarev (1997), Abb. 5, S. 142



Abb. 17: „Bogomater‘ Vladimirskaja/ Gottesmutter von Vladimir“, 11.–12. Jahrhundert, byzantinisch, Konstantinopel

Tempera auf Holz, 104 x 69 cm, Inv. Nr. 14243, Staatliche Tret‘jakov-Galerie Moskau
Quelle: Onasch (1961), S. 341



Abb. 18: Michail Vrubel‘, „Erzengel in grüner Tunika“, „Erzengel in roter Tunika“ und „Erzengel in gelber Tunika“, 1884

Mosaik, Kuppel Sophien-Kathedrale Kiev, Nationales Kulturdenkmal „Sofia Kievskaja“
Quelle: Margolina (2009), S. 21



Abb. 19: Michail Vrubel, „Erzengel Gabriel“, 1884

Wandmalerei in Öl, Fragment des Motivs „Verkündigung“, Nordpfeiler Triumphbogen Kyrill-Kirche Kiev

Quelle: Margolina (2009), S. 22



Abb. 20: Michail Vrubel, „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die zwölf Apostel“, 1884

Ölmalerei auf Putz (Fresko), 600 x 925 cm, im Korbbogengewölbe der Empore der Kyrill-Kirche Kiev
Quelle: Margolina (2009), S. 342



Abb. 21: „Ausgießung des Heiligen Geistes“, Mitte 11. Jahrhundert

Mosaik und Deckenmalerei des Altargewölbes, Klosterkirche des Heiligen Lukas (Hosios Lukas), Gemeinde Distomo-Arachova-Andikyra in Mittelgriechenland

Quelle: <https://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=4722> [letzter Zugriff: 7.6.2022]



Abb. 22: Aleksandr Ivanov, „Christus erscheint dem Volke (Erscheinung des Messias)“, 1837–1857

Öl auf Leinwand, 540 x 750 cm, Inv. Nr. 8016, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau

Quelle: Litvinov (1994), S. 72 f.



Abb. 23: „Ausgießung des Heiligen Geistes“, Mitte 15. Jahrhundert

Tempera auf Holz, 103 x 81 cm, ehemals Nikolaus-Kirche Tver, Inv. Nr. 22058, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau

Quelle: Onasch/Schnieper (1995), S. 188



Abb. 24: „Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Apostel“, 11. Jahrhundert im Byzantinischen Stil

Fresko des unteren Registers des südlichen Teils des Querschiffs, Sophien-Kathedrale Kiev, Nationales Kulturdenkmal „Sofia Kievskaja“

Quelle: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=1009 [letzter Zugriff: 25.2.2022]



Abb. 25: Michail Vrubel, Ikonenbilder, 1885

Altarwand mit vier Ikonenbildern, Kyrill-Kirche Kiev

Quelle: Margolina (2012), S. 73



Abb. 26: Michail Vrubel, vier Ikonenbilder, 1885

Altarwand, Ikonenbilder einzeln, Kyrill-Kirche Kiev

Quelle: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 116; Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 68-70



Abb. 27: Michail Vrubel, „Gottesmutter mit Kind“, 1885

Öl auf Zinktafel, 204 x 87,2 cm, Marmorikonostase, Kyrill-Kirche Kiev

Quelle: Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 68



Abb. 28: Michail Vrubel, „Kopf der Gottesmutter mit Blumenornament“, 1884

Aquarell mit Gouache, Bleistift und Lack auf Papier, 57 x 48 cm, aus neun Teilen zusammengesetzt, Inv. Nr. Rg-2033, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), Kat.-Nr. 14, S. 121



Abb. 29: Michail Vrubel, „Frauenkopf (Porträt Prachova)“, 1884/1885

Bleistift und Gouache auf Papier, auf Karton gezogen, 43 x 32,3 cm, Inv. Nr. 26589, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau

Quelle: Sammlung Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, © Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, 2022

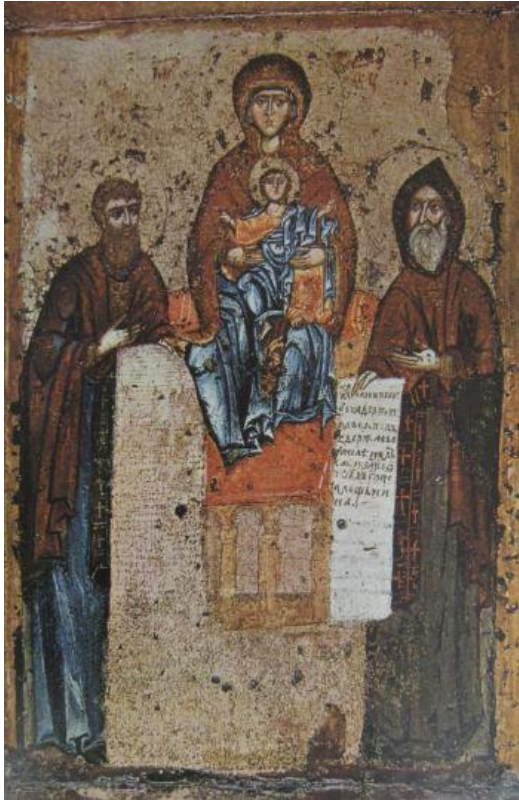


Abb. 30: „Pečerskaja (Svenskaja) Gottesmutter mit Antonij und Feodosij“, ca. 1288

Tempera auf Holz, 67 x 42 cm, Inv. Nr. 12723, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau

Quelle: Onasch (1961), Abb. 3, S. 342



Abb. 31: Dionisij, „Bogomater‘ Odigitrija/ Gottesmutter Hodigitria“, 1482, byzantinisch

Tempera auf Holz, 135 x 118 cm, Inv. Nr. 12799, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau

Quelle: Onasch (1961), Abb. 81, S. 382



Abb. 32: Giovanni Bellini, „Madonna dell’ Orto“, 2. Hälfte 1470er-Jahre

Tempera auf Holz, 75 x 50 cm, verschollen, zuvor Chiesa della Madonna dell’ Orto in Venedig
 Quelle: Brucher (2010), Abb. 53, S. 121



Abb. 33: „Evangelist Markus Oranter“, ca. 9.–11. Jahrhundert

Mosaikzyklus, Ostkuppel Dom San Marco, darunter Maria mit acht Aposteln in Blendarkatur, gefolgt von Blendnischen mit den vier Evangelisten
 Quelle: Brucher (2007), Abb. 9, S. 40



Abb. 34: Giovanni Bellini, „Madonna Morelli“, ca. 1485/1487

Öl auf Holz, 84,3 x 65,5 cm, Inv. Nr. 58MR00020, Galleria dell'Accademia Carrara Bergamo
Quelle: Brucher (2007), Abb. 55, S. 123



Abb. 35: Michail Vrubel, „Christus“, 1885

Öl auf Zinktafel, 202,6 x 88 cm, Marmorikonostase Kyrill-Kirche Kiev
Quelle: Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 69

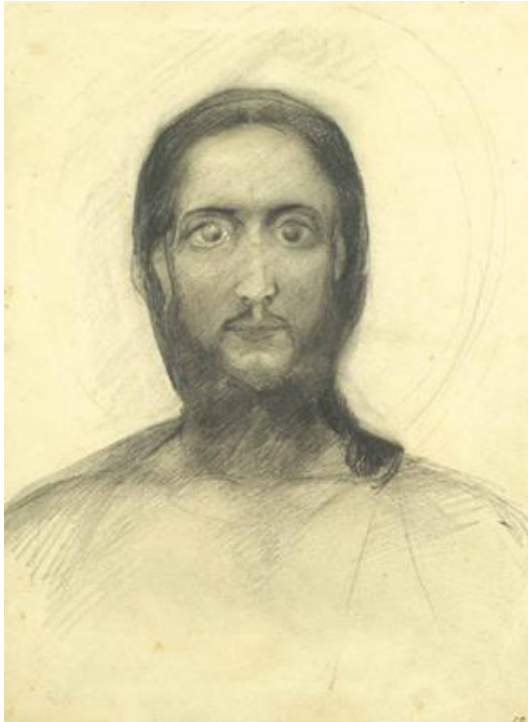


Abb. 36: Michail Vrubel, „Christuskopf“, 1884

Bleistift auf Papier, 28 x 20,5 cm, aus einem Kiever Skizzenalbum, Inv. Nr. Rg-976, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 115

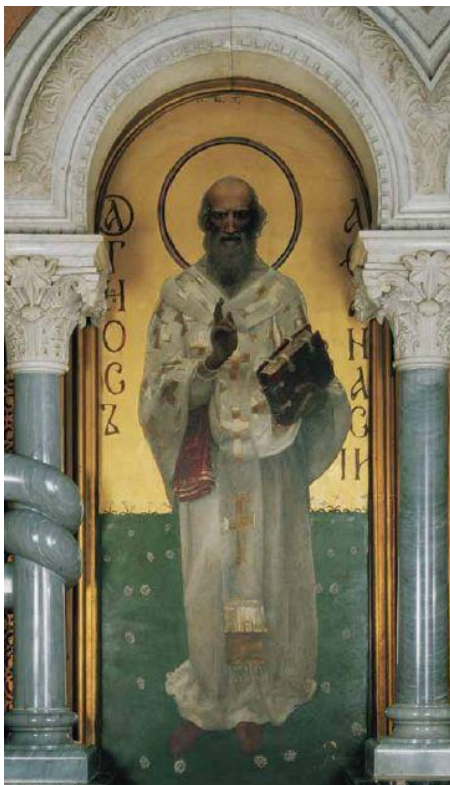


Abb. 37: Michail Vrubel, „Hl. Athanasius“, 1885

Öl auf Zinktafel, 211,3 x 89 cm, Marmorikonostase Kyrill-Kirche Kiev

Quelle: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 31, S. 116

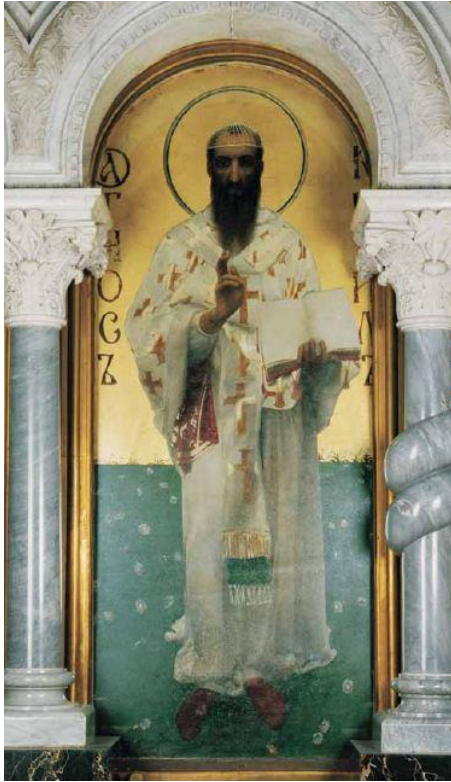


Abb. 38: Michail Vrubel, „Hl. Kyrill“, 1885

Öl auf Zinktafel, 210,7 x 88 cm, Marmorikonostase Kyrill-Kirche Kiev
Quelle: Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), S. 70



Abb. 39: Michail Vrubel', Ornament mit Fischen, 1889 (links), Ornament mit Wasserlilien, 1889 (rechts)

Aquarell auf Papier mit Feder, brauner Tusche und Bronzefarbe (links), 18,1 x 11,4 cm, Inv. Nr. R-57829, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg;

Aquarell auf Papier mit Feder, Tusche und Silberfarbe (rechts), 18,1 x 11,4 cm, Inv. Nr. R-57830, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg

Quelle: Abb. links, aus: Lenjašin/Kruglov (2006), Kat.-Nr. 128, Abb. 132, S. 138; Abb. rechts, aus: ebd., Kat.-Nr. 129, Abb. 135, S. 139



Abb. 40: Michail Vrubel, „Beweinung“, 1887, erste Variante

Aquarell und Bleistift auf Papier, 43,4 x 59,2 cm, Inv. Nr. Rg-1432, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Sammlung Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, © Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, 2022



Abb. 41: Michail Vrubel, „Beweinung“, 1887, zweite Variante

Aquarell und Bleistift auf Papier mit Lack, 45 x 62,7 cm, Inv. Nr. Rg-1433, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Sammlung Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, © Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, 2022



Abb. 42: Michail Vrubel, „Orchidee“, 1886–1888

Aquarell und Bleistift auf Papier, 24 x 15,7 cm, Inv. Nr. Rg-2211, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), Kat.-Nr. 139, S. 325



Abb. 43: „Beweinung“/ „Grablegung Christi“, ca. 1164

Wandmalerei, St. Pantaleon in Nerezi bei Skopje
 Quelle: Lazarev (1948), Abb. 185



Abb. 44: Michail Vrubel, „Beweinung“, 1887, dritte Variante

Schwarze Aquarellfarbe und Bleistift auf Papier, 45 x 62,7 cm, Inv. Nr. Rg-1434, Nationalmuseum
 „Kiever Gemäldegalerie“
 Quelle: Sammlung Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, © Nationalmuseum „Kiever
 Gemäldegalerie“, 2022



Abb. 45: Michail Vrubel', „Beweinung“, 1887, vierte Variante

Aquarell und Bleistift auf Papier, 18 x 29,8 cm, oben an den Ecken abgerundet, Inv. Nr. Rg-1431, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Sammlung Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, © Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, 2022



Abb. 46: Michail Vrubel', „Beweinung“, 1884

Ölmalerei auf Putz, Narthex Kyrill-Kirche Kiev

Quelle: Margolina (2009), S. 40

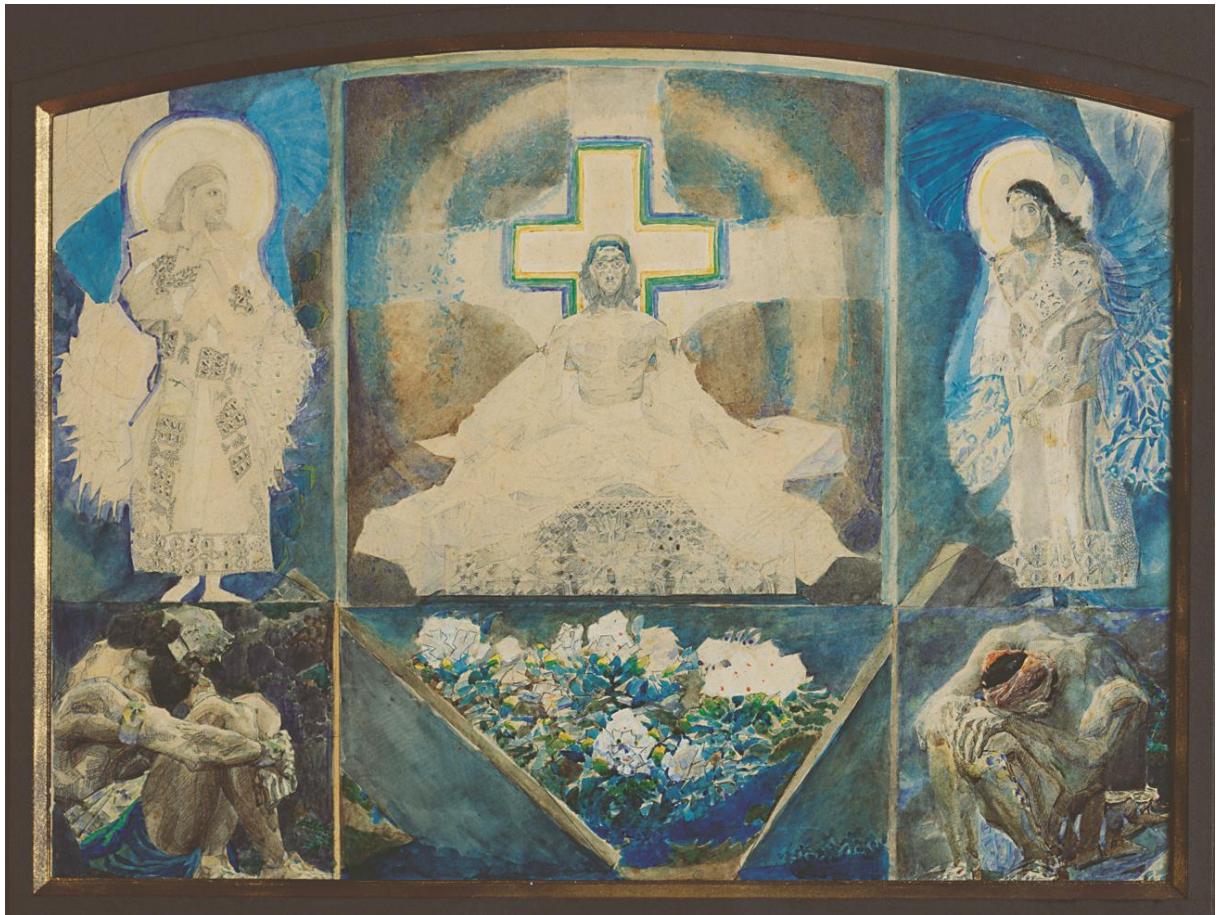


Abb. 47: Michail Vrubel, „Auferstehung“, 1887

Aquarell und Bleistift auf Papier, Mittelteil: 31,6 x 43 cm, Inv. Nr. Rg-1436, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Sammlung Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, © Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, 2022



Abb. 48: Michail Vrubel', „Flieder“, 1900

Öl auf Leinwand, 160 x 177 cm, Inv. Nr. 11054, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau
Quelle: Sammlung Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, © Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, 2022



Abb. 49: Michail Vrubel', „Mädchen vor Perserteppich“, 1886

Öl auf Leinwand, 104,5 x 68,4 cm, Inv. Nr. Ž-308, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“
Quelle: Sammlung Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, © Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, 2022



Abb. 50: Michail Vrubel, „Orientalisches Märchen“, 1886

Aquarell, Papier auf Karton, weißer Bleistift, Lack, Collage, 16,4 x 24,5 cm (Blattgröße), Inv. Nr. Rg-191, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“

Quelle: Sammlung Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, © Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, 2022

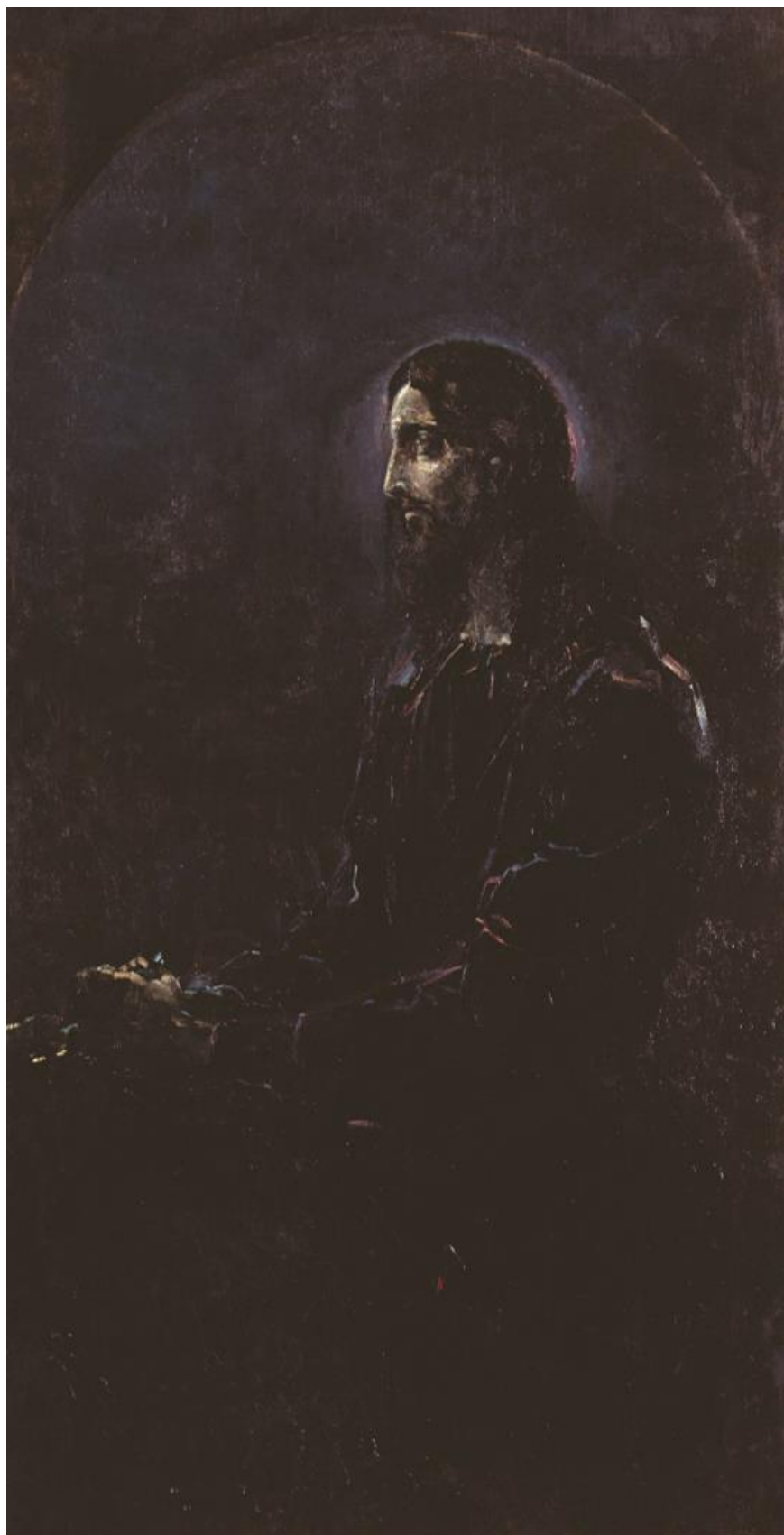


Abb. 51: Michail Vrubel', „Christus am Ölberg“, 1887

Öl auf Leinwand, 158 x 82 cm, Inv. Nr. Ž-1022, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“
Quelle: Sammlung Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“, © Nationalmuseum „Kiever
Gemäldegalerie“, 2022

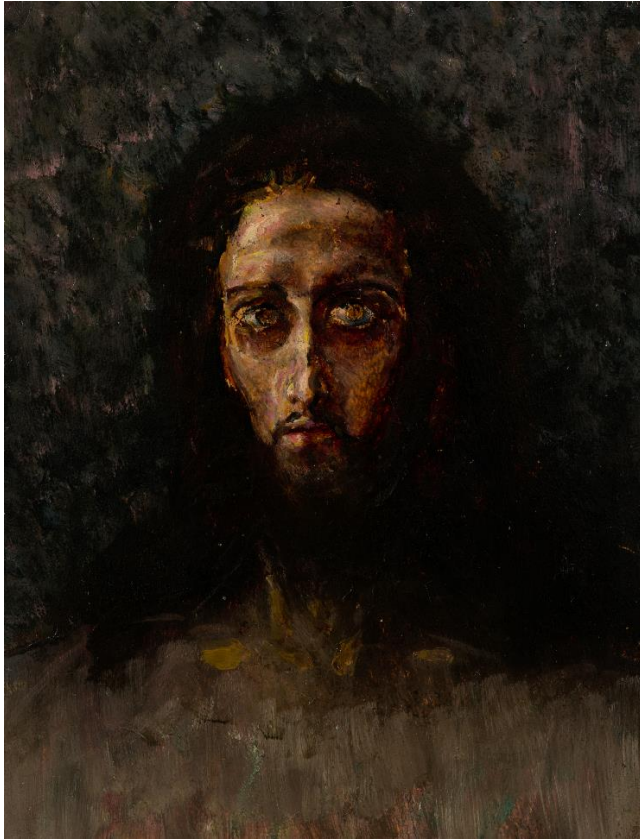


Abb. 52: Michail Vrubel, „Christuskopf“, 1888

Öl auf Holz, 19,1 x 14,7 cm, Inv. Nr. 5290, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau

Quelle: Sammlung Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, © Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, 2022



Abb. 53: Ivan Kramskoj, „Christus in der Wüste“, 1872

Öl auf Leinwand, 180 x 210 cm, Inv. Nr. 651, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau

Quelle: Litvinov (1994), S. 91



Abb. 54: Nikolaj Ge, „Das letzte Abendmahl“, 1863

Öl auf Leinwand, 283 x 382 cm, Inv. Nr. Ž-4141, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg
 Quelle: <https://www.wikiart.org/en/nikolai-ge/last-supper> [letzter Zugriff: 25.2.2022]



Abb. 55: Viktor Vasnevov, „Christus Weltenherrscher“, 1885

Öl auf Leinwand, 175 x 174 cm, Inv. Nr. 158653, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau
 Quelle: Gusakova (2008), S. 39

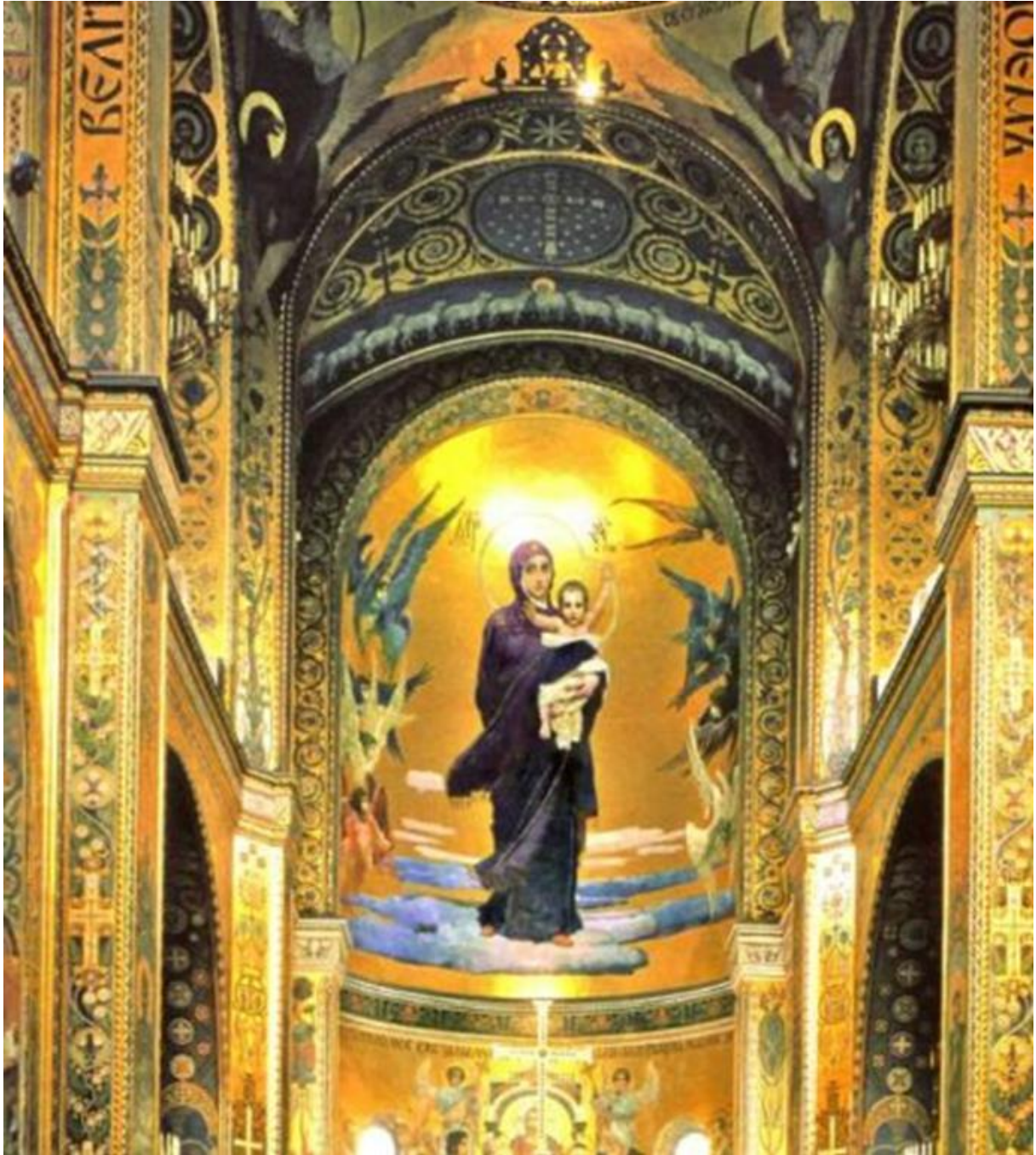


Abb. 56: Viktor Vasnetsov, „Gottesmutter mit Jesuskind“, 1885–1896

Wandmalerei, Hauptapside, Vladimir-Kathedrale Kiev, Nationales Kulturdenkmal „Sofia Kievskaja“
Quelle: Gusakova (2008), S. 43



Abb. 57a: Stanisław Wyspiański, „Gelöbnis von Johann Kasimir“ und „Polonia“, 1892, Fensterbildentwurf Lemberger Kathedrale

Bleistift auf Papier, Skizze, 268 x 29,9 cm (bestehend aus Ober- und Unterteil, die jeweils aus zwei einzelnen Teilen zusammengesetzt sind; 57a - d, Inv. Nr. MNK III-r.a-2504/1-4, Nationalmuseum Krakau

57a: 117,6 x 13,3 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a. 2504/1, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 57b: Stanisław Wyspiański, „Polonia“, 1892, Fensterbildentwurf Lemberger Kathedrale

Bleistift auf Papier, Skizze, 117,7 x 14,3 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a. 2504/2, Nationalmuseum Krakau
 Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 57c+d: Stanisław Wyspiański, „Gelöbnis von Johann Kasimir“, 1892, Fensterbildentwurf Lemberger Kathedrale

57c: 150,8 x 14,7 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a. 2504/3, Nationalmuseum Krakau;

57d: 150,7 x 14,3 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a. 2504/4, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 58: Stanisław Wyspiański, „Gelöbnis von Johann Kasimir“, 1892–1894, Fensterbildentwurf

Öl auf Leinwand, 567 x 205 cm, Inv. Nr. MNK II-b-516, Nationalmuseum Krakau
 Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 59: Jan Matejko, „Gelöbnis von Johann Kasimir“, 1889

Ölskizze auf Mahagoni, 47,5 x 26,0 cm, Inv. Nr. MNK IX-3, Nationalmuseum Krakau
Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 60: Ignacy Edward Lepszy, „Gelöbnis von Johann Kasimir“, 1887

Aquarell und Gouache auf Papier, 175 x 24,5 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a. 15696, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, Fotoarchiv, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 61: Stanisław Wyspiański, „Polonia“, 1892–1894, Fensterbildentwurf

Öl auf Leinwand, 716 x 205 cm, Inv. Nr. MNK II-b-517, Nationalmuseum Krakau
Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 62: Józef Szolc-Wolfowicz, „Gnädige Muttergottes, genannt Domagaliczowska“, 1598

Temperafarben auf Holz, 61,2 x 43,7 cm, Lemberger Kathedrale (?)

Quelle: Pulnar/Walecki (2006), S. 22



Abb. 63: Juliusz Makarewicz nach Józef Szolc-Wolfowicz, „Matka Boska Domagaliczowska“, 1890er-Jahre

Quelle: Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997), Abb. 109



Abb. 64: Stanisław Wyspiański, „Krakauer Mädchen“, 1893

Studie für Polonia-Fensterbildmotiv, Pastell auf Papier, 62 x 32,5 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a-10766, Nationalmuseum Krakau

Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Dzieci.htm [letzter Zugriff: 28.2.2022]



Abb. 65: Stanisław Wyspiański, „Polonia”, 1893–1894

Detail Fensterbildentwurf, Öl auf Leinwand, 716 x 205 cm, Inv. Nr. MNK II-b-517, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Kossowska/Kossowski (2012), Abb. 64, S. 66



Abb. 66: Stanisław Wyspiański, „Caritas” („Madonna mit Kind”), 1904

Pastell auf Papier aus Einzelteilen zusammengeklebt, 199 x 82,5 cm, Inv. Nr. 129294 MNW, Nationalmuseum Warschau

Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_3.htm [letzter Zugriff: 28.2.2022]



Abb. 67: „Schöne Madonna“ („Piękna Madonna“), ca. 1390

Tempera auf Sandstein, 113,0 x 47,5 x 32,0, Breslau, Inv. Nr. Śr.8 MNW, Nationalmuseum Warschau
 Quelle: Kochanowska-Reiche (2003), Abb. 19



Abb. 68: Jan Jerzy Plersch (?), Skulptur Polonia, um 1740/1744

Sandstein, östliche Fassade des Warschauer Schlosses
 Quelle: Górska (2005), Abb. 77, S. 623



Abb. 69: Unbekannter Maler, „Muttergottes inmitten von Engeln“, ca. 1630

Öl auf Leinwand, 234 x 172 cm, Kirche der Hl. Małgorzata Posen

Quelle: Dobrzeniecki/Ruszczycówna/Niesiołowska-Rothertowa (1958), Abb. 177



Abb. 70: Augustyn Koludski, „Vaterlandsthron oder der Palast der Ewigkeit in der Versammlung der Herrscher (...)“, 1707

Quelle: Górská (2005), Abb. 64



Abb. 71: Stanisław Wyspiański, „Polonia“, 1894

Pastell auf Papier und Leinwand, 299 x 175 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a.-10686, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 82



Abb. 72: Jan Matejko, „Polonia – das Jahr 1863“ („Das gefesselte Polen“), 1864

Öl auf Leinwand, 156 x 232 cm, Inv. Nr. MNK – MKCz XII-453, Museum Książąt Czartoryskich

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 73: Jacek Malczewski, „Melancholia“, 1890–1894

Öl auf Leinwand, 139 x 240 cm, Inv. Nr. FR 44, Sammlung Raczyński
 Quelle: Nationalmuseum Posen, © Nationalmuseum Posen, 2022



Abb. 74: Edvard Munch, „Madonna“, 1895–1902

Kreide- und Pinsellithografie, 60,5 x 44,5 cm, Inv. Nr. MM.G.00194, Munch Museum Oslo
 Quelle: Ausst.-Kat. Frankfurt (2016b), Kat. 98, S. 185



Abb. 75: Franz von Stuck, „Die Sünde“, um 1893

Öl auf Leinwand, 88 x 53,5 cm, Sammlung Galerie Katharina Büttiker, Zürich
 Quelle: Ausst.-Kat. Frankfurt (2016b), Kat. 28, S. 87



Abb. 76: Stanisław Wyspiański, „Porträt der Fräulein Kijeński“, 1893

Pastell auf Papier, 62,5 x 47 cm, Inv. Nr. MŚK/SzM/529, Schlesisches Museum Katowice
 Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Dzieci.htm [letzter Zugriff: 28.2.2022]



Abb. 77a: Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Nordwand, Franziskanerkirche Krakau, „Fallende Engel mit Bogenschützen“, historische Aufnahme, 1896–1900

Silbergelantine-Fotopapier auf Karton, 22,7 x 16,3 cm., Inv. Nr. MNK XX-f-157, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, Foto: Juliusz Mien, © Nationalmuseum Krakau, 2022

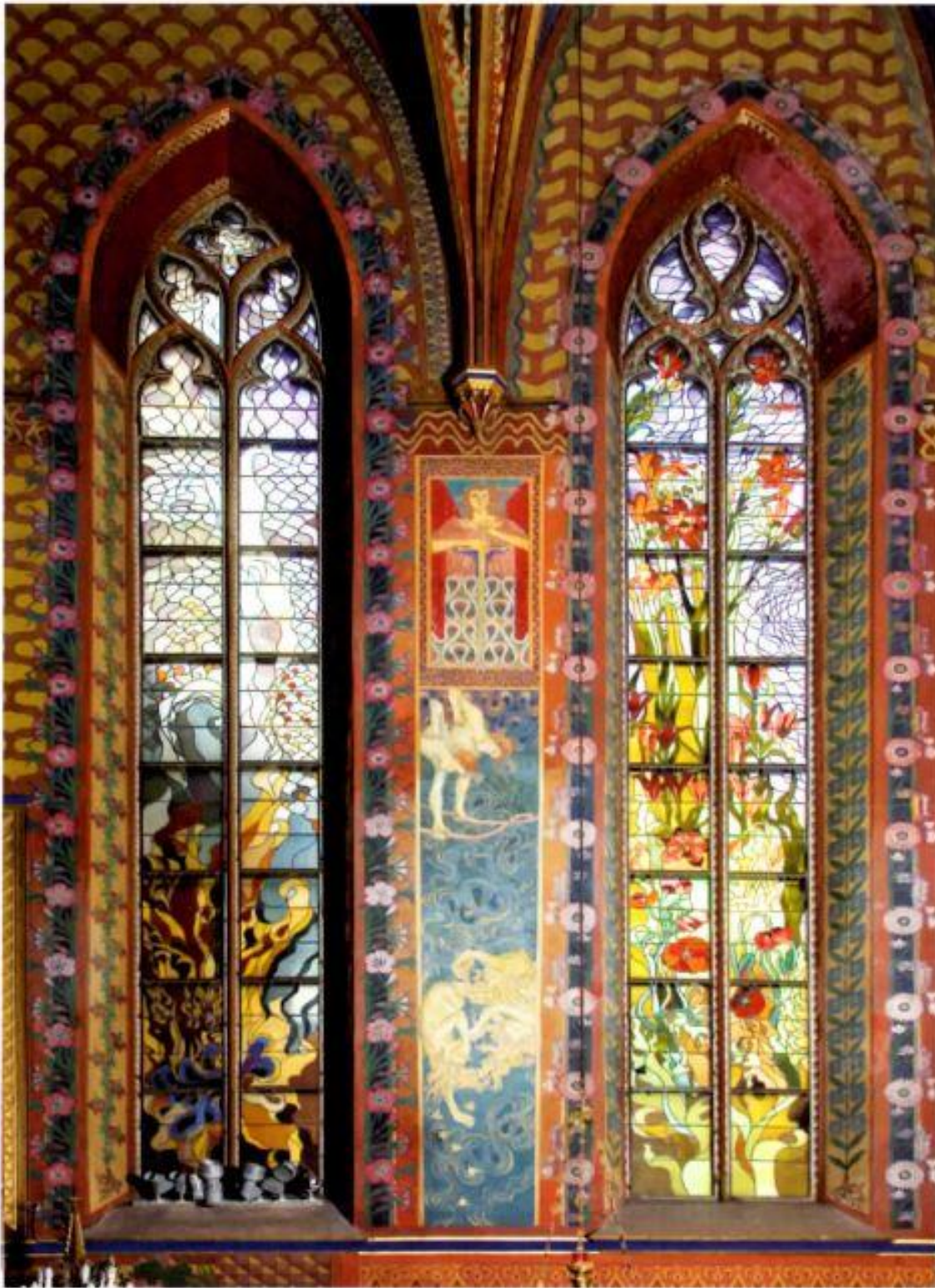


Abb. 77b: Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Nordwand, Franziskanerkirche Krakau, „Fallende Engel mit Bogenschützen“ (unten), „Erzengel Michael“ (oben), Fotografie, 2007

Quelle: Bałus (2007), Abb. 145, Foto: Bałus, 2007



Abb. 78a: Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Südwand, Franziskanerkirche Krakau, „Caritas“ (oben), historische Fotografie, 1896–1900

Abb. 78a-b, zweiteiliges Wandbild, „Caritas“ (oben), „Maria mit Kind“ (unten)

Abb. 78a: Silbergelantine-Fotopapier auf Karton, 22,7 x 16,3 cm, Inv. Nr. MNK xx-f-1590, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, Foto: Juliusz Mien, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 78b: Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Südwand, Franziskanerkirche Krakau, „Maria mit Kind“ (unten), historische Fotografie, 1896–1900

Silbergelantine-Fotopapier auf Karton, 22,7 x 16,3 cm, Inv. Nr. MNK xx-f-1587, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, Foto: Juliusz Mien, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 78c: Stanisław Wyspiański, Wandmalerei, Presbyterium Südwand, Franziskanerkirche Krakau, „Caritas“ (oben), „Maria mit Kind“ (unten), Fotografie, 2007

Quelle: Bałus (2007), Abb. 146, Foto: Bałus, 2007



Abb. 79: Stanisław Wyspiański, Rosen mit Netzmuster, 1895

Wandmalerei, Querschiff Franziskanerkirche Krakau
Quelle: Ausst.-Kat. Krakau (2000), S. 96



Abb. 80: Stanisław Wyspiański, Fenstermotiv „Gottvater“, 1897–1904

Polychrome Glasfenstermalerei im Westfenster des Langhauses, Franziskanerkirche Krakau
Quelle: Bałus (2007), Abb. 190



Abb. 81: Stanisław Wyspiański, „Maria mit Kind“, ca. 1896

Tusche auf Papier, 266,5 x 110,5 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a-12562/1, Nationalmuseum Krakau
Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 82: Stanisław Wyspiański, „Maria mit Kind“, 1895-1896

Entwurf für die Südwand des Presbyteriums der Franziskanerkirche Krakau, Pastell auf Karton, 485 x 100 cm, Inv. Nr. Mp 1991, Nationalmuseum Posen

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Posen, © Nationalmuseum Posen, 2022



Abb. 83: Stanisław Wyspiański, „Caritas“, 1905

Pastell auf Papier, 208 x 121 cm, Replik, Privatbesitz

Quelle: Ausst.-Kat. Krakau (2000), Kat.-Nr. IV. 39, S. 118



Abb. 84: Stanisław Wyspiański, „Madonna mit Kind“, 1904 (?)

Pastell auf Papier, 201 x 74 cm, Replik eines Details des Fensterbildentwurfs für die Lemberger Kathedrale, Privatsammlung

Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Witraze_3.htm [letzter Zugriff: 5.3.2022]



Abb. 85: Stanisław Wyspiański, „Bauernmadonna“, 1904

Pastell auf Karton, 250 x 130 cm, Inv. Nr. MMP/S/4452, Museum Masowiecki Płock
Quelle: Sobieraj/Chlewiński (2005), Kat.-Nr. 260, Abb. S. 35



Abb. 86: Stanisław Wyspiański, „Mutterschaft“, 1905

Pastell auf Papier, 58,8 x 91 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a.-10898, Nationalmuseum Krakau
 Quelle: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Wyspianski/Wysp_Portrety_2.htm [letzter Zugriff: 5.3.2022]

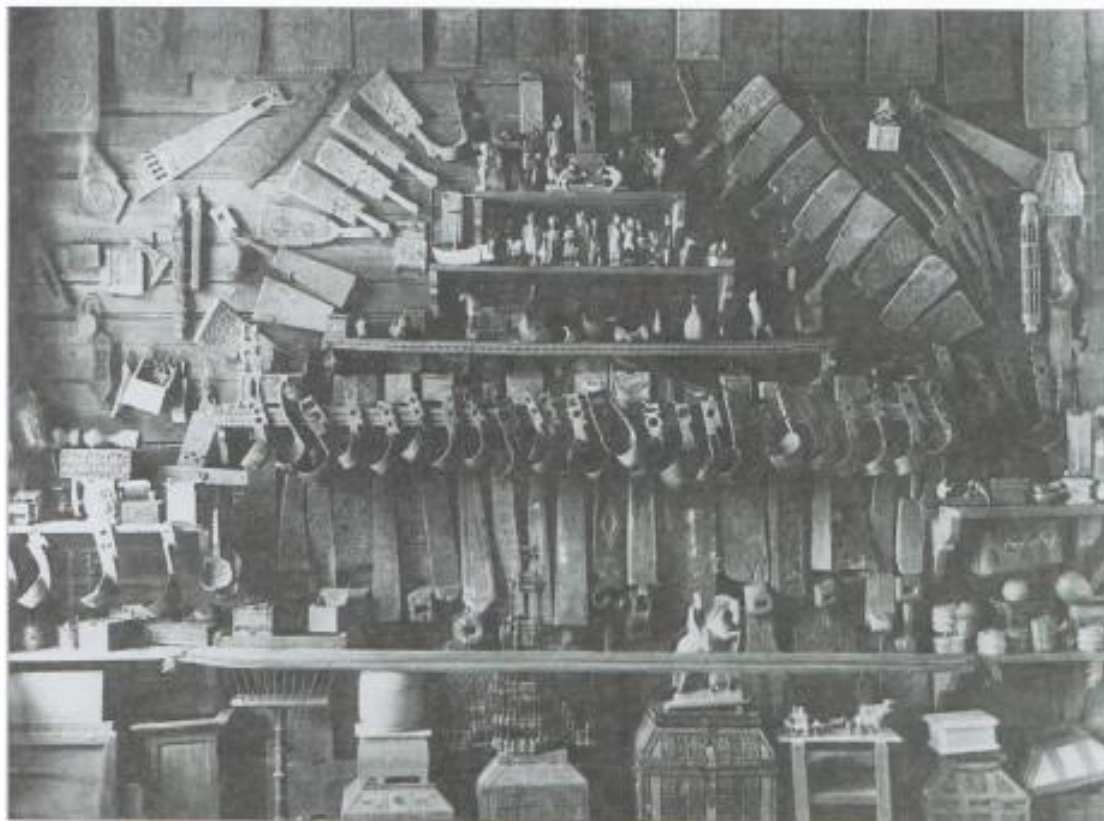


Abb. 87: Fotografie Ethnografische Sammlung Abramcevo, 1880er-Jahre

Quelle: Paston (2003), S. 357



Abb. 88: Michail Vrubel, „Blumen“, Motiv für Porzellanmalerei, 1886–1887

Aquarell auf Papier, 16,3 x 24,5 cm, Inv. Nr. Rg-979, Nationalmuseum „Kiever Gemäldegalerie“
 Quelle: Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012), Kat.-Nr. 128, S. 304



Abb. 89: Michail Vrubel, „Kopf einer Löwin“, 1891

Majolika-Hochrelief, 45,5 x 47,5 x 28 cm, Farbe Gelb-Sand, Inv. Nr. FS 1488, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg
 Quelle: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 81, S. 164



Abb. 90: Michail Vrubel', „Maske eines libyschen Löwen“, 1891–1892

Majolika-Hochrelief, 44,2 x 47,6 x 26 cm, Glasur Violett-Blau über gelber Farbe, Inv. Nr. SK 168, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau

Quelle: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 82, S. 165



Abb. 91: Michail Vrubel', Majolika, Ofenverkleidung mit blauen Löwen und gemusterten Kacheln, 1890er-Jahre

Sammlung Museum Abramcevo

Quelle: Astrachanceva (2014), Abb. 23, S. 28



Abb. 92: Michail Vrubel, Kaminverkleidung „Mikula und Vol‘ga“, Ende 1890er-Jahre

Majolika, 225 x 275 cm, Inv. Nr. SK 270, Staatliche Tret‘jakov-Galerie Moskau

Quelle: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 117, S. 172



Abb. 93: Michail Vrubel, „Meeresprinzessin“, 1899–1900

Majolika-Halbfigur, 60 x 30 x 24 cm, gelbe Farbe, Inv. Nr. FS 1478, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg

Quelle: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 128, S. 168



Abb. 94: Michail Vrubel, „Meeresprinzessin“, 1899–1900

Majolika-Halbfigur, 41 cm hoch, blaue Farbe, Inv. Nr. SK 53, Kunstmuseum Odessa
 Quelle: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), Kat.-Nr. 129, S. 169

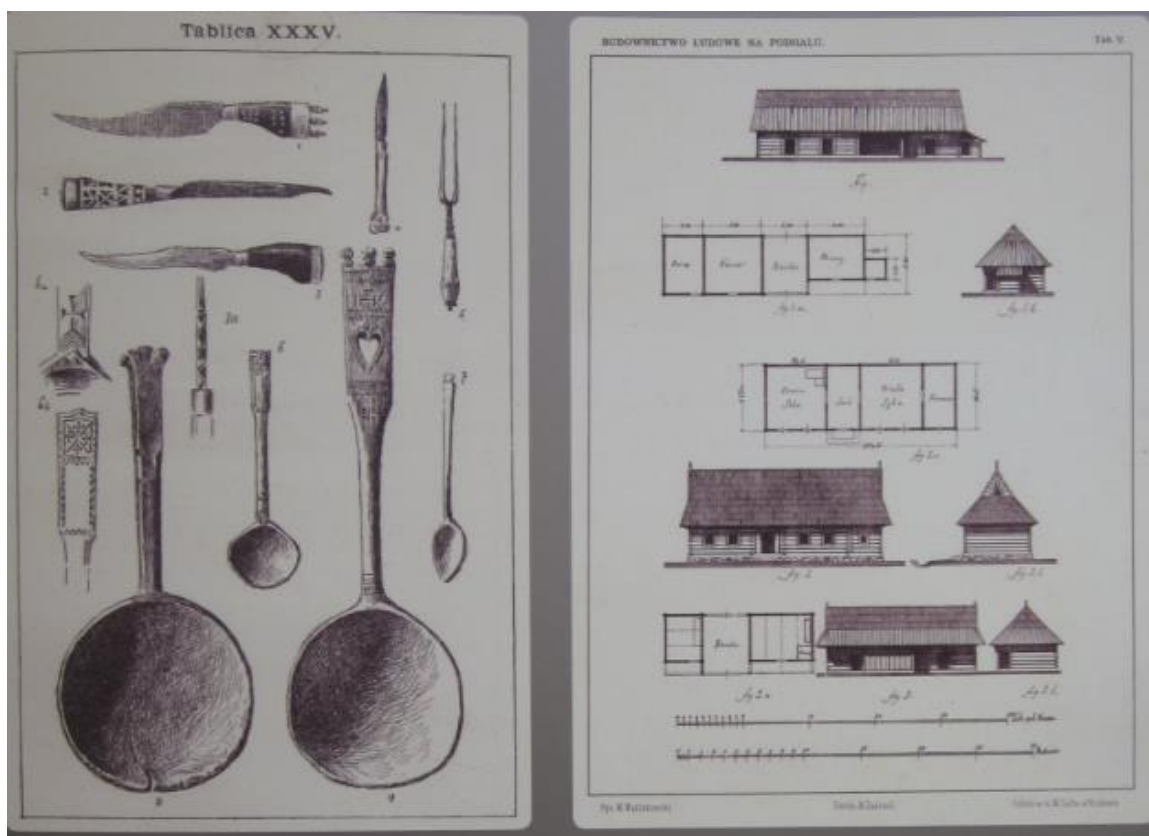


Abb. 95: Władysław Matlakowski, Zeichnungen zur Holzarchitektur und Haushaltsgegenständen im Podhale-Gebiet, 1892, 1901

Quelle: Jabłońska (2008), S. 31



Abb. 96: Maria Dembowska, Wandbehang, ca. 1886

Sammlung „Villa Koliba“ Zakopane

Quelle: Jabłońska (2008), S. 96

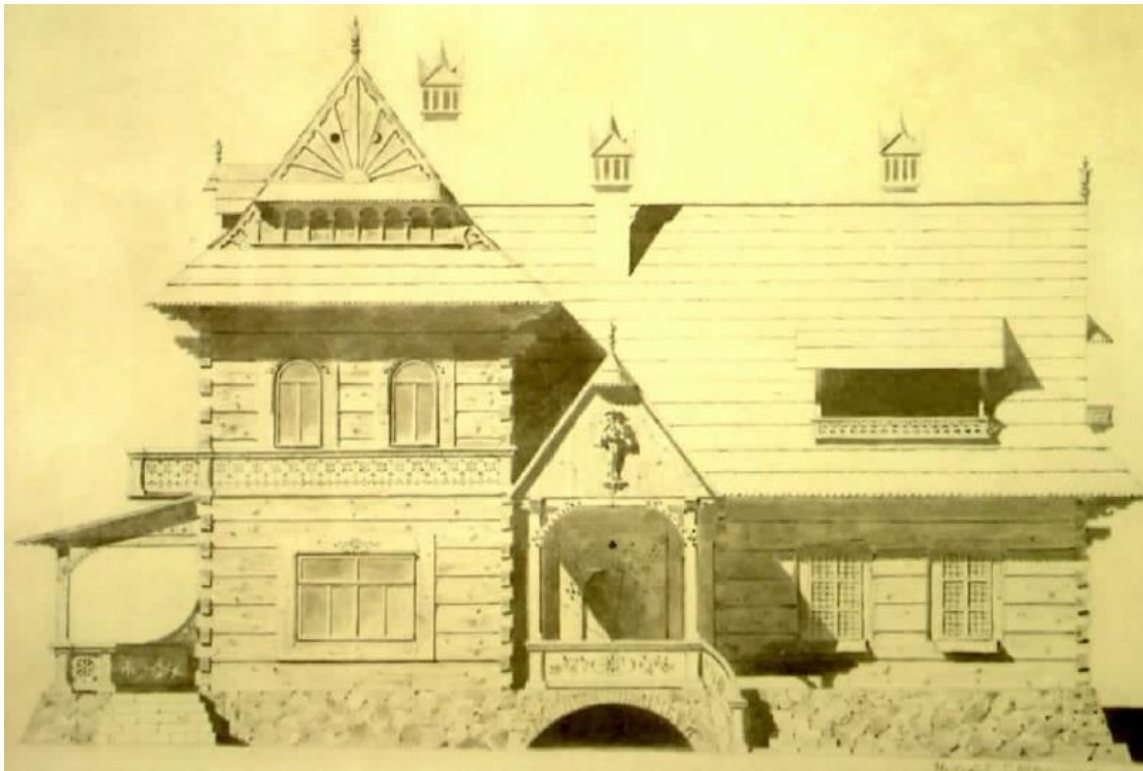


Abb. 97: Stanisław Witkiewicz, „Villa Koliba“, 1892

Zeichnung

Quelle: Jabłońska (2008), S. 50



Abb. 98: *Sztuka-Ausstellungssaal, Möbel entworfen von Stanisław Wyspiański, 1904*

Historische Fotografie, Inv. Nr. MHMK Fs3996-IX, Stadtmuseum Krakau
Quelle: Sammlung Stadtmuseum Krakau, © Stadtmuseum Krakau, 2022



Abb. 99: Stühle entworfen von Stanisław Wyspiański für das Theaterstück „Bolesław Śmiały“, 1904

Historische Fotografie, Inv. Nr. MHMK Fs3995-IX, Stadtmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Stadtmuseum Krakau, © Stadtmuseum Krakau, 2022



Abb. 100: Sitzmöbel entworfen von Stanisław Wyspiański in *Sztuka*-Ausstellung, 1904

Quelle: Huml (1978), Abb. 6, S. 17; Ausst.-Kat. Warschau (2007), S. 35

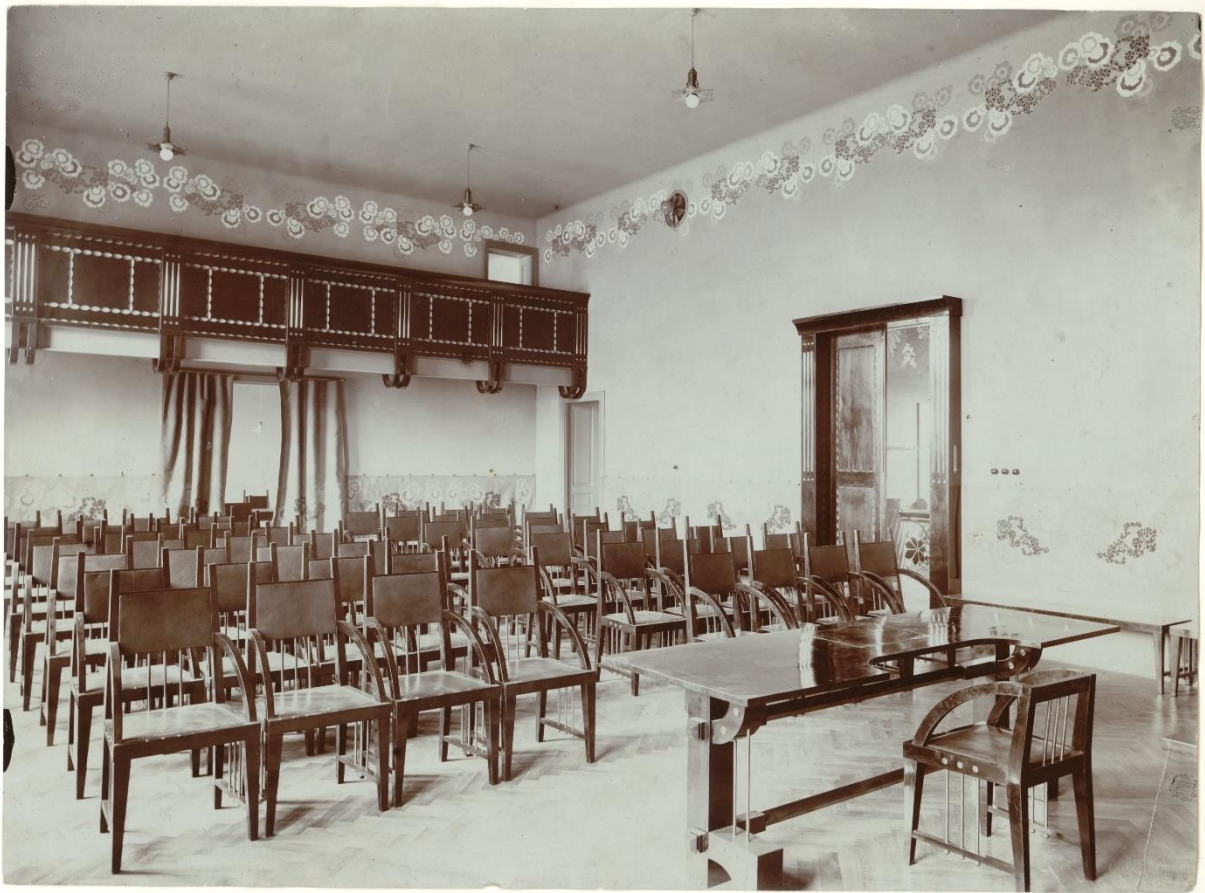


Abb. 101: Vortragssaal Haus der Krakauer Ärztesgesellschaft, gestaltet von Stanisław Wyspiański, 1905

Historische Fotografie, Inv. Nr. MHMK Fs1197-IX, Stadtmuseum Krakau
Quelle: Sammlung des Stadtmuseums Krakau, © Stadtmuseum Krakau, 2022



Abb. 102: Kilim, entworfen von Stanisław Wyspiański, 1904

Wolle, Kilimtechnik, 111 x 194 cm, ausgeführt in der Werkstatt von Antonina Sikorska, Inv. Nr. MNK XIX-5096, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, Fotoarchiv, © Nationalmuseum Krakau, 2022



Abb. 103: Stuhl mit Armlehne, entworfen von Stanisław Wyspiański für Salon Zeleński, 1904-1905

Bergahorn, 80 x 70 x 55 cm, Inv. Nr. MNK-IV-Sp-627/2, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Ausst.-Kat. Krakau (2005), Kat.-Nr. 155



Abb. 104: Stuhl, entworfen von Stanisław Wyspiański für das Esszimmer von Zeleński, 1904

Nussbaum und Bergahorn, geschnitzt, poliert, 120 x 51 x 51 cm, ausgeführt von Andrzej Sydor, Inv. Nr. MNK IV-Sp-281, Nationalmuseum Krakau

Quelle: Sammlung Nationalmuseum Krakau, Fotoarchiv, © Nationalmuseum Krakau, 2022

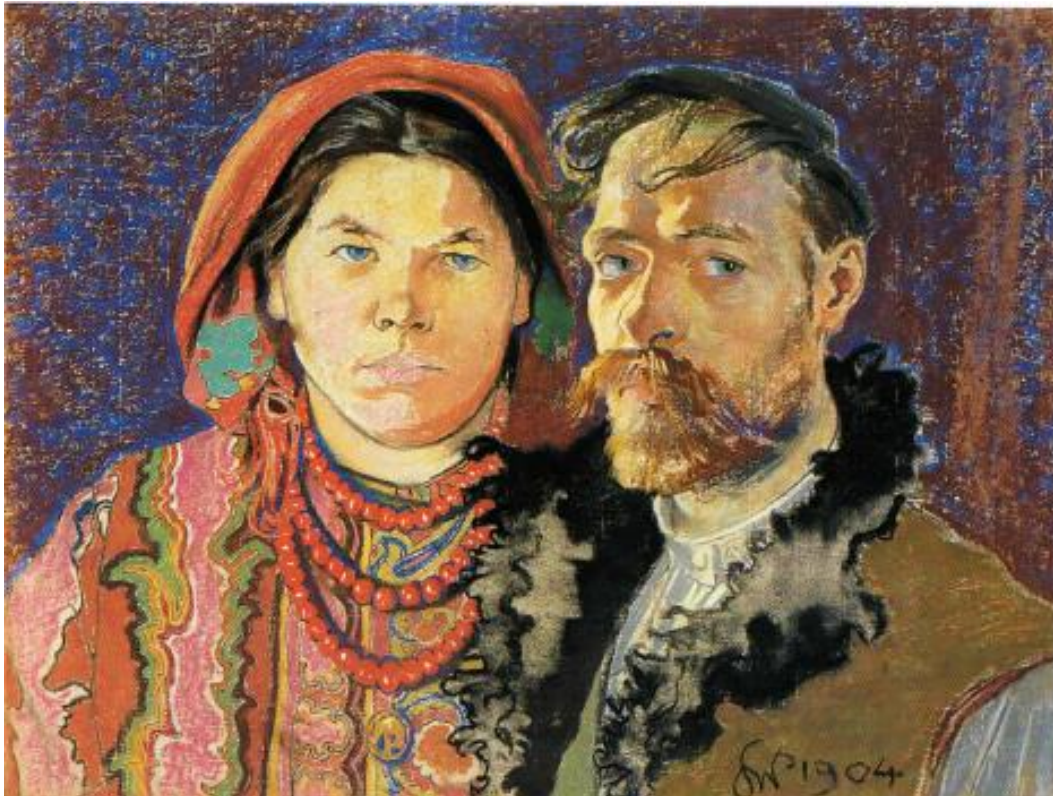


Abb. 105: Stanisław Wyspiański, „Selbstporträt mit Ehefrau“, 1904

Pastell auf Papier, 47,7 x 62,2 cm, Inv. Nr. MNK III-r.a. 10895, Nationalmuseum Krakau
 Quelle: Ausst.-Kat. Krakau (2000), Kat.-Nr. X.27, S. 283



Abb. 106: Michail Vrubel, „Galoppierender Reiter“, um 1890

Bleistift auf Papier, 15 x 24 cm, Illustration zu Michail Lermontovs Gedicht „Dämon“, Inv. Nr. 25192, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau
 Quelle: Sammlung Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, © Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, 2022

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen:

Deutsche Kunst und Dekoration (1901)

Deutsche Kunst und Dekoration. Hrsg.: Alexander Koch. H. 9, Oktober 1901–März 1902

Die Kunst für Alle (1903)

Die Kunst für Alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur. Hrsg.: Fritz Schwartz. Jg. 18, 1902–1903

Galkinoj/Grigor'eva (1952)

Galkinoj, N. G. / Grigor'eva, M. N. [Hrsg.]: Pis'ma k chudožnikam i chudožestvennym dejatel'jam.

I. E. Repin (Briefe an Künstler und Kulturschaffende. I. E. Repin). Moskau: Iskusstvo, 1952

Gomberg-Veržbinskaja (1976)

Gomberg-Veržbinskaja, Ėleonora Petrovna [Hrsg.]: Vrubel'. Perepiska. Vospominanija o chudožnike (Vrubel'. Briefwechsel. Erinnerungen an den Künstler). Leningrad: Iskusstvo, 1976

Jakubowski (1967)

Jakubowski, Jan Zygmunt [Hrsg.]: Stanisław Wyspiański. Życie i dzieło (Leben und Werk).

Warschau: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1967

Jaroslavceva (1987)

Jaroslavceva, Nina A. [Hrsg.]: Viktor Michajlovič Vasnecov: Pis'ma. Dnevniki. Vospominanija.

Dokumenty. Suždenija sovremennikov (Briefe. Tagebücher. Erinnerungen. Dokumente. Meinungen von Zeitgenossen). Moskau: Iskusstvo, 1987

Kalendarz życia i twórczości (1971)

Kalendarz życia i twórczości 1869–1890 Stanisława Wyspiańskiego (Chronologie des Lebens und Schaffens 1869–1890 von Stanisław Wyspiański). Bearbeitet von Maria Stokowa. Band 16, Teil 1.

Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1971

Kalendarz życia i twórczości (1982)

Kalendarz życia i twórczości 1 marca 1890–ostatnie dni marca 1898 Stanisława Wyspiańskiego (Chronologie des Lebens und Schaffens 1. März 1890–Ende März 1898 von Stanisław Wyspiański).

Bearbeitet von Maria Stokowa. Band 16, Teil 2. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1982

Kalendarz życia i twórczości (1995)

Kalendarz życia i twórczości 26 marca 1898–grudzień 1907 Stanisława Wyspiańskiego (Chronologie des Lebens und Schaffens 26. März 1898–Dezember 1907 von Stanisław Wyspiański).

Bearbeitet von Alina Doboszevska. Band 16. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1995

Kandinsky (1973)

Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler. ¹1955. Bern: Benteli, 1973

Korotkina (2004)

Korotkina, Ljudmila [Hrsg.]: Viktor Vasnecov. Pis'ma. Novye Materialy (Briefe. Neue Dokumente). St. Petersburg: ARS, 2004

Listy Wyspiańskiego do Rydla (1979)

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla. Listy i Notatnik z podróży (Briefe von Stanisław Wyspiański an Lucjan Rydel. Briefe und Reisenotizen). Bearbeitet von Leon Płoszewski, Maria Rydlowa. Band 2, Teil 1. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1979

Listy Wyspiańskiego do Mehoffera (1994)

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego (Briefe von Stanisław Wyspiański an Józef Mehoffer, Henryk Opieński und Tadeusz Stryjeński). Bearbeitet von Maria Rydlowa, Leon Płoszewski, Jan Dürr-Durski. Band 1, Teil 1. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1994

Listy Wyspiańskiego do Maszkowskiego (1997)

Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego. Bearbeitet von Maria Rydlowa, Leon Płoszewski, Jan Dürr-Durski. Band 3. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1997

Listy Wyspiańskiego różne (1998)

Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów. Bearbeitet von Maria Rydlowa, Leon Płoszewski, Jan Dürr-Durski. Band 4. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1998

Ljaskovskaja (1960)

Ljaskovskaja, Ol'ga Antonovna [Hrsg.]: Repin ob iskusstve (Repin über die Kunst). Moskau, 1960

Mir iskusstva (1903)

Mir iskusstva (Welt der Kunst), Band 10, Nr. 7–8, 1903

Płoszewski (1971a)

Płoszewski, Leon [Hrsg.]: Wyspiański w oczach współczesnych (Wyspiański in der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen). Band 1. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1971

Płoszewski (1971b)

Płoszewski, Leon [Hrsg.]: Wyspiański w oczach współczesnych (Wyspiański in den Augen seiner Zeitgenossen). Band 2. Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1971

Prachov (1958)

Prachov, Nikolaj: Stranicy prošlogo. Očerki – vospominanija o chudožnikach (Vergangene Tage. Bemerkungen – Erinnerungen an die Künstler). Kiev: Obrazotvorčoto mistectva i muzičnoi literaturi URSR, 1958

Puciata-Pawłowska (1975)

Puciata-Pawłowska, Jadwiga [Hrsg.]: J. Mehoffer. Dziennik (Tagebuch). Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1975

Ver Sacrum (1902)

Ver Sacrum: Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, H. 22, 1902

Vrubel'/Ivanov (1929)

Vrubel', Anna Aleksandrovna / Ivanov, Aleksandr Pavlovič [Hrsg.]: Pisma k sestře. M. A. Vrubel'. Vospominanija o chudožnike Anny Aleksandrovny Vrubel'. Otryvki iz pisem otca chudožnika. (Briefe an die Schwester. M. A. Vrubel'. Erinnerungen an den Künstler von Anna Aleksandrovna Vrubel'. Auszüge aus den Briefen des Vaters vom Künstler). Leningrad: Komitet Populjariz. Chud. Izd., 1929

Vydrin/Tret'jakov (2005)

Vydrin, Ivan Iosifovič / Tret'jakov, Vitalij Petrovič [Hrsg.]: Stepan Petrovič Jaremič. Ocenki i vospominanija sovremennikov. Stat'i Jaremiča o sovremennikach (Stepan Petrovič Jaremič. Bemerkungen und Erinnerungen von Zeitgenossen. Artikel von Jaremič über Zeitgenossen). Band 1. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sad Iskusstv, 2005

Zograf (1978)

Zograf, Natalija Jur'evna [Hrsg.]: Nikolaj Nikolaevič Ge. Pis'ma, stat'i, kritika, vospominanija sovremennikov (Briefe, Artikel, Kritik, Erinnerungen von Zeitgenossen). Moskau: Iskusstvo, 1978

Literatur:Ausstellungskataloge:

Ausst.-Kat. Amsterdam/Edinburgh/Helsinki (2012)

Thomson, Richard / Rapetti, Rudolphe / Fowle, Frances / Bonsdorff von, Anna-Maria: Traumlandschaften. Symbolistische Malerei von Van Gogh bis Kandinsky. Ausstellung Van Gogh Museum Amsterdam 24.2.–17.6.2012, Scottish National Gallery Edinburgh 14.7.–14.10.2012, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery Helsinki 16.11.2012–17.2.2013. Stuttgart: Belser, 2012

Ausst.-Kat. Baden-Baden (1993)

Petrowa, Jewgenija / Poetter, Jochen [Hrsg.]: Russische Avantgarde und Volkskunst. Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 24.7.–12.9.1993, aus der Sammlung des Russischen Museums St. Petersburg. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1993

Ausst.-Kat. Baden-Baden (1997)

Teuber, Dirk: Impressionismus und Symbolismus. Malerei der Jahrhundertwende aus Polen. Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 6.12.1997–1.3.1998. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1997

Ausst.-Kat. Barcelona (2003)

Doñate, Mercé / Mendoza, Cristina / Quílez, Francesc M.: Fortuny (1838–1874). Ausstellung Museu Nacional d'Art de Catalunya Barcelona 17.10.2003–18.1.2004. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003

Ausst.-Kat. Berlin (1979)

Textile Kunstschatze aus Polen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg.: Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Neue Berliner Galerie. Ausstellung Altes Museum 19.7.–19.8.1979, mit Leihgaben aus dem Textilmuseum in Łódź. Berlin: Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, 1979

Ausst.-Kat. Berlin (1984)

Polnische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg.: Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Neue Berliner Galerie. Bearbeitet von Piotr Łukasiewicz. Ausstellung Altes Museum Berlin 14.3.–22.4.1984. Berlin: Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, 1984

Ausst.-Kat. Berlin (2012)

Im Atelier der Geschichte. Gemälde bis 1914 aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums. Hrsg.: Stiftung Deutsches Historisches Museum. Ausstellung Deutsches Historisches Museum Berlin 25.10.2012–1.4.2013. Dresden: Sandstein, 2012

Ausst.-Kat. Bonn (2007)

Lulinska, Agnieszka M. [Hrsg.]: Russlands Seele: Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie. Ausstellung Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 16.5.–26.8.2007. München: Hirmer, 2007

Ausst.-Kat. Chemnitz (2012)

Mössinger, Ingrid / Ritter, Beate [Hrsg.]: Die Peredwischniki. Maler des russischen Realismus. Ausstellung Kunstsammlungen Chemnitz 26.2.–28.5.2012. Chemnitz: Kunstsammlungen Chemnitz, 2012

Ausst.-Kat. Darmstadt (2008)

Beil, Ralf [Hrsg.]: Russland um 1900. Kunst und Kultur im Reich des letzten Zaren. Ausstellung Institut Mathildenhöhe Darmstadt 12.10.2008–1.2.2009. Köln: DuMont, 2008

Ausst.-Kat. Düsseldorf/London (2007)

Kiblicky, Joseph [Hrsg.]: Bonjour Russland. Französische und russische Meisterwerke von 1870 bis 1925 aus Moskau und St. Petersburg. Ausstellung Museum Kunst Palast Düsseldorf 15.9.2007–6.1.2008, Royal Academy of Arts London 26.1.2008–18.4.2008. Düsseldorf: Museum Kunst Palast, 2007

Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997)

Harten, Jürgen / Vitali, Christoph [Hrsg.]: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ausstellung Kunsthalle Düsseldorf 25.1.–13.4. 1997, Haus der Kunst München 8.5.–20.7.1997. Köln: DuMont, 1997

Ausst.-Kat. Essen/Zürich (2014)

Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan. Hrsg.: Claire Guitton. Ausstellung Museum Folkwang Essen 27.9.2014–18.1.2015, Kunsthhaus Zürich 20.2.–10.5.2015. Göttingen: Edition Folkwang, 2014

Ausst.-Kat. Frankfurt (2000)

Wolter, Bettina-Martine [Hrsg.]: Die vier Jahreszeiten. Polnische Landschaftsmalerei von der Aufklärung bis heute. Ausstellung Schirn Kunsthalle Frankfurt 6.10.–26.11.2000. Dresden: Verlag der Kunst, 2000

Ausst.-Kat. Frankfurt (2005)

Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Hrsg.: Max Hollein, Christa Steinle. Ausstellung Schirn Kunsthalle Frankfurt 15.4.–24.7.2005. Köln: Walther König, 2005

Ausst.-Kat. Frankfurt (2016a)

Kunst für alle. Der Farbholzschnitt in Wien um 1900. Hrsg.: Tobias G. Natter, Max Hollein, Klaus Albrecht Schröder. Ausstellung Schirn Kunsthalle 6.7.–3.10.2016. Schirn Kunsthalle in Kooperation mit der Albertina Wien. Köln: Taschen, 2016

Ausst.-Kat. Frankfurt (2016b)

Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo. Hrsg.: Felix Krämer. Städel Museum Frankfurt am Main, 24.11.2016–19.3.2017. München: Prestel, 2016

Ausst.-Kat. Frankfurt/London (2007)

Brinkmann, Bodo [Hrsg.]: Cranach der Ältere. Ausstellung Städel Museum Frankfurt am Main 23.11.2007–17.2.2008, Royal Academy of Arts London 8.3.2008–8.6.2008. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007

Ausst.-Kat. Hamburg/Zürich (1998)

Schneede, Uwe [Hrsg.]: Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die Russische Avantgarde. Ausstellung Hamburger Kunsthalle 9.10.1998–10.1.1999, Kunsthau Zürich 29.1.–25.4.1999. Ostfildern: Hatje Cantz, 1998

Ausst.-Kat. Katowice (2004)

Jarmuł, Katarzyna: Artyści ze szkoły Jana Matejki. (Künstler aus der Schule Jan Matejkos). Wystawa jubileuszowa w 80. rocznicę początków i w 20. rocznicę restytucji Muzeum Śląskiego w Katowicach (Jubiläumsausstellung Schlesisches Museum Katowice). Katowice: Muzeum Śląskie w Katowicach, 2004

Ausst.-Kat. Kiel/Stuttgart/Wuppertal (1978)

Jensen, Jens Christian [Hrsg.]: Polnische Malerei um 1830 bis 1914. Ausstellung Kunsthalle Kiel 24.6.–20.8.1978, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 7.9.–29.10.1978, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal 12.11.1978–8.1.1979. Köln: DuMont, 1978

Ausst.-Kat. Kielce (1981)

Alberowa, Zofia / Kossowski, Łukasz [Hrsg.]: Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów (Zur Inspiration durch die Kunst Japans in der Malerei und Grafik der polnischen Modernisten). Ausstellung Nationalmuseum Kielce. Kielce, 1981

Ausst.-Kat. Koblenz (2002)

Kiblicky, Joseph / Reifenscheid, Beate [Hrsg.]: Sehnsucht und Aufbruch. Der russische Symbolismus als historische und aktuelle Dimension. Ausstellung Ludwig-Museum Deutschherrenhaus Koblenz 1.9.–11.10.2002. Bad Breisig: Palace Ed. Europe, 2002

Ausst.-Kat. Köln (1993)

Weiss, Evelyn [Hrsg.]: Von Malewitsch bis Kabakov. Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig. Ausstellung Museums Ludwig in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 16.10.1993–2.1.1994. München: Prestel, 1993

Ausst.-Kat. Krakau (1994)

Opalińska, Stanisława: Bronowice w malarstwie (Bronowice in der Malerei). Ausstellung Historisches Museum Krakau Dezember 1994–Februar 1995. Krakau: Muzeum Historyczne miasta Krakowa, 1994

Ausst.-Kat. Krakau (1995)

Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: Sztuka w kręgu Sztuki. Towarzystwo artystów polskich „Sztuka” 1897–1950 (Die Kunst im Kreis der Kunst. Zur Gesellschaft polnischer Künstler „Sztuka” 1897–1950). Ausstellung Nationalmuseum Krakau 26.5.–10.9.1995. Krakau: Muzeum Narodowe, 1995

Ausst.-Kat. Krakau (2000)

Gołubiew, Zofia / Morawińska, Agnieszka / Romanowska, Marta / Czubińska, Magdalena: Stanisław Wyspiański. Opus Magnum. Begleitpublikation zur Ausstellung aus dem Bestand des Nationalmuseums Krakau Mai–August 2000. Krakau: Muzeum Narodowe, 2000

Ausst.-Kat. Krakau (2005)

Czubińska, Magdalena: Fin de siècle in Cracow/ Fin de siècle w Krakowie. Applied Graphics Textiles Decorative Arts from the collections of The National Museum in Cracow/ grafika użytkowa, tkaniny, rzemiosło artystyczne ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Ausstellung Nationalmuseum Krakau Juni–September 2005. Krakau: Muzeum Narodowe, 2005

Ausst.-Kat. Krakau (2007a)

Król, Anna / Romanowicz, Beata [Hrsg.]: Widok z okna pracowni artysty na Kopiec Kościuszki: inspiracje sztuką Japonii w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. View of Kościuszki Mound from the artist's study window. Ausstellung Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (Museum der japanischen Kunst und Technik Manggha) [poln./ engl.]. Krakau: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2007

Ausst.-Kat. Krakau (2007b)

Popielska-Michalczyk, Joanna [Hrsg.]: Zielnik Wyspiańskiego (Das Herbarium Wyspiańskis). Ausstellung Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Kamienicy Szołayskich (Stanisław Wyspiański Museum) April–September 2007. Krakau: Muzeum Narodowe, 2007

Ausst.-Kat. Krakau (2011)

Gołubiew, Zofia: Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza (Auf hoher Alm. Die Huzulen-Kunst – das Huzulentum in der Kunst. Zum 40. Todestag von Stanisław Vincenz). Ausstellung Nationalmuseum Krakau, März–Mai 2011. Krakau: Muzeum Narodowe, 2011

Ausst.-Kat. Krakau (2019)

Godyń, Danuta / Laskowska, Magdalena [Hrsg.]: Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Catalogue of the exhibition of works from the collection of the National Museum in Krakow. Ausstellung Nationalmuseum Krakau 28. 11.2017–5.5.2019. Krakau: Muzeum Narodowe, 2019

Ausst.-Kat. Krakau/Warschau (1996)

Charazińska, Elżbieta / Kossowski, Łukasz [Hrsg.]: Koniec Wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890–1914 (Das Ende des Jahrhunderts. Die Kunst des polnischen Modernismus 1890–1914). Ausstellung Nationalmuseum Warschau 15.11.1996–26.1.1997, Nationalmuseum Krakau 15.3.1997–15.5.1997. Warschau: Muzeum Narodowe, 1996

Ausst.-Kat. Krakau/Wien (2015)

Komar, Żanna / Kos, Wolfgang / Purchla, Jacek / Rydiger, Monika / Schwarz, Werner Michael [Hrsg.]: Mythos Galizien. Ausstellung International Cultural Centre Krakau 9.10.2014–8.3.2015, Wien Museum 26.3.2015–30.8.2015. Wien: Wien Museum, 2015

Ausst.-Kat. Krems (2002)

Aigner, Carl / Petrova, Jevgenija: Russland: Repin und die Realisten. Ausstellung Kunsthalle Krems 3.3.–2.6.2002, in Kooperation mit dem Staatlichen Russischen Museum St. Petersburg. Bad Breisig: Palace Editions, 2002

Ausst.-Kat. London (2009)

Smith, Alison [Hrsg.]: Symbolist Art in Poland. Poland and Britain c. 1900. Ausstellung Tate Britain London 14.3.–22.6.2009. London: Tate Publishing, 2009

Ausst.-Kat. London (2016)

Blakesley, Rosalind P.: Russia and the Arts. The Age of Tolstoy and Tchaikovsky. Ausstellung National Portrait Gallery London 17.3.–26.6.2016. London: National Portrait Gallery, 2016

Ausst.-Kat. Luzern (1980)

Morawińska, Agnieszka: Ein seltsamer Garten. Polnische Malerei des 19. Jahrhunderts: Romantik, Realismus und Symbolismus. Ausstellung Kunstmuseum Luzern 13.7.–9.9.1980. Luzern: Kunstmuseum Luzern, 1980

Ausst.-Kat. Mönchengladbach (1991)

Sternberg, Carsten [Hrsg.]: Junges Polen. Polnische Kunst um 1900. Ausstellung Museum Schloß Reydt, Mönchengladbach. Mönchengladbach: Städtisches Museum Schloss Rheydt, 1991

Ausst.-Kat. Moskau (2005)

Gofman, Ida: Russkij simvolizm. Golubaja roza (Russischer Symbolismus. Die Blaue Rose). Ausstellung Musée d'Ixelles Brüssel 13.10.2005–5.2.2006, Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau März–Mai 2006. Moskau: Europalia, 2005

Ausst.-Kat. Moskau (2011)

Nikolaj Nikolaevič Ge 1831–1894. K 180-letiju so dnja roždenija (Zum 180-jährigen Jubiläum seines Geburtstags). Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau. Moskau: Pinakoteka, 2011

Ausst.-Kat. Moskau (2013)

Prerafaelity. Viktorianskij avangard (Präraffeliten. Viktorianische Avantgarde). Ausstellung Museum für bildende Künste Puschkin Moskau vom 10.6.–22.9.2013. Moskau: GMII im. A. S. Puškina, 2013

Ausst.-Kat. Moskau (2014)

Aleksandr Golovin. Fantasii Serebrjanogo veka. K 150-letiju so dnja roždenija (Aleksandr Golovin. Fantasien des Silbernen Zeitalters. Zum 150-jährigen Jubiläum seines Geburtstags). Ausstellung Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau 28.3.–24.8.2014. Moskau: Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja Galereja, 2014

Ausst.-Kat. München (2016)

Husslein-Arco, Agnes / Klee, Alexander [Hrsg.]: Kubismus. Konstruktivismus. Formkunst. Klimt, Kupka, Picasso und andere. Ausstellung Belvedere Wien 10.3.–19.6.2016. München: Prestel, 2016

Ausst.-Kat. München/Berlin (2016)

Wezel, Gerard van / Buhrs, Michael [Hrsg.]: Jan Toorop. Gesang der Zeiten. Ausstellung Villa Stuck München 27.10.2016–29.1.2017, Bröhan Museum Berlin 23.2.–21.5.2017. Organisiert durch das Gemeentemuseum Den Haag in Zusammenarbeit mit dem Museum Villa Stuck München und dem Bröhan-Museum Berlin. München: Museum Villa Stuck, 2016

Ausst.-Kat. München (2022)

Roger Diederer, Albert Godetzky, Nerina Santorius [Hrsg.]: Stille Rebellen. Polnischer Symbolismus um 1900. Ausstellung Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 25.3.–7.8.2022. München: Kunsthalle München, 2022

Ausst.-Kat. Nürnberg (2001)

Pese, Claus: Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels. Ausstellung Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 15.11.2001–17.2.2002. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2001

Ausst.-Kat. Szczecin (2002)

Poszumska, Marta / Jaworska, Donata [Hrsg.]: Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku (Bilder des Todes in der polnischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts). Ausstellung Nationalmuseum Szczecin 12.2.–13.5.2002. Krakau: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2002

Ausst.-Kat. Warschau (2007)

Charazińska, Elżbieta [Hrsg.]: Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyście w setną rocznicę śmierci. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (Wie ein Meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Anlässlich des hundertsten Todestags des Künstlers). Ausstellung Nationalmuseum Warschau 10.8.–14.10.2007. Warschau: Muzeum Narodowe, 2007

Ausst.-Kat. Warschau/Moskau (2004)

Poprzącka, Maria / Lidija, Iovleva [Hrsg.]: Warszawa – Moskwa. Moskva – Warszawa. 1900–2000. Ausstellung Zachęta Galerie Warschau November 2004–Januar 2005, Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau März–Juni 2005. Warschau: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004

Ausst.-Kat. Wien (2003a)

Gawlik, Goschka / Schuler, Romana [Hrsg.]: Der neue Staat. Polnische Kunst zwischen Experiment und Repräsentation 1918–1939. Ausstellung Leopold-Museum Wien 25.1.–31.3.2003. Ostfildern: Hatje Cantz, 2003

Ausst.-Kat. Wien (2003b)

Noever, Peter [Hrsg.]: Der Preis der Schönheit. 100 Jahre Wiener Werkstätte. Ausstellung Österreichisches Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst (MAK) Wien 10.12.2003–7.3.2004. Wien [u. a.]: MAK, 2003

Ausst.-Kat. Zürich (1993)

Frèches-Thory, Claire / Perucchi-Petri, Ursula [Hrsg.]: Die Nabis. Propheten der Moderne. Ausstellung Kunsthaus Zürich 28.5.–15.8.1993. München: Prestel, 1993

Monografien, Aufsätze, Artikel:

Adlam/Simpson (2009)

Adlam, Carol / Simpson, Juliet [Hrsg.]: Critical Exchange. Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe. Oxford: Peter Lang, 2009

Adriányi/Jedin/Repgen (1979)

Adriányi, Gabriel / Jedin, Hubert / Repgen, Konrad [Hrsg.]: Die Weltkirche im 20. Jahrhundert. Handbuch der Kirchengeschichte. Band 7. Freiburg [u. a.]: Herder, 1979

Ageeva (2014)

Ageeva, Natal’ja: Rekonstrukcija al’bomov M. Vrubelja kak sposob utočnenija datirovok (Die Rekonstruktion der Skizzenbücher Vrubel’s zur Überprüfung der Datierungen), in: Ėkspertiza i atribucija proizvedenij izobrazitel’nogo i dekorativno-prokladnogo iskusstva. XV.–XVI. Naučnye konferencii. Materialy (Fachliche Erkenntnisse und Beiträge zum Werk der bildenden und dekorativ-angewandten Kunst. 15.–16. Wissenschaftliche Konferenzen. Dokumente). 2009, 2010, Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau. Moskau, 2014, S. 144–147

Aigner (2010)

Aigner, Anita [Hrsg.]: Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung. Bielefeld: transcript, 2010

Allenov (1978)

Allenov, Michail: Ètjudy cvetov Vrubelja (1886–1887) (Vrubel's Blumenstudien), in: Sovetskoe Iskusstvoznanie (Sovietische Kunstwissenschaft), Nr. 77/2, 1978, S. 191–209

Allenov (1993)

Allenov, Michail: Vrubel' i Fortuny (Vrubel' und Fortuny), in: Voprosy Iskusstvoznanija (Fragen der Kunstwissenschaft), H. 2–3, 1993, S. 41–57

Allenow (1997)

Allenow, Michail: Michail Wrubel und seine künstlerische Mission, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 13–26

Anderson (1996)

Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Erstauflage 1983. Frankfurt: Campus, 1996

Anisimov (2011)

Anisimov, Aleksandr: Erforschung der Ikonenmalerei. Begleittext zur Ausstellung „Denkmäler altrussischer Malerei“ in Deutschland 1929. Hrsg.: Erika Voigt. Ausstellung Denkmäler altrussischer Malerei, russische Ikonen vom 12.–18. Jahrhundert in Berlin 1929. Frankfurt: Peter Lang, 2011

Antonova/Mneva (1963)

Antonova, Valentina I. / Mneva, Nadežda E.: Katalog drevnerusskoj živopisi XI–načala XVIII veka. Opyt istoriko-chudožestvennoj klassifikacii (Katalog altrussischer Malerei 11.–Anfang 18. Jahrhunderts. Versuch einer historisch-künstlerischen Klassifizierung). Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja [Sammlungskatalog]. Band I. Moskau: Iskusstvo, 1963

Astrachanceva (2014)

Astrachanceva, Tat'jana Leonidovna: Russkaja keramičeskaja skul'ptura v tvorčestve chudožnikov serebrjanogo veka (Die russische Keramikskulptur im Schaffen der Künstler des Silbernen Zeitalters). Moskau: Sojuz Dizajn, 2014

Augustynowicz/Kappeler (2007)

Augustynowicz, Christoph / Kappeler, Andreas [Hrsg.]: Die galizische Grenze 1772–1867: Kommunikation oder Isolation? = Europa Orientalis. Band 4. Institut für Osteuropäische Geschichte an der Universität Wien. Berlin [u. a.]: LIT, 2007

Avenarius (2005)

Avenarius, Alexander: The Byzantine Struggle over the Icon. On the Problem of Eastern European Symbolism. Bratislava: Academic Electronic Press, 2005

Bahlcke/Rohdewald/Wünsch (2013)

Bahlcke, Joachim von / Rohdewald, Stefan / Wünsch, Thomas [Hrsg.]: Religiöse Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa: Konstitution und Konkurrenz im nationen- und epochenübergreifenden Zugriff. E-Book. Berlin: De Gruyter, 2013

Bałus (2003)

Bałus, Wojciech: Krakau zwischen Traditionen und Wegen in die Moderne. Zur Geschichte der Architektur und der öffentlichen Grünanlagen im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Franz Steiner, 2003

Bałus (2007)

Bałus, Wojciech: Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański (Die religiöse Kunst Krakaus im 19. Jahrhundert. Teil 2. Matejko und Wyspiański). Krakau: Universitas, 2007

Baranowa (2001)

Baranowa, Anna: Krytycy wiedeńscy o „Sztuce” (Wiener Kritiker über „Sztuka”) – Ludwig Hevesi, Hermann Bahr, Berta Zuckermandl, in: Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Hrsg.: Anna Baranowa. Krakau: Universitas, 2001, S. 65–78

Barringer (1998)

Barringer, Tim: Die Präraffaeliten. Wie sie malten, wie sie dachten, wie sie lebten. Köln: DuMont, 1998

Barszczewska-Kupa (1995)

Barszczewska-Kupa, Alina [Hrsg.]: Kościuszkowski w kręgu mitologii narodowej (Kościuszkowski im Kontext nationaler Mythologie). Łódź: Ibidem, 1995

Barucka (2010)

Barucka, Edyta: Redefining Polishness: The Revival of Crafts in Galicia around 1900, in: Acta Slavica Iaponica, Nr. 28, 2010, S. 71–99

Basner (1993)

Basner, Jelena: „Wir, die wir uns zum Neoprimivismus als Religion des Künstlers bekennen, sagen...“. Die Begründer des Neoprimivismus über sich und ihr Werk, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden (1993), S. 27–32

Bayer (1996)

Bayer, Waltraud: Die Moskauer Medici. Der russische Bürger als Mäzen 1850 bis 1917. Wien: Böhlau, 1996

Bayer (2007)

Bayer, Waltraud: Die Moskauer Medici: Kunstförderung im alten Russland zwischen 1850 und 1917, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 35–45

Beitl/Göttke-Krogmann/Plöckinger (1998)

Beitl, Matthias / Göttke-Krogmann, Ulrich / Plöckinger, Veronika [Hrsg.]: Galizien. Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten. Begleitbuch zur Jahresausstellung 1998 im Ethnographischen Museum Schloß Kittsee vom 6.6.–2.11.1998. Wien: Ethnographisches Museum Schloß Kittsee (Burgenland)/ Österreichisches Museum für Volkskunde, 1998

Bekenewa (2007)

Bekenewa, Nadeschda: Die altrussische Kunst, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 49–67

Beljutin/Moleva (1953a)

Beljutin, Ėlij Michajlovič / Moleva, Nina Michajlovna [Hrsg.]: P. P. Čistjakov. Pis'ma, zapisnye knižki, vospominanija 1832–1919 (P. P. Čistjakov. Briefe, Notizbücher, Erinnerungen 1832–1919). Moskau: Iskusstvo 1953

Beljutin/Moleva (1953b)

Beljutin, Ėlij Michajlovič / Moleva, Nina Michajlovna [Hrsg.]: P. P. Čistjakov. Teoretik i Pedagog (P. P. Čistjakov. Theoretiker und Pädagoge). Moskau: Izdat. Akad. Chudožestv. SSSR, 1953

Belting (1993)

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Erstauflage 1991. München: Beck, 1993

Berger (1980)

Berger, Klaus: Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920. München: Prestel, 1980

Białostocki (1994)

Białostocki, Jan: Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie, in: Kaemmerling (1994), S. 15–63

Bilen'kyi (2012)

Bilen'kyi, Serhii: Romantic Nationalism in Eastern Europe: Russian, Polish, and Ukrainian Political Imaginations. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012

Blakesley (2006)

Blakesley, Rosalind P.: The Arts and Crafts Movement. London: Phaidon Press Limited, 2006

Blakesley (2009)

Blakesley, Rosalind P.: 'The Venerable Artist's Fiery Speeches Ringing in my Soul': The Artist Impact of William Morris and his Circle in Nineteenth-Century Russia, in: Brockington (2009), S. 79–105

Blakesley (2014)

Blakesley, Rosalind P.: Academic Foot Soldier or Nationalist Warehouse? The Moscow School of Painting and Sculpture, 1843–1861, in: *From REALISM to the SILVER AGE. New Studies in Russian Artistic Culture*. Hrsg.: Rosalind P. Blakesley, Margaret Samu. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014, S. 13–26

Blochel (2004)

Blochel, Iris: Aleksandr Ivanov (1806–1858). Vom ‚Meisterwerk‘ zum Bilderzyklus. Berlin: Reimer, 2004

Blum (1969)

Blum, Helena: Stanisław Wyspiański. [Werkverzeichnis] Warschau: Auriga, 1969

Bobrovnickaja (2001)

Bobrovnickaja, Irina Akimovna: Russkaja raspisnaja émal' konca XVII–načala XVIII veka (Die russische Emaillé Ende des 17. bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts). Moskau: Staatliches kulturhistorisches Museum des Moskauer Kremls, 2001

Bobrowska (2015)

Bobrowska, Ewa: Polish Artists in Paris, 1890–1914: Between International Modernity and National Identity, in: *Foreign artists and communities in modern Paris, 1870–1914. Strangers in Paradise*. Hrsg.: Karen L. Carter, Susan Waller. Farnham Surrey [u. a.]: Ashgate, 2015, S. 83–95

Boguslavskaja (2007)

Boguslavskaja, Irina: Narodnoe Iskusstvo. Putevoditel' (Volkskunst. Sammlungsführer). Staatliches Russisches Museum St. Petersburg. St. Petersburg: Palace Editions, 2007

Boguslawskaja (1993)

Boguslawskaja, Irina: Volkskunst, in: *Ausst.-Kat. Baden-Baden (1993)*, S. 33–38

Borisowa/Sternin (1988)

Borisowa, Elena / Sternin, Grigorij: Jugendstil in Rußland. Architektur, Interieurs, bildende und angewandte Kunst. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988

Bouillon (1993)

Bouillon, Jean-Paul: Denis: Vom rechten Umgang mit Theorien, in: *Ausst.-Kat. Zürich (1993)*, S. 61–67

Bowlit (1973)

Bowlit, John E.: Russian Symbolism and the ‚Blue Rose‘ movement, in: *The Slavonic and East European Review*, vol. LI, Nr. 123, April 1973, S. 161–181

Bowlt (1982)

Bowlt, John E.: The Silver Age: Russian art of the early twentieth century and the “World of Art” group. Newtonville: Oriental Research Partners, 1982

Bowlt (2008)

Bowlt, John E.: Moskau & St. Petersburg. Kunst, Leben und Kultur in Russland 1900–1920. Wien: Brandstätter, 2008

Brachmann (2014)

Brachmann, Christoph: Das Mittelalter 800–1500. Klöster – Kathedralen – Burgen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2014

Brandl-Risi (2013)

Brandl-Risi, Bettina: BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert. Freiburg i. Br.: Rombach, 2013

Brix (1994)

Brix, Emil: Struktura dialogu artystycznego pomiędzy Wiedniem a innymi ośrodkami miejskimi w monarchii habsburskiej około roku 1900 (Die Struktur des künstlerischen Dialogs zwischen Wien und anderen Stadtzentren in der Habsburgermonarchie um die Jahrhundertwende), in: Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne (Kunst um 1900 in Mitteleuropa. Künstlerische Zentren und Provinzen). Hrsg.: Piotr Krakowski, Jacek Purchla. [Tagungsband] Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20-24 października 1994. Krakau: Antykwa, 1997, S. 11–16

Brix (2001)

Brix, Emil: Nationale Kunstförderung in der Habsburgermonarchie, in: Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka“ (Das hundertjährige Jubiläum der Gesellschaft polnischer Künstler „Sztuka“). Hrsg.: Anna Baranowa. Krakau: Universitas, 2001, S. 57–64

Brockington (2009)

Brockington, Grace [Hrsg.]: Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the *Fin de Siècle*. = Cultural interactions: studies in the relationship between the arts. Band 4. Oxford [u. a.]: Peter Lang, 2009

Brucher (2007)

Brucher, Günter: Geschichte der venezianischen Malerei. Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15. Jahrhundert. Band 1. Wien: Böhlau, 2007

Brucher (2010)

Brucher, Günter: Geschichte der venezianischen Malerei. Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio. Band 2. Wien: Böhlau, 2010

Brückner (1986)

Brückner, Wolfgang: Trachtenfolklorismus, in: *Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*. Hrsg.: Utz Jeggle, Gottfried Korff, Martin Scharfe, Bernd Jürgen Warneken. Reinbek: Rowohlt, 1986, S. 363–382

Brückner (2000a)

Brückner, Wolfgang: *Kultur und Volk. Begriffe, Probleme, Ideengeschichte*. = *Volkskunde als historische Kulturwissenschaft*. Gesammelte Schriften von Wolfgang Brückner. Band 1. Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde, 2000

Brückner (2000b)

Brückner, Wolfgang: *Wissenschafts- und Institutionengeschichte der Volkskunde*. = *Volkskunde als historische Kulturwissenschaft*. Band 2. Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde, 2000

Brückner (2000c)

Brückner, Wolfgang: *Bilder und Öffentlichkeit. Ästhetische Theoriebildung, museale Praxis, Quellenkritik*. = *Volkskunde als historische Kulturwissenschaft*. Band V. Würzburg: Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 2000

Buchenfeld (2015)

Buchenfeld, Irena: „pierwsi zapuścili wzrok chciwy w te zaklęte sezamy chłopskie”. źródła motywów ornamentalnych sztuki młodopolskiej na przykładzie malarskich dekoracji wnętrz kościelnych artystów Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” („Sie waren die ersten, die einen Blick auf die bezaubernden Kostbarkeiten der Bauern warfen“. Die Quellen der Ornamentmotive in der Kunst des Jungen Polens am Beispiel der Dekorationsmalerei in Kircheninnenräumen der Künstler der „Gesellschaft für polnische angewandte Kunst“), in: Daranowska-Lukaszewska/Dworzak/Betlej (2015), S. 365–382

Budyn-Kamykowska/Pawłowska (2002)

Budyn-Kamykowska, Joanna / Pawłowska, Krystyna [Hrsg.]: *Sztuka witrażowa w Polsce (Glasfensterkunst in Polen)*. Krakau: Stowarzyszenie miłośników witraży. Ars Vitrea Polona, 2002

Bujak (1975)

Bujak, Jan: *Muzealnictwo etnograficzne w Polsce (do roku 1939) (Ethnografisches Museumswesen in Polen (bis zum Jahr 1939))*. Dissertation Jagiellonen Universität Krakau. = *Prace etnograficzne zeszyty*, Nr. 8. Krakau: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975

Bunsch-Prażmowska (1956)

Bunsch-Prażmowska, Maria: *Wpływ Matejki na twórczość Wyspiańskiego (Der Einfluss Matejkos auf Wyspiański)*, in: *Sztuka i Krytyka*, Warschau, H. 3–4, 1956, S. 59–87

Bunsch-Prażmowska (1957)

Bunsch-Prażmowska, Maria: Szkicowniki Stanisława Wyspiańskiego z lat 1877–1890 (Skizzenbücher von Stanisław Wyspiański aus den Jahren 1877–1890), in: Sztuka i Krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką (Kunst und Kritik. Studienlektüre aus dem Bereich Kunsttheorie und Kunstgeschichte, Kunstkritik sowie Kunstwissenschaft). Hrsg.: Państwowy Instytut Sztuki. Warszawa, H. 3–4, 1957, S. 65–79

Bunsch-Prażmowska (1959)

Bunsch-Prażmowska, Maria: Szkicowniki młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego 1876–1891 (Skizzenbücher aus der Jugend Stanisław Wyspiańskis 1876–1891). Breslau: Zakł. nar. im. Ossolińskich, 1959

Byčkov (1978)

Byčkov, Viktor V.: Zu den philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen der altrussischen künstlerischen Denkweise, in: Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas. Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Hrsg.: Heinrich L. Nickel. 1978/ 13, S. 263–282

Byčkov (2009)

Byčkov, Viktor V.: Fenomen ikony. Istorija. Bogoslovie. Ėstetika. Iskusstvo (Das Phänomen der Ikone. Geschichte. Theologie. Ästhetik. Kunst). Moskau: Ladomir, 2009

Cassirer (2009)

Cassirer, Ernst: Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen. Hamburg: Felix Meiner, 2009

Cavanaugh (2000)

Cavanaugh, Jan: Out looking in early modern Polish art, 1890–1918. Berkeley [u. a.]: University of California Press, 2000

Chasjanowa (2015)

Chasjanowa, Lejła: Znaczenie ornamentu w malarstwie monumentalnym rosyjskich i polskich malarzy końca XIX wieku (Die Bedeutung des Ornaments in der Monumentalmalerei russischer und polnischer Maler Ende des 19. Jahrhunderts), in: Daranowska-Łukaszewska/Dworzak/Betlej (2015), S. 351–364

Chmielewska (2006)

Chmielewska, Agnieszka: National style in the Second Polish Republic. Artists and the image of the newly created state, in: Purchla/Tegethoff (2006), S. 187–197

Chrenov/Svetlov (2013)

Chrenov, Nikolaj A. / Svetlov, Igor' E. [Hrsg.]: Simvolizm kak chudožestvennoe napravlenie. Vzgljad iz XXI veka. Sbornik statej (Symbolismus als künstlerische Strömung. Der Blick aus dem 21. Jahrhundert. Aufsatzband). Moskau: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2013

Chrzanowski/Kornecki (1982)

Chrzanowski, Tadeusz / Kornecki, Marian: Sztuka Ziemi Krakowskiej (Die Kunst des Krakauer Gebiets). Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1982

Clement/Huozé/Erbolato-Ramsey (2004)

Clement, Russell T. / Huozé, Annick / Erbolato-Ramsey, Christiane [Hrsg.]: A Sourcebook of Gauguin's Symbolist Followers. Les Nabis, Pont-Aven, Rose + Croix. Westport/ Connecticut: Praeger, 2004

Cooper (2012)

Cooper, Frederick: Kolonialismus denken. Konzepte und Theorien in kritischer Perspektive. = Globalgeschichte, Band 2. Frankfurt: Campus, 2012

Crowley (1992)

Crowley, David: National style and nation-state. Design in Poland from the vernacular revival to the international style. Manchester: Manchester University Press, 1992

Crowley (1999)

Crowley, David: Finding Poland in the Tatras: Local and National Features of the Zakopane Style, in: Art Around 1900 in Central Europe. Art Centres and Provinces. Hrsg.: Piotr Krakowski, Jacek Purchla. [Konferenzband] International Conference 20.–24.10.1994 International Cultural Centre Krakau. Krakau: Antykwa, 1999, S. 317–327

Crowley (2010)

Crowley, David: Zur Aneignung bäuerlicher Formen in Österreich-Ungarn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Aigner (2010), S. 57–83

Czapczyńska (2002)

Czapczyńska, Danuta: Witraże Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie (Die Glasfenster von Stanisław Wyspiański in der Franziskanerkirche Krakau), in: Budyn-Kamykowska/Pawłowska (2002), S. 53–65

Dabrowski (2015)

Dabrowski, Patrice M.: Einige Gedanken über die Karpaten und Galizien: die Entstehung eines Mythos, in: Ausst.-Kat. Krakau/Wien (2015), S. 129–135

Daniél' (1994)

Daniél', Sergej: Biblejskie sjużety (Biblische Sujets). Scriptural themes in Russian painting of modern period. St. Petersburg: Chudožnik Rossii, 1994

Daranowska-Łukaszewska/Dworzak/Betlej (2015)

Daranowska-Łukaszewska, Joanna / Dworzak, Agata / Betlej, Andrzej [Hrsg.]: Ornament i dekoracja dzieła sztuki (Ornament und Dekoration des Kunstwerks). = Studia z historii Sztuki (Studien zur Kunstgeschichte). Herausgegeben von Stowarzyszenie Historyków Sztuki (Vereinigung der Kunsthistoriker). Warschau: Attyka, 2015

Dedlov (1901)

Dedlov, (bürgerlicher Name: Kign) Vladimir Ljudvigovič: Kievskij Vladimirskij sobor i ego chudožestvennye tvorcy (Die Kiever Vladimir-Kathedrale und ihre künstlerischen Schöpfer). Moskau: Grosman' & Knebel', 1901

Dempsey (2002)

Dempsey, Amy: Stile Schulen Bewegungen. Ein Handbuch zur Kunst der Moderne. Leipzig: E. A. Seemann, 2002

Dobrzeńiecki/Ruszczycówna/Niesiołowska-Rothertowa (1958)

Dobrzeńiecki, Tadeusz / Ruszczycówna, Janina / Niesiołowska-Rothertowa, Zofia: Sztuka Sakralna w Polsce. Malarstwo (Religiöse Kunst in Polen. Malerei). Warschau: Ars Christiana, 1958

Dolganowa (2008)

Dolganowa, Nadeschda: Der Faust-Zyklus von Michail Wrubel (1856–1910). Ein Beitrag zum Verständnis der Kunst der Jahrhundertwende. Dissertation Freie Universität Berlin (nur Mikrofiche), 2008

Dolińska/Grabski (2005)

Dolińska, Magdalena / Grabski, Marek: Najstarze kolekcje pozaeuropejskie w Muzeum Etnograficznym w Krakowie (Die ältesten außereuropäischen Sammlungen im Ethnografischen Museum Krakau), in: Opuscula Musealia. Redaktion: Jan K. Ostrowski. = Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCLXXVII, H. 14. Krakau, 2005, S. 89–109

Drug/Margolina/Ladyženskaja (2012)

Drug, Ol'ga / Margolina, Irina / Ladyženskaja, Ekaterina: Vrubel' i Kiev (Vrubel' und Kiev). [Bestandskatalog des Museums für russische Kunst Kiev. Russisch/ Ukrainisch] Kiev: Kyivs'kyj Nacional'nyj Muzej Rosijs'koho Mystectva, 2012

Facos/Hirsh (2003)

Facos, Michelle / Hirsh, Sharon L. [Hrsg.]M: Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europe. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

Facos/Mednick (2015)

Facos, Michelle / Mednick, Thor J. [Hrsg.]: The Symbolist Roots of Modern Art. Farnham: Ashgate, 2015

Facos (2019)

Facos, Michelle [Hrsg.]: *A Companion to Nineteenth-Century Art*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019

Farrugia (1990)

Farrugia, Joseph: *Votivkirche in Wien*. Ried: Kunstverlag Hofstetter, 1990

Felguera (1991)

Felguera, María de los Santos García: *Zwischen Tradition und Moderne: Mariano Fortuny*, in: *Vision der Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*. Hrsg.: Henrik Karge. München: Klinkhardt & Biermann, 1991, S. 219–239

Figes (2011)

Figes, Orlando: *Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands*. Berlin: Berlin Verlag, 2011

Flacke (2001)

Flacke, Monika [Hrsg.]: *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. Begleitheft zur Ausstellung Deutsches Historisches Museum Berlin 28.3.–9.6.1998. Erstaufgabe 1998. Berlin: Koehler & Amelang, 2001

Florkovskaja (2003)

Florkovskaja, Anna K.: *Ot "kul'ta glubokoj natury" Michaila Vrubelja k "sdelannym kartinam" Pavla Filonova* (Vom "Kult der tiefen Natur" Michail Vrubel's zu den "gemachten Bildern" von Pavel Filonov), in: *Simvolizm v Avangarde* (Symbolismus in der Avantgarde). Moskau: Nauka, 2003, S. 199–209

François/Schulze (2001)

François, Etienne / Schulze, Hagen: *Das emotionale Fundament der Nationen*, in: Flacke (2001), S. 17–32

Franz (1969)

Franz, Rosemarie: *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt Graz, 1969

Fuga (2005)

Fuga, Antonella: *Techniken und Materialien der Kunst*. Berlin: Parthas, 2005

Fussenegger (2015)

Fussenegger, Heidrun: *Die Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt in Innsbruck zwischen Historismus und Jugendstil: eine Werkauswahl*. Dissertation Universität Innsbruck. Innsbruck: Universität Innsbruck, 2015

Gaßner (1997)

Gaßner, Hubertus: Die demiurgische Kraft begehrender Blicke, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 35–62

Gaweł (2007)

Gaweł, Łukasz: Stanisław Wyspiański. Życie i twórczość. (Leben und Schaffen.) Krakau: Kluszczyński, 2007

German (1986)

German, Michail J.: Michail Vrubel'. Leningrad: Aurora, 1986

German (1989)

German, Michail J.: Michail Vrubel' 1856–1910. Leningrad: Aurora, 1989

German (1996)

German, Michail J.: Michail Vrubel. Künstler des „Vorabends“. St. Petersburg: Aurora, 1996

Germer (1988)

Germer, Stefan: Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Hildesheim: Georg Olms, 1988

Goehrke (2010)

Goehrke, Carsten: Russland. Eine Strukturgeschichte. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2010

Gofman (2000)

Gofman, Ida: The Blue Rose. Golubaja Roza. Moskau: Pinakoteka, 2000

Golczewski/Pickhan (1998)

Golczewski, Frank / Pickhan, Gertrud [Hrsg.]: Russischer Nationalismus. Die russische Idee im 19. und 20. Jahrhundert. Darstellung und Texte. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998

Gottsmann (2010)

Gottsmann, Andreas: Rom und die nationalen Katholizismen in der Donaumonarchie. Römischer Universalismus, habsburgische Reichspolitik und nationale Identitäten 1878–1914. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010

Górska (2005)

Górska, Magdalena: Polonia Respublica Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku (Personifikation Polens in der Kunst im 16.–18. Jahrhundert). Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005

Grajewski (1991)

Grajewski, Grzegorz: Poszukiwania stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855–1927) (Auf der Suche nach einem Nationalstil im Schaffen von Władysław Ekielski), in: Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX (Die Kunst Krakaus und Galiziens im 19. Jahrhundert). Hrsg.: Wojciech Bałus. Krakau: Universitas, 1991, S. 109–122

Gray (2000a)

Gray, Rosalind Polly: Russian Genre Painting in the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 2000

Gray (2000b)

Gray, Rosalind Polly: Questions of identity at Abramtsevo, in: Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century. Hrsg.: Laura Morowitz, William Vaughan. Aldershot, Hants: Ashgate, 2000, S. 105–121

Grieshofer (1998)

Grieshofer, Franz: Die Bedeutung des Ausstellungswesens für die Entwicklung der Ethnographie in Galizien und Wien, in: Beitz/Göttke-Krogmann/Plöckinger (1998), S. 19–42

Gusakova (2008)

Gusakova, Viktorija: Viktor Vasnecov i religiozno-nacional'noe napravlenie v russkoj živopisi konca XIX–načala XX veka (Viktor Vasnecov und die religiös-nationale Richtung in der russischen Malerei Ende des 19.–Beginn des 20. Jahrhunderts). St. Peterburg: Aurora, 2008

Gusarova/Žukova (1997)

Gusarova, Alla / Žukova, Elena: Michail Vrubel' v Tret'jakovskoj galeree, muzejach i častnyh sobranijach Moskvy (Michail Vrubel' in der Tret'jakov-Galerie, Museen und Privatsammlungen Moskaus). [Bestandskatalog.] Moskau: Pinakoteka, 1997

Hal (1996)

Forster, Hal: The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge: MIT Press, 1996

Hartmann (2011)

Hartmann, Mareike: Himmels-Blicke. Paradiesbilder, ihre Quellenfunktion und das Verhältnis von Kunst und Kirche im 19. Jahrhundert. Freiburg i. Br.: Herder, 2011

Hárs/Müller-Funk/Reber/Ruthner (2006)

Hárs, Endre / Müller-Funk, Wolfgang / Reber, Ursula / Ruthner, Clemens [Hrsg.]: Zentren, Peripherien und kollektive Identitäten in Österreich-Ungarn. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2006

Heyde (2006)

Heyde, Jürgen: Geschichte Polens. München: C. H. Beck, 2006

Hilton (1995)

Hilton, Alison: Russian Folk Art. Bloomington: Indiana University Press, 1995

Hobsbawm (2003)

Hobsbawm, Eric: Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914, in: The Invention of Tradition. Hrsg.: Eric Hobsbawm, Terence Ranger. Erstaufgabe 1983. Cambridge, 2003

Hobsbawm (2005)

Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Deutsche Erstaufgabe 1991. Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, 2005

Hoensch (1990)

Hoensch, Jörg K.: Geschichte Polens. Stuttgart: Ulmer, 1990

Hofstätter (1985)

Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und Religion. Theologie und Kirche im 19. Jahrhundert, in: „Ich male für fromme Gemüter“. Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Hrsg.: Kunstmuseum Luzern. Luzern, 1985, S. 253–280

Hönnighausen (1992)

Hönnighausen, Gisela [Hrsg.]: Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption. Stuttgart: Philipp Reclam, 1992

Huml (1978)

Huml, Irena: Polska sztuka stosowana XX wieku (Polnische angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts). Warschau: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1978

Ilarionov (1896)

Ilarionov, V. (bürgerlicher Name: Vasilij Timofeevič Georgievskij): Provozvestnik novogo napravlenija v ruskoj religioznoj živopisi (Der Verkünder einer neuen Richtung in der russischen religiösen Malerei), in: Russkoe obozrenie, literaturno-političeskij i naučnyj žurnal (Russische Rundschau, literarisch-politisches und wissenschaftliches Journal), September 1896, S. 8–133

Iowlewa (1997)

Iowlewa, Lidija: Wrubel und seine Mäzene, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf/München (1997), S. 27–34

Iserloh/Glazik/Jedin (1967)

Iserloh, Erwin / Glazik, Josef / Jedin, Hubert [Hrsg.]: Reformation. Katholische Reform und Gegenreformation. Handbuch der Kirchengeschichte. Band IV. Freiburg [u. a.]: Herder, 1967

Ivanov (1911)

Ivanov, Aleksandr P.: Vrubel'. Biografičeskij očerk (Biografischer Überblick). Petrograd: Butkovskaja, 1911

Jabłońska (2008)

Jabłońska, Teresa: Styl Zakopiański Stanisława Witkiewicza. The Zakopane Style of Stanisław Witkiewicz. Olszanica: Bosz, 2008

Jackson (1998)

Jackson, David: Western Art and Russian Ethics: Repin in Paris, 1873–76, in: *The Russian Review*, Nr. 57, Juli 1998, S. 394–409

Jackson (2006)

Jackson, David: *The Wanderers and critical realism in nineteenth-century Russian painting*. Manchester: Manchester University Press, 2006

Jackson (2012)

David Jackson: Aufruhr und Tradition: die Kunst der Peredwischniki, in: *Ausst.-Kat. Chemnitz* (2012), S. 16–36

Jakovkina (1998)

Jakovkina, Natal'ja Ivanovna: *Istorija russkoj kul'tury: pervaja polovina XIX veka. Lekcii* (Die Geschichte der russischen Kultur: Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Vorlesungen). St. Petersburg: Izdatel'stvo Lan, 1998

Jankowska-Marzec (2013)

Jankowska-Marzec, Agnieszka: *Między etnografią a sztuką: mitologizacja Huculów i Huculszczy w kulturze polskiej XIX i XX wieku* (Zwischen Ethnografie und Kunst: Die Mythologisierung der Huzulen und das Huzulentum in der polnischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert). Krakau: Universitas, 2013

Janocha (2008)

Janocha, Michał: *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności* (Ikonen in Polen. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart). Warschau: Arkady, 2008

Jobst (2015)

Jobst, Kerstin S.: Arrangement und Konfrontation. Die „nationale Frage“ in Galizien, in: *Ausst.-Kat. Krakau/Wien* (2015), S. 147–152

Jones (1987)

Jones, Owen: *Grammatik der Ornamente*. Englische Erstausgabe 1856. Stuttgart: Parkland Verlag, 1987

Judenkowa (2007)

Judenkowa, Tatjana: Pawel Tretjakow, sein geistiges Umfeld und seine Sammelstrategie, in: *Ausst.-Kat. Bonn* (2007), S. 24–34

Kaemmerling (1994)

Kaemmerling, Ekkehard [Hrsg.]: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. = Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1. Köln: DuMont, 1994

Kapłon (2011)

Kapłon, Jerzy: The Exploration and Tourism Development of the Galician, and Later Polish Eastern Carpathians in the 19th and 20th Centuries, in: Ausst.-Kat. Krakau (2011), S. 54–72

Kara-Vasil'ëva (2008)

Kara-Vasil'ëva, Tetjana: Istorija ukrajinskoji višivki. History of Ukrainian Embroidery [Ukrainisch/Englisch]. Kiev: Mistectvo, 2008

Karg (2011)

Karg, Josephine: Der Symbolist Michail Vrubel'. Seine Malerei im Kontext der russischen Philosophie und Ästhetik um 1900. (Magisterarbeit). Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2011

Karg (2015)

Karg, Josephine: The Role of Russian Symbolist Painting for Modernity: Mikhail Vrubel's Reduced Forms, in: Facos/Mednick (2015), S. 47–58

Karg (2019)

Karg, Josephine: Fragile Treasures and Their 'Russianness': The Abramtsevo Ceramic Workshop, in: Abramtsevo and Its Legacies: Neo-National Art, Craft and Design. Hrsg.: Louise Hardiman, Ludmila Piters-Hofmann, Maria Taroutina. Experiment: A Journal of Russian Culture, Ausgabe 25, 2019, S. 145–157

Kaschuba (2000)

Kaschuba, Wolfgang: Volkskundliche Wissenschaftskultur und Moderne. Zum gesellschaftlichen Status ethnographischen Wissens, in: Volkskultur und Moderne. Europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Festschrift für Konrad Köslin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000. Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie, 2000, S. 105–122

Kandinskij/Marc (1965)

Kandinskij, Wassilij / Marc, Franz [Hrsg.]: Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München: Piper, 1965

Kean (1983)

Kean, Beverly: All the empty palaces: The merchant patrons of modern art in pre-revolutionary Russia. London: Barrie & Jenkins, 1983

Kehrbaum (2006)

Kehrbaum, Annegret: Die Nabis und die Beurer Kunst. Jan/ Willibrord Verkades Aichhaldener Wandgemälde (1906) und die Rezeption der Beurer Kunst durch die Gauguin-Nachfolger. Hildesheim: Georg Olms, 2006

Kettering (2007)

Kettering, Karen: *The Russkij stil' and Russian Decorative Arts at Nineteenth-Century American World's Fairs*, in: *Russian Art and the West. A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*. Hrsg.: Rosalind P. Blakesley, Susan E. Reid. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2007, S. 61–85

Kępiński (1984)

Kępiński, Zdzisław: Stanisław Wyspiański. Warschau: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1984

Kilińska (2005)

Kilińska, Alicja: Decorative Arts, in: *Ausst.-Kat. Krakau (2005)*, S. 81–93

Kiritschenko (1991)

Kiritschenko, Jewgenia: Zwischen Byzanz und Moskau: der Nationalstil in der russischen Kunst. München: Klinkhardt & Biermann, 1991

Kizwalter (2013)

Kizwalter, Tomasz: Über die Modernität der Nation. Der Fall Polen. [Übersetzt aus dem Polnischen. Titel Originalausgabe: *O nowoczesności narodu. Przypadek polski*. Warschau, 1999] = *Klio in Polen*. Deutsches Historisches Institut Warschau hrsg. von Eduard Mühle. Band 16. Osnabrück: fibre, 2013

Klee (2016)

Klee, Alexander: Formkunst – Phänomen eines Kulturraums, in: *Ausst.-Kat. München (2016)*, S. 17–33

Kłak-Ambrożkiewicz (2004)

Kłak-Ambrożkiewicz, Marta: *Z życia Jana Matejki – artysty i pedagoga* (Aus dem Leben des Künstlers und Pädagogen Jan Matejko), in: *Ausst.-Kat. Katowice (2004)*, S. 16–19

Kochanowska-Reiche (2003)

Kochanowska-Reiche, Małgorzata: *The mystic Middle Ages. Mistyczne Średniowiecze*. Olszanica: Bosz, 2003

Köhler (2012)

Köhler, Marcus: *Russische Ethnographie und imperiale Politik im 18. Jahrhundert*. Göttingen: V & R unipress, 2012

Konstantynów/Pasieczny/Paszkiewicz (1998)

Konstantynów, Dariusz / Pasieczny, Robert / Paszkiewicz, Piotr [Hrsg.]: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950* (Nationalismus in der Kunst und Kunstgeschichte 1789–1959). Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie. (Tagungsband der Konferenz vom 5.–7.12.1995, organisiert vom Kunstinstitut der Polnischen Akademie der Wissenschaften und der Vereinigung der Kunsthistoriker). Warschau: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1998

Kopp-Schmidt (2004)

Kopp-Schmidt, Gabriele: *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung.* = Kunst und Wissen. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis, 2004

Kossowska/Kossowski (2012)

Kossowska, Irena / Kossowski, Łukasz: *Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska* (Polnische Malerei. Symbolismus und Junges Polen). Warschau: Arkady, 2012

Kowtun (1998)

Kowtun, Jewgeni: *Michail Larionow 1881–1964*. Bournemouth: Parkstone Press, 1998

Kozakowska (1995)

Kozakowska, Stefania: *Malarze Młodej Polski* (Maler des Jungen Polens). Krakau: Kluszczyński, 1995

Krasny (2010)

Krasny, Elke: *Binnenexotismus und Binnenkolonialismus.* „Das Bauernhaus mit seiner Einrichtung und seinem Geräthe“ auf der Wiener Weltausstellung 1873, in: Aigner (2010), S. 37–56

Krause (2001)

Krause, Jürgen: *Kunstreligion*, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hrsg.: Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann, Klaus Wolbert. Aufsatzband anlässlich der Ausstellung „Die Lebensreform – Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900“ der Mathildenhöhe Darmstadt zum 100-jährigen Jubiläum der Künstlerkolonie Mathildenhöhe. Band 2. Darmstadt: haeusser-media, 2001, S. 101–102

Krieger (1998)

Krieger, Verena: „Wir suchen andere Werte, eine andere Inspiration, eine andere Kunst...“ Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone, in: *Ausst.-Kat. Hamburg/Zürich* (1998), S. 31–40

Krzysztofowicz-Kozakowska (1991)

Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: *Die künstlerische Physiognomie Krakaus zur Jahrhundertwende*, in: *Ausst.-Kat. Mönchengladbach* (1991), S. 35–43

Krzysztofowicz-Kozakowska (1997)

Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala (Zwischen den Bergen Giewont und Parnassus. Künstlerische Inspirationen durch die Kunst aus Podhale). Krakau: Muzeum Narodowe, 1997

Krzysztofowicz-Kozakowska (2006)

Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania: „Sztuka” – “Wiener Secession” – “Manes”. The Central European Art Triangle, in: *Artibus et Historiae*, Ausgabe 27, Nr. 53, 2006, S. 217–259

Kuderowicz (1998)

Kuderowicz, Zbigniew: Das philosophische Ideengut Polens. Bonn: Bouvier, 1988

Kul’ženko (1898)

Kul’ženko, S. V. [Hrsg.]: Sobor Svjatogo Knjaža Vladimira v Kieve (Die Kathedrale des heiligen Fürsten Vladimir in Kiev). Kiev, 1898

Kunichika (2007)

Kunichika, Michael Mitsuo: The Penchant for the Primitive: Archeology, Ethnography, and the Aesthetics of Russian Modernism. Berkely (CA): University of Berkely, 2007

Kury (2001)

Kury, Astrid: Ein österreichischer „Sonderweg“? Zur Frage der Abstraktion in der bildenden Kunst der Wiener Moderne, in: *Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900*. Hrsg.: Antje Senarclens de Grancy, Heidemarie Uhl. Wien: Passagen, 2001, S. 153–167

Küster (1991)

Küster, Bernd: Von der Volkskunst zur Moderne. Malerei und Kunsthandwerk im Elbe-Weser-Raum nach 1900. Worpswede: Worpsweder Verlag, 1991

Kvech-Hoppe (2001)

Kvech-Hoppe, Ulrike: Der Fries im 19. Jahrhundert. Ästhetische und gattungsspezifische Aspekte einer Kunstform. Dissertation Universität Düsseldorf. Weimar: VDG, 2001

Laister (2008)

Laister, Judith: Andere Bilder. Im Dienste ethnographischer Repräsentationskritik, in: *Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten*. Hrsg.: Beate Binder, Dagmar Neuland-Kitzerow, Karoline Noack. = *Berliner Blätter. Ethnographische und ethnologische Beiträge*, herausgegeben von der Gesellschaft für Ethnographie (GfE) und dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin, H. 46/2008. Münster: LIT, 2008, S. 20–30

Landgrebe (2003)

Landgrebe, Alix: „Wenn es Polen nicht gäbe, dann müßte es erfunden werden“. Die Entwicklung des polnischen Nationalbewußtseins im europäischen Kontext von 1830 bis in die 1880er Jahre. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003

Landwehr (2012)

Landwehr, Eva-Maria: Kunst des Historismus. Köln [u. a.]: Böhlau, 2012

Lang (2003)

Lang, Walther K.: Das heilige Rußland. Geschichte, Folklore, Religion in der russischen Malerei des späten 19. Jahrhunderts. Berlin: Dietrich Reimer, 2003

Lapšin (1978)

Lapšin, Vladimir P.: M. A. Vrubel' na Vserossijskoj vystavke 1896 goda (M. A. Vrubel' auf der Allrussischen Ausstellung 1896), in: Iz istorii russkogo iskusstva vtoroj poloviny XIX–načala XX veka (Aus der Geschichte der russischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts). Hrsg.: Elena A. Borisova, Gleb G. Pospelov, Grigorij J. Sternin. Moskau: Iskusstvo, 1978, S. 78–91

Larson (2015)

Larson, Katie: The Relocation of Spirituality and Rouault's Modernist Transformation of Moreau's Proto-Symbolist Techniques, in: Facos/Mednick (2015), S. 193–209

Lazarev (1948)

Lazarev, Viktor: Istorija vizantijskoj živopisi (Geschichte der byzantinischen Malerei). Band 2. Moskau: Iskusstvo, 1948

Lazarev (1997)

Lazarev, Viktor: Die russische Ikone: von den Anfängen bis zum Beginn des 16. Jahrhundert. Zürich: Benziger, 1997

Lebedewa (2008)

Lebedewa, Jekatherina: Russische Träume. Die Slawophilen – ein Kulturphänomen. Berlin: Frank & Timme, 2008

Lenjašin/Kruglov (2006)

Lenjašin, Vladimir / Kruglov, Vladimir: Michail Vrubel' iz sobranija Russkogo muzeja (Michail Vrubel' aus der Sammlung des Russischen Museums). [Bestandskatalog Staatliches Russisches Museum.] St. Petersburg: Palace Ed., 2006

Litvinov (1994)

Litvinov, Boris P.: Pravoslavie v izobrazitel'nom iskusstve. Izbrannye proizvedenija (Das orthodoxe Christentum in der bildenden Kunst. Ausgewählte Werke). Moskau: Interkon, 1994

López (2003)

López, Carles González: Fortuny and the Phenomenon ‚Fortunism‘ in Europe and America, in: Ausst.-Kat. Barcelona (2003), S. 545–548

Lukomskij (1923)

Lukomskij, Georg C.: Kiew. Denkmäler kirchlicher Architektur des XI. bis XIX. Jahrhunderts. Byzantinische Baukunst. Ukrainischer Barock. München: Orchis, 1923

Lübbren (2001)

Lübbren, Nina: Rural artists' colonies in Europe 1870–1910. Manchester: Manchester University Press, 2001

Łopatkiewicz (2005)

Łopatkiewicz, Tadeusz: Kolekcja szkicowników uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nieznane rysunki S. Wyspiańskiego, J. Mehoffera i innych wycieczek z W. Łuszczkiewiczem w latach 1888–1892 (Die Skizzensammlung der Studenten der Krakauer Hochschule der Schönen Künste im Museum der Jagiellonen Universität. Unbekannte Zeichnungen von S. Wyspiański, J. Mehoffer und anderen von den Exkursionen mit W. Łuszczkiewicz in den Jahren 1888–1892), in: Opuscula Musealia, Redaktion: Jan K. Ostrowski. = Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCLXXVII. H. 14. Krakau, 2005, S. 41–88

Łoziński (1902)

Łoziński, Władysław: Patrycyat i mieszczaństwo Lwowskie w XVI i XVII wieku (Patriziat und Lemberger Bürgertum). Lemberg: Księgarnia H. Altenberga, 1902

Maeyer/Verpoest (2000)

Maeyer, Jan De / Verpoest, Luc [Hrsg.]: Gothic Revival. Religion, Architecture and Style in Western Europe 1815–1914 (Proceedings of the Leuven Colloquium, 7–10 November 1997). Leuven: Univ. Pers Leuven, 2000

Małkiewicz (1997)

Małkiewicz, Barbara: „Paon” – das erste Künstlercafé des „Jungen Polen“, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden (1997), S. 51–57

Mamontova (2000a)

Mamontova, Natal'ja: Ob'edinenie chudožnikov „Talaškino“ (Die Künstlervereinigung „Talaškino“, in: Paston (2000), S. 55–65

Mamontova (2000b)

Mamontova, Natal'ja: Nacional'nye tradicii v usadebnom byte Abramceva i Talaškina (obrazno-stilističeskie poiski živopiscev v dekorativno-prikladnom iskusstve) (Nationale Traditionen der Landsitze von Abramcevo und Talaškino (die bildlich-stilistischen Experimente von Malern in der dekorativen-angewandten Kunst)), in: Paston (2000), S. 464–480

Mancino (2009)

Mancino, Maria Rosaria: Majolika und Porzellan, in: Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte. Hrsg.: Salvatore Pisani, Katharina Siebenmorgen. Berlin: Dietrich Reimer, 2009, S. 361–366

Mann (2013)

Mann, Katharina Ute: Polonia. Eine Nationalallegorie als Erinnerungsort in der polnischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Köln: Mann, 2013

Mansbach (1999)

Mansbach, Steven A.: Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939. Cambridge: Cambridge University Press, 1999

Margolina (2009)

Margolina, Irina: Angely Vrubelja. Tvorčestvo Michaila Vrubelja v Kirillovskoj cerkvi Kieva (Die Engel Vrubel's. Das Schaffen Michail Vrubel's in der Kyrill-Kirche Kievs). Kiev: Gorobets, 2009

Margolina (2012)

Margolina, Irina: Angeli Vrubelja (Die Engel Vrubel's) [Ukrainisch]. Kiev: Libid', 2012

Margolina/Ul'janovs'kij (2005)

Margolina, Irina / Ul'janovs'kij, Vasilii: Kiyvs'ka obitel' svjatogo Kirila (Das Kiever Kloster des heiligen Kyrill) [Ukrainisch]. Kiev: Libid', 2005

Marschall (1993)

Marschall, Christoph von Bieberstein: Freiheit in der Unfreiheit. Die nationale Autonomie der Polen in Galizien nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867. Ein konservativer Aufbruch im mitteleuropäischen Vergleich. Dissertation Freiburg im Breisgau. Wiesbaden: Harrassowitz, 1993

Melzer/Wimmer (1988)

Melzer, Hartmann / Wimmer, Otto: Lexikon der Namen und Heiligen. Wien: Tyrolia, 1988

Meyer (1890)

Meyer, Franz Sales [Hrsg.]: Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen. Dritte Auflage,¹1888. Leipzig: E. A. Seemann, 1890

Mick (2014)

Mick, Christoph: Reisen nach „Halb-Asien“. Galizien als binnenexotisches Reiseziel, in: Zwischen Exotik und Vertrautem. Zum Tourismus in der Habsburgermonarchie und ihren Nachfolgestaaten. Hrsg.: Peter Stachel, Sandor Bösze. Bielefeld: transcript, 2014, S. 95–112

Mikula/Wibiral (1974)

Mikula, Renata / Wibiral, Norbert: Heinrich von Ferstel. Wiesbaden: Franz Steiner, 1974

Miłosz (1993)

Miłosz, Czesław: Über Nationalismus, in: Grenzfälle. Über neuen und alten Nationalismus. Hrsg.: Michael Jeismann, Henning Ritter. Leipzig, 1993, S. 118–129

Moleva/Beljutin (1956)

Moleva, Nina Michajlovna / Beljutin, Ėlij Michajlovič: Pedagogičeskaja sistema Akademii chudožestv XVIII veka (Das pädagogische System der Akademie der Künste im 18. Jahrhundert). Moskau: Iskusstvo, 1956

Moravánszky (2002)

Moravánszky, Ákos [Hrsg.]: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Wien [u. a.]: Böhlau, 2002

Morawińska (1984)

Morawińska, Agnieszka: Polnische Malerei. Von der Gotik bis zur Gegenwart. Warschau: Auriga, 1984

Morawińska (1988)

Morawińska, Agnieszka: Die *Polonia* von Stanisław Wyspiański, in: Romantik und Gegenwart. Festschrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag. Hrsg.: Ulrich Bischoff. Köln: DuMont, 1988, S. 147–155

Moździerz (2001)

Moździerz, Zbigniew: The Zakopane Style and the Vernacular Movement in European Architecture in the Second Half of the 19th Century, in: Vernacular Art in Central Europe. Hrsg.: Jacek Purchla. [Konferenzband] International Conference 1.–5.10.1997, International Culture Centre Cracow. Krakau: Antykwa, 2001, S. 307–338

Muthenius (2004)

Muthenius, Stefan: Lokal, universal – europäisch, national: Fragestellungen der frühen Kunstgeographie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs. Hrsg.: Robert Born, Alena Janatkov, Adam S. Labuda. = humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte. Band 1. Berlin: Gebr. Mann, 2004, S. 67–78

Muther (1901)

Muther, Richard: Studien und Kritiken. Band 2. Wien: Wiener Verlag, 1901

Muthesius (2006)

Muthesius, Stefan: „An der Spitze des guten Geschmacks dürfen wir keine nationalen Elemente erwarten...“ Erwägungen zu Universalismus und Nationalismus im Kunstgewerbe des späten neunzehnten Jahrhunderts, in: Purchla/Tegethoff (2006), S. 25–33

Naščokina (2012)

Naščokina, Marija V. [Hrsg.]: Duch simvolizma. Russkoe i zapadnoe iskusstvo v kontekste èpochi konca XIX–načala XX veka (Der Geist des Symbolismus. Russische und westliche Kunst im Kontext der Epoche Ende des 19.–Anfang des 20. Jahrhunderts). Moskau: Progress-Tradicija, 2012

Nekljudova (1991)

Nekljudova, Milica G.: Tradicii i novatorstvo v ruskom iskusstve konca XIX–načala XX veka (Traditionen und Innovationen in der russischen Kunst Ende des 19.–Beginn des 20. Jahrhunderts). Moskau: Iskusstvo, 1991

Nersesjan (2000)

Nersesjan, Levon: O drevnerusskich prototipach trëch komposicij V. M. Vasnecova vo Vladimirskom sobore v Kieve (Über altrussische Prototypen dreier Kompositionen V. M. Vasnecovs in der Vladimir-Kathedrale in Kiev), in: Paston (2000), S. 317–323

Nesterowa (1996)

Nesterowa, Jelena: Die Wanderer. Die Meister des russischen Realismus. Zweite Hälfte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts. Bournemouth: Parkstone, 1996

Neubauer (1976)

Neubauer, Edith: Altgeorgische Baukunst. Felsenstädte, Kirchen, Höhlenklöster. Leipzig: Koehler & Amelang, 1976

Nevskij (1988)

Nevskij, V. A.: Abramcevskaja keramičeskaja masterskaja. Majolika M. A. Vrubelja (Die Töpferei von Abramcevo. Die Majolika von M. A. Vrubel'), in: Sternin (1988), S. 173-199

Niezabitowski (2006)

Niezabitowski, Michał [Hrsg.]: Krakau. Erbe der Jahrhunderte. Krakau: Historisches Museum der Stadt Krakau, 2006

Nikitenko/Kornienko (2014)

Nikitenko, Nadežda / Kornienko, Vjačeslav: Sobor svjatyh Sofii Kievskoj (Kathedrale der Heiligen Sophia Kievs). Kiev: Inst. Ukrainskoj Archeografii i Istočnikovedenija Im. M. S. Gruševskogo NAN Ukrainy, 2014

Nollert/Volkenandt/Gollan/Frick (2011)

Nollert, Angelika / Volkenandt, Matthias / Gollan, Rut-Maria / Frick, Eckhard [Hrsg.]: Kirchenbauten in der Gegenwart. Architektur zwischen Sakralität und sozialer Wirklichkeit. Regensburg: Friedrich Pustet, 2011

Nünning/Nünning (2003)

Nünning, Ansgar / Nünning, Vera [Hrsg.]: Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart [u. a.]: J. B. Metzler, 2003

Oberhuber (1988)

Oberhuber, Konrad: Das Geistige in der Kunst und das Wirken Rudolph Steiners, in: Tuchman/Freeman (1988), S. 7–16

Omilanowska (1998)

Omilanowska, Małgorzata: Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku (Nationalismus und der Nationalstil in der europäischen Architektur des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts), in: Konstantynów/Pasieczny/Paszkiewicz (1998), S. 145–155

Onasch (1949)

Onasch, Konrad: Gott schaut dich an. Briefe über die altrussische Ikone. Berlin: Evang. Verl. Anst., 1949

Onasch (1961)

Onasch, Konrad: Ikonen. Berlin: Union Verlag, 1961

Onasch (1962)

Onasch, Konrad: Einführung in die Konfessionskunde der orthodoxen Kirchen. Berlin: de Gruyter, 1962

Onasch (1967)

Onasch, Konrad: Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig: Koehler & Amelang, 1967

Onasch (1993)

Onasch, Konrad: Lexikon Liturgie und Kunst der Ostkirche unter Berücksichtigung der Alten Kirche. Berlin [u. a.]: Union Buchverlag, 1993

Onasch/Schnieper (1995)

Onasch, Konrad / Schnieper, Annemarie: Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. Freiburg i. Br.: Herder, 1995

Osterhammel (2009)

Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München: C. H. Beck, 2009

Ostrowski (1989)

Ostrowski, Jan K.: Die polnische Malerei: Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne. München: Dt. Kunstverlag, 1989

Ostrowski (2000)

Ostrowski, Jan K.: Lwów. Dzieje i sztuka (Lemberg. Geschichte und Stadt). Krakau: Universitas, 2000

Ostrowski (2013)

Ostrowski, Jan K. [Hrsg.]: Katedra Łacińska we Lwowie. Bearbeitet von: Jakub Adamski, Marcin Biernat, Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus. Teil 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego (Römisch-katholische Kirchen und Klöster der ehemaligen russischen Woiwodschaft). = Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej (Aufsätze zur Geschichte der Kirchenkunst in den östlichen Gebieten der ehemaligen Republik Polen). Międzynarodowe centrum kultury w Krakowie (Internationales kulturelles Zentrum Krakau), Band 21. Krakau: Antykwa, 2013

Pasierb (1977)

Pasierb, Janusz St.: Die Kunstschatze des Klosters Jasna Góra. Leipzig: E. A. Seemann, 1977

Paston (2000)

Paston, Éleonora [Hrsg.]: Stil' žizni, stil' iskusstva. Razvitie nacional'no-romantičeskogo napravlenija stilja modern v evropejskich chudožestvennyh centrach vtoroj poloviny XIX–načala XX veka. Rossija, Anglija, Germanija, Švecarija, Finlandija (Lebensstil, Kunststil. Die Entwicklung der national-romantischen Richtung des Jugendstils in den europäischen künstlerischen Zentren der zweiten Hälfte des 19. bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Russland, England, Deutschland, Schweiz, Finnland). Moskau: Tret'jakovskaja galereja, 2000

Paston (2001)

Paston, Éleonora: Der Künstlerkreis von Abramcevo inmitten der europäischen Künstlerkolonien, in: Ausst.-Kat. Nürnberg (2001), S. 179–186

Paston (2003)

Paston, Éleonora: Abramcevo. Iskusstvo i žizn' (Kunst und Leben). Moskau: Iskusstvo, 2003

Paston (2008)

Paston, Éleonora: Die Künstlerkolonie Abramcevo. Geburtsstätte des neorussischen Stils und Wiege der russischen Moderne, in: Ausst.-Kat. Darmstadt (2008), S. 169–183

Paston (2014)

Paston, Éleonora: The Abramtsevo Circle. Founding Principles and Aesthetic Direction, in: From REALISM to the SILVER AGE. New Studies in Russian Artistic Culture. Hrsg.: Rosalind P. Blakesley, Margaret Samu. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2014, S. 59–78

Perucchi-Petri (1993)

Perucchi-Petri, Ursula: Die Nabis und der Japonismus, in: Ausst.-Kat. Zürich (1993), S. 33–59

Perz (2005)

Perz, Magdalena: Das Frauenbild im symbolistischen Werk von Jacek Malczewski (1854–1929). Die Entwicklung der Kunst des Jungen Polen. Berlin: Logos, 2005

Pevsner (1986)

Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. München: Mäander, 1986

Pinggéra (1991)

Pinggéra, Karl [Hrsg.]: Russische Religionsphilosophie und Theologie um 1900. = Marburger theologische Studien (86). Marburg: N. G. Elwert, 2005

Platowska-Sapetowa (1991)

Platowska-Sapetowa, Inga: Cudowny Obraz Najświętszej Maryi Panny Łaskawej z Archikatedry Lwowskiej w sanktuarium prokatedry w Lubaczowie (Das wundertätige Bild der Heiligen Gnädigen Jungfrau Maria aus der Lemberger Erzdiözese im Sanktuarium der Prokathedrale in Lubaczów). Rzeszów, 1991

Plotnikova (1988)

Plotnikova, Irina V.: Abramcevszkaja stoljarnaja masterskaja i kollekcija narodnogo iskusstva (Die Tischlerei in Abramcevo und die Sammlung der Volkskunst), in: Sternin (1988), S. 141–153

Plotnikova (1994)

Plotnikova, Irina V.: O religioznoj živopisi Vasnecova vo Vladimirskom sobore v Kieve (Über die religiöse Malerei Vasnecovs in der Vladimir-Kathedrale in Kiev), in: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja. Sbornik materialov (Viktor Michajlovič Vasnecov 1848–1926) (Aufsatzband). Hrsg.: Éleonora Paston. Moskau: Tret'jakovskaja galereja, 1994, S. 47–62

Plotnikova (1995)

Plotnikova, Irina V.: Katalog kolekcii russkogo narodnogo iskusstva iz sobranija Muzeja-zapovednika „Abramcevo” (Bestandskatalog der Sammlung russischer Volkskunst des Museums „Abramcevo“). Abramcevo, 1995

Poeschel (2005)

Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005

Pokrovskij (1899)

Pokrovskij, Nikolaj V.: Licevoj ikonopisnyi podlinnik i ego značenie dlja sovremennogo cerkovnogo iskusstva (Das Ikonenmalerhandbuch und seine Bedeutung für die moderne Kirchenkunst), in: Pamjatniki drevnej pis'mennosti i iskusstva (Denkmäler altertümlicher Literatur und Kunst), 1899, S. 1–23

Popova (1957)

Popova, Ol'ga Sergeevna: Russkaja narodnaja keramika (Die russische nationale Keramik). Gžel, Skopin, Dymkovo. Moskau: Vsesojusnoe kooperativnoe izdatel'stvo, 1957

Poznanskaja (2013)

Poznanskaja, Anna: Prerafaélity v Rossii (Präraffaeliten in Russland), in: Ausst.-Kat. Moskau (2013), S. 180–187

Prachow (1968)

Prachow, Nikolai A.: Michail Wrubel. Mit Beiträgen von Jekaterina I. Gay und Waleri Brjussow. Dresden: Verlag der Kunst, 1968

Prügel (2014)

Prügel, Roland [Hrsg.]: Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ im Germanischen Nationalmuseum, 8.–10.11.2012. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2014

Pružan (1957)

Pružan, Irina Nikolaevna: Maloizvestnye proizvedenija M. A. Vrubelja v sobranii Russkogo Muzeja. (Wenig bekannte Werke M. A. Vrubel's in der Sammlung des Russischen Museums), in: Soobščenijs Gosudarstvennogo Russkogo Muzeja (Mitteilungen des Staatlichen Russischen Museums). St. Petersburg: Gosudarstvennyj Russkij Muzej, 1957, S. 49–54

Puciata-Pawłowska (1970)

Puciata-Pawłowska, Jadwiga: Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański (dzieje przyjaźni artystów) (Józef Mehoffer und Stanisław Wyspiański (die Geschichte der Freundschaft der Künstler)). Toruń: Państw. Wyd. nauk, 1970

Pulnar/Walecki (2006)

Pulnar, Janusz / Walecki, Wacław [Hrsg.]: Królowa Korony Polskiej (Die Königin der polnischen Krone). Warschau: Dom Wydawniczy Edukacja, 2006

Purchla/Tegethoff (2006)

Purchla, Jacek / Tegethoff, Wolf [Hrsg.]: Nation, style, modernism. [Konferenzband] Proceedings of the international conference under the patronage of Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA), organised by the Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich, and the International Cultural Centre, Cracow (6.–12.9.2003). Krakau: International Culture Centre, 2006

Pučkov (2007)

Pučkov, Andrej: „Kirillovskie černoviki“ A. V. Prachova (dekabr‘ 1880–nojabr‘ 1881 gg.) (Unveröffentlichte Aufzeichnungen von A. V. Prachov (Dezember 1880–November 1881)), in: Sučasni problemy doslidžennja, restavraciji ta zberežennja kul’turnoji spadščyny: Zbirnyk naukovych prac‘ z mystectvoznavstva, architekturnoznavstva i kul’tuologiji (Aktuelle Forschungsfragen zur Restaurierung und Erhalt des kulturellen Erbes, in: Sammelband wissenschaftlicher Aufsätze aus Kunstwissenschaft, Architektur und Kulturwissenschaft). Hrsg.: V. D. Sidorenko, Autorenkollektiv. [Ukrainisch] Kiev: Feniks, 2007, S. 153–294

Raev (2007)

Raev, Ada: »Urteile über das unbekannteste Volk von Europa«. Zur Rezeption russischer Kunst in Deutschland um die Jahrhundertwende, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 234–241

Rataj/Zachorowska (2001)

Rataj, Andrzej / Zachorowska, Maria: Fascination with Folk Culture and the Origins of Polish Ethnographic Museology, in: Vernacular Art in Central Europe. Hrsg.: Jacek Purchla. [Konferenzband] International Conference 1.–5.10.1997, International Culture Centre Cracow. Krakau: Antykwa, 2001, S. 377–390

Raulff (1987)

Raulff, Ulrich [Hrsg.]: Mentalitäten-Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse. Berlin: Klaus Wagenbach, 1987

Renan (1993)

Renan, Ernest: Was ist eine Nation?, in: Grenzfälle: Über neuen und alten Nationalismus. Hrsg.: Michael Jeismann, Henning Ritter. Leipzig: Reclam, 1993, S. 290–311

Riegl (1894)

Riegl, Alois: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Berlin: Siemens, 1894

Roeck (2004)

Roeck, Bernd: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance bis zur Revolution. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004

Röhl (2013)

Röhl, Boris: Realismus in der bildenden Kunst. Europa und Nordamerika 1830 bis 2000. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2013

Romanowicz (2007)

Romanowicz, Beata: Mount Fuji: Cult and Fascination, in: Ausst.-Kat. Krakau (2007), S. 23–40

Romanowska (2004)

Romanowska, Marta: Stanisław Wyspiański. Krakau: Kluszczyński, 2004

Romanowska (2009)

Romanowska, Marta: Stanisław Wyspiański. = Kolekcja Muzeum Narodowego w Krakowie (Sammlung des Nationalmuseums Krakau). Krakau: Bosz, 2009

Rosenblum (1981)

Rosenblum, Robert: Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. München: Schirmer-Mosel, 1981

Rotter (1997)

Rotter, Grażyna: Krakau. Wawel – Altstadt – Kazimierz. Krakau: Karpaty, 1997

Rumiński (1998)

Rumiński, Krzysztof: Bildende Kunst, Politik und Geschichtsbewußtsein in Polen. Ein Beitrag zur Erforschung der nationalen Identität Polens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. Frankfurt: Peter Lang, 1998

Rusakova (1995)

Rusakova, Alla A.: Simvolizm v ruskoj živopisi (Symbolismus in der russischen Malerei). Moskau: Iskusstvo, 1995

Rzepińska (1983)

Rzepińska, Maria: Władysław Łuszczkiewicz, malarz i pedagog (Władysław Łuszczkiewicz, Maler und Pädagoge). Krakau: Wydawnictwo Literackie, 1983

Sachs/Badstübner/Neumann (1998)

Sachs, Hannelore / Badstübner, Ernst / Neumann, Helga: Christliche Ikonographie in Stichworten. Berlin: Koehler & Amelang, 1998

Sadykova (2005)

Sadykova, Elena: Kunst-Leben. Der Einfluss der russischen „religiösen Renaissance“ auf die Ästhetik und Kunst des Spätsymbolismus am Anfang des 20. Jahrhunderts in Russland. Dissertation Universität Osnabrück. E-Dissertation, 2005, URL: <https://repositorium.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2005021010> [letzter Zugriff: 1.6.2022]

Salmond (1996)

Salmond, Wendy: Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries, 1870–1917. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

Schauber/Schindler (1999)

Schauber, Vera / Schindler, Hanns Michael: Bildlexikon der Heiligen. Seligen und Namenspatrone. Augsburg: Pattloch, 1999

Scherf (2016)

Scherf, Margareta Maja: Die Konstruktion des ‚Nationalen‘ in der ‚polnischen‘ Kunst am Beispiel der Zachęta in Warschau und der Biennale Venedig. Dissertation Hochschule für Bildende Künste Braunschweig 2016. Berlin: Logos, 2016

Ševčenko (1913)

Ševčenko, Aleksandr: Neoprimitivism. Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija (Der Neoprimitivismus. Seine Theorie. Seine Möglichkeiten. Seine Errungenschaften). Moskau, 1913

Schleier (2003)

Schleier, Hans: Geschichte der deutschen Kulturgeschichtsschreibung. Vom Ende des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts. = Wissen und Kritik. Texte und Beiträge zur Methodologie des historischen und theologischen Denkens seit der Aufklärung. Band 1, Teil 2. Waltrop: Hartmut Spenner, 2003

Schmidt (2009)

Schmidt, Christoph: Gemalt für die Ewigkeit. Geschichte der Ikonen in Russland. Köln: Böhlau, 2009

Schmiegelt (2001)

Schmiegelt, Ulrike: Rußland. Geschichte als Begründung der Autokratie, in: Flacke (2001), S. 401–421

Schmitz (2017)

Schmitz, Rainer [Tagungsbericht zu:] Nationalismus als Ressource? (Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 17.–18.11.2016), in: H-ArtHist, Jan 10 2017, URL: <http://arthist.net/reviews/14442> [letzter Zugriff: 3.6.2022]

Ščenkov (2013)

Ščenkov, Aleksej S. [Hrsg.]: Architektura russkogo pravoslavnogo chrama (Die Architektur der russisch-orthodoxen Kathedrale). Moskau: Pamjatniki istoričeskoj mysli, 2013

Schulze Wessel (2006)

Schulze Wessel, Martin [Hrsg.]: Nationalisierung der Religion und Sakralisierung der Nation im östlichen Europa. = Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa. Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e. V., Universität Leipzig. Band 27. Stuttgart: Franz Steiner, 2006

Schwebel (2002)

Schwebel, Horst: Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts. München: C. H. Beck, 2002

Schwedt (1970)

Schwedt, Elke: Volkskunst und Kunstgewerbe. Überlegungen zu einer Neuorientierung der Volkskunsthforschung. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V., 1970

Seibert (2002)

Seibert, Jutta: Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole. Freiburg i. Br.: Herder, 2002

Siepe (2002)

Siepe, Franz: Fragen der Marienverehrung. Anfänge, Frühmittelalter, Schwarze Madonnen. Gräfelfing: Mantis, 2002

Sieradzka (1991)

Sieradzka, Anna: Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu (Umhang, Schleppe und Konfederatka. Über die Mode und Kunst des polnischen Modernismus). Breslau: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991

Sieradzka (1996)

Sieradzka, Anna: Stanisław Wyspiański jako prekursor stylu Art Déco w polskim rzemiośle artystycznym (Stanisław Wyspiański als Vorreiter des Art Déco im polnischen Kunsthandwerk), in: Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Das Kunsthandwerk. Studien der Warschauer Vereinigung der Kunsthistoriker). Hrsg.: Ryszard Bobrow. Warschau: Fundacja ATK, 1996, S. 131–143

Sigel (2014)

Sigel, Paul: „Mit ausgesprochenem Nationalcharakter“. Länderpavillons auf Weltausstellungen als Medien staatlicher Selbstdarstellung, in: Prügel (2014), S. 36–49

Simonides (1994)

Simonides, Dorota: Folklorystyka wobec mitologizacji politycznej w pierwszej połowie XIX wieku (Folklorismus als politische Mythologisierung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts), in: Polskie mity polityczne XIX i XX wieku (Polnische politische Mythen des 19. und 20. Jahrhundert). Hrsg.: Wojciech Wrzesiński. Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1994, S. 69–73

Ślesiański (1957)

Ślesiański, Władysław: Wiadomości archiwalne o studiach Stanisława Wyspiańskiego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i w Uniwersytecie Jagiellońskim (Archivdokumente über das Studium von Stanisław Wyspiański an der Krakauer Hochschule der Schönen Künste und der Jagiellonen Universität), in: Sztuka i Krytyka (Kunst und Kritik), Nr. 3–4/ 31–32, 1957, S. 80–83

Smirnow (2002)

Smirnow, Jurij: Zespół witraży katedry rzymsko-katolickiej we Lwowie (Das Glasfensterensemble in der römisch-katholischen Kathedrale in Lemberg), in: Budyn-Kamykowska/Pawłowska (2002), S. 79–90

Smirnow (2016)

Smirnow, Jurij: Upamiętnienie ślubów Jana Kazimierza w dziełach sztuki sakralnej i tablicach pamiątkowych (Das Erinnern des Gelöbnisses von Johann Kasimir in der religiösen Kunst und an Gedächtnistafeln), in: Kurier galicyjski, Nr. 6, 31.3.–14.4.2016, Teil 1. URL: <http://kuriergalicyjski.com/historia/upamietnienia/4950-upamietnienie-slubow-jana-kazimierza-w-dzielach-sztuki-sakralnej-i-tablicach-pamiatkowych-czesc-1> [letzter Zugriff: 3.6.2022]

Smolik (1993)

Smolik, Noemi: Avantgarde contra Revolution, in: Ausst.-Kat. Köln (1993), S. 19–22

Sobieraj/Chlewiński (2005)

Sobieraj, Leonard / Chlewiński, Zbigniew [Hrsg.]: Malarstwo Polskie 1890–1914 ze zbiorów Muzeum Mazowieckiego w Płocku (Polnische Malerei 1890–1914 aus der Sammlung des Museums Masowiens in Płock). Płock: Muzeum Mazowieckiego w Płocku, 2005

Soldatova (2007)

Soldatova, Tamara: „Stremlenie k obščestvennym delam“, in: Antikvar‘. Žurnal ob antikvariate i kolekcionirovanii (Antiquar‘. Zeitschrift für Antiquitäten und Sammlertum), Nr. 13, November 2007, S. 28–37

Solov’ëv (1891)

Solov’ëv, Michail Petrovič: Russkoe iskusstvo v 1890/ 91 godu, (Russische Kunst in den Jahren 1890/ 91), in: Russkoe obozrenie, literaturno-političeskij i naučnyj žurnal (Russische Rundschau, literarisch-politisches und wissenschaftliches Journal). Band 4. Juli 1891, S. 124–167

Spira (2008)

Spira, Andrew: The Avant-Garde Icon. Russian Avant-Garde and the Icon Painting Tradition. Burlington: Lund Humphries, 2008

Stach (2017)

Stach, Stephan: Wir wollen versuchen, den Drachen zu töten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.6.2017, Nr. 126, S. 14

Stagl (2002)

Stagl, Justin: Das „Kronprinzenwerk“ – eine Darstellung des Vielvölkerreiches, in: Moravánszky (2002), S. 169–182

Stauter-Halsted (2001)

Stauter-Halsted, Keely: The nation in the village. The Genesis of Peasant National Identity in Austrian Poland, 1848–1914. London: Cornell University Press, 2001

Stepanova (2011)

Stepanova, Svetlana S.: „Finde deinen Sinn”: Nikolaj Ge und Aleksandr Ivanov, in: Nikolaj Nikolaevič Ge 1831–1894. K 180-letiju so dnja roždenija (Zum 180-jährigen Jubiläum seines Geburtstags). Staatliche Tret’jakov-Galerie Moskau. Moskau: Pinakoteka, 2011, S. 36–43

Sternin (1980)

Sternin, Grigorij: Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Dresden: Deutscher Kunstverlag Dresden, 1980

Sternin (1988)

Sternin, Grigorij [Hrsg.]: Abramcevo: Chudožestvennyj kružok, živopis’, grafika, skulptura, teatr, masterskie. (Abramcevo: Künstlerkreis, Malerei, Grafik, Bildhauerei, Theater, Werkstatt). Leningrad: Chudožnik RSFSR, 1988

Stock/Zahner (2010)

Stock, Wolfgang Jean / Zahner, Walter: Der sakrale Raum der Moderne. Meisterwerke des europäischen Kirchenbaus im 20. Jahrhundert. Berlin [u. a.]: Deutscher Kunstverlag, 2010

Stökl (1990)

Stökl, Günther: Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Kröner, 1990

Stroganovskij (1965)

Stroganovskij ikonopisnyi licevoj podlinnik (Podlinnik der Familie Stroganov): Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow (Ende 16. und Anfang 17. Jahrhundert). Neu herausgegeben in Faksimile, Slavisches Institut München. München: Schloss Autenried, 1965

Strugowa (2008)

Strugowa, Olga: Die Werkstätten von Talaschkino. Von der Volkskunst zum Jugendstil, in: Ausst.-Kat. Darmstadt (2008), S. 187–193

Suzdalev (1991)

Suzdalev, Pëtr Kirillovič: Vrubel’. Moskau: Sovetskij Chudožnik, 1991

Szczepkowska-Naliwajek (2005)

Szczepkowska-Naliwajek, Kinga: Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939 (Die Forschungsgeschichte zum altertümlichen Kunsthandwerk in Polen 1800–1939). Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005

Szczerski (2002)

Szczerski, Andrzej: Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w europie środkowej około roku 1900 (Identitätsmuster. Die Rezeption britischer Kunst in Mitteleuropa um 1900). = Ars vetus et nova. Band 10. Krakau: Universitas, 2002

Szczerski (2009)

Szczerski, Andrzej: The Arts and Crafts Movement, Internationalism and Vernacular Revival in Central Europe c. 1900, in: Brockington (2009), S. 107–131

Szybisty (2012)

Szybisty, Tomasz: Sztuka Sakralna Krakowa w wieku XIX. Część IV. Malarstwo witrażowe (Die religiöse Kunst Krakaus im 19. Jahrhundert. Teil 4. Die Glasmalerei). Krakau: Universitas, 2012

Taborski (2001)

Taborski, Roman: Wyspiański – Wiedeń – „Secesja” (Wyspiański – Wien – „Secession”), in: Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Hrsg.: Anna Baranowa. Krakau: Universitas, 2001, S. 91–102

Tessow (2007)

Tessow, Inge [Hrsg.]: „außen wie innen“. Russland im Werk Ernst Barlachs. Güstrow: Ernst-Barlach-Stiftung, 2007

Thimann (2014)

Thimann, Michael: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts. = Studien zur christlichen Kunst hrsg. von Frank Büttner, Hans Ramisch. Band 8. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014

Thomson (2014)

Thomson, Belinda: *Japonisme* im Werk von van Gogh, Gauguin, Bernard und Anquetin, in: Ausst.-Kat. Essen/Zürich (2014), S. 69–79

Tomczyk-Maryon (2009)

Tomczyk-Maryon, Marta: Wyspiański. Warschau: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009

Torke (1997)

Torke, Hans-Joachim: Einführung in die Geschichte Rußlands. München: Beck, 1997

Tragatschnig (2004)

Tragatschnig, Ulrich: Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900. Bonn: Dietrich Reimer, 2004

Trillenberg (2013)

Trillenberg, Wilfried: Multikulturelles in Entstehung und Zerfall im osteuropäischen Galizien. Mitte des 18. bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Forschungsinstitut der Internationalen Wissenschaftlichen Vereinigung Weltwirtschaft und Weltpolitik e. V., 2013

Tschernewitsch (2008)

Tschernewitsch, Jelena: Ausdruck eines neuen Russlands. Der neorussische Stil im Spannungsfeld von Folklore und nationaler Identität, in: Ausst.-Kat. Darmstadt (2008), S. 147–165

Čubarov (2005)

Čubarov, Igor‘ M. [Hrsg.]: Slovar‘ chudožestvennych terminov (Wörterbuch künstlerischer Termini). G. A. Ch. N. 1923–1929 (Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk/ Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften 1923–1929). Moskau: Logos-Al’tera, 2005

Tschurak (2007)

Tschurak, Galina: Auf der Suche nach Russland. Die Wanderer und ihre Themen, in: Ausst.-Kat. Bonn (2007), S. 140–171

Tuchman/Freeman (1988)

Tuchman, Maurice / Freeman, Judi [Hrsg.]: Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985. Englische Originalausgabe 1986. Stuttgart: Urachhaus, 1988

Valkenier (1989)

Valkenier Kridl, Elizabeth: Russian realist art. The state and society: the Peredvizhniki and their tradition. New York: Columbia University Press, 1989

Vasold (2004)

Vasold, Georg: Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten. Freiburg i. Br.: Rombach, 2004

Vierhaus (2008)

Vierhaus, Rudolf: Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung, in: Kulturgeschichte. Hrsg.: Silvia Serena Tschopp. Band 3. Stuttgart: Franz Steiner, 2008

Vulpus (2005)

Vulpus, Ricarda: Nationalisierung der Religion. Russifizierungspolitik und ukrainische Nationsbildung 1860–1920. = Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, hrsg. vom Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin. Band 64. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005

Vzdornov (1986)

Vzdornov, Gerol’d I.: Istorija otkrytija i izučeniya russkoj srednevekovoj živopisi. XIX vek (Geschichte der Entdeckung und Erforschung von russischer mittelalterlicher Malerei. 19. Jahrhundert). Moskau: Iskusstvo, 1986

Weichlein (2006)

Weichlein, Siegfried: Nationalbewegungen und Nationalismus in Europa. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2006

Wieninger (2014)

Wieninger, Johannes: Die Asiensammlung im österreichischen Museum für Kunst und Industrie und die Wiener Weltausstellung 1873, in: Prügel (2014), S. 28–35

Wohlfeil (1991)

Wohlfeil, Rainer: Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele. Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 12. Berlin, 1991

Wojcik (2007)

Wojcik, Agata: Stanisław Wyspiański – docent malarstwa dekoracyjnego krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (Stanisław Wyspiański – als Dozent der dekorativen Malerei der Krakauer Akademie der Schönen Künste), in: Stanisław Wyspiański w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (Stanisław Wyspiański in der Akademie der Schönen Künste Krakau). Hrsg.: Janusz Antos. Krakau: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2007, S. 19–26

Wolańska/Bałus (2010)

Wolańska, Joanna / Bałus, Wojciech [Hrsg.]: Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX (Religiöse Kunst in Krakau im 19. Jahrhundert). Band 3. Krakau: Universitas, 2010

Włodarek (2013)

Włodarek, Andrzej: Działalność konserwatorska Zygmunta Hendla w klasztorze Dominikanów w Krakowie (Die konservatorische Tätigkeit von Zygmunt Hendel im Dominikanerkloster in Krakau), in: Sztuka w kręgu krakowskich Dominikanów (Die Kunst im Kreis der Krakauer Dominikaner). Hrsg.: Anna Markiewicz, Marcin Szyma, Marek Walczak. Krakau: Wydawnictwo Esprit, 2013, S. 907–913

Wünsche (2008)

Wünsche, Isabel: Harmonie und Synthese. Die russische Moderne zwischen universellem Anspruch und nationaler kultureller Identität. München: Fink, 2008

Zacharias (2005)

Zacharias, Kyllikki: Vom Symbol zum 'Diabol'. Über das Prinzip der Entzweiung in der Kunst des russischen Symbolisten Michail Wrubel. Dissertation Universität Kassel 2005. Kassel: Kassel University Press, 2005

Zuckerkindl (1903)

Zuckerkindl, Berta: Von neuer polnischer Kunst, in: Die Kunst für Alle (1903), S. 275–280