

Die Kunst und die Kunstgeschichte in Serbien und Deutschland¹

FRIEDBERT FICKER (Zwickau)

Die künstlerischen Beziehungen zwischen Serbien und Deutschland sind Teil einer langen Entwicklung, deren Spuren sich in Südosteuropa weit zurückverfolgen lassen. So ist z.B. die Offenbarung des Johannes, die in der Ostkirche als apokryphe Schrift aus der Liturgie ausgeklammert blieb, und deren bildnerische Gestaltung verboten war, durch diese Beziehungen und die daraus entstandenen Impulse in die Freskenzyklen der orthodoxen Bilderwelt aufgenommen worden. Nach Paul HUBER brachte der Siebenbürger Humanist und spätere Kronstädter Stadtpfarrer Johannes HONTERRUS von seinem unfreiwilligen Aufenthalt in Basel nach der Rückkehr aus der Verbannung 1533 die bei Thomas WOLFF 1523 in Basel erschienene Nachdruck-Ausgabe von Luthers Septembertestament mit den auf die Dürersche Folge zurückgehenden Holzschnittillustrationen zur Offenbarung des Johannes von Hans HOLBEIN d. J. mit nach Hause. Vermutlich führte der weitere Weg dieser Bibel von der Moldau in die Athos-Klöster als Stiftung des moldauischen Herrscherpaares Johannes Alexander IV. LAPUSNEANU und dessen Gemahlin Roxandra sowie deren Vater Fürst Petru RAREȘ. Dort wurde die Bilderfolge, in der man ähnlich wie zur Zeit DÜRERS in Deutschland Hinweise auf das Geschehen in Südosteuropa sehen konnte, offensichtlich als Vorlage für Wandmalereien aufgenommen, wie z.B. die vergleichbaren Darstellungen aus dem 16.–17. Jahrhundert im Kloster Dionysiou zeigen².

Der deutsche und westeuropäische Einfluss auf die Länder Südosteuropas vollzog sich je nach der politischen Situation in unterschiedlicher Intensität und gewann an Bedeutung mit dem Entstehen und der Entfaltung der nationalen Selbstbewegung in den um ihre Freiheit ringenden Ländern Südosteuropas³. Der sich anbahnende Wandlungsprozess stand im engen Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Hintergrund jener bewegten Zeit. Die alte osmanische Feudalordnung war überholt und begann zu zerfallen. Sie war auf das Erstarken und Aufblühen einer eigenständigen lokalen Wirtschaft in den besetzten Ländern ange-

¹ Vortrag gehalten am 20.6.2002 vor der Leibniz-Sozietät Berlin

² Paul HUBER: „Die apokalyptischen Holzschnitte von Cranach und Holbein als Vorlage für die Offenbarungszyklen in Dionysiou und Dochiarion“. In: *Athos*, Zürich/Freiburg, 2. Aufl. 1978. S. 365–383. – Friedbert FICKER: „Das europäische Erbe und die Kunst der orthodoxen Länder Südosteuropas“. In: *Das Europa-Verständnis im orthodoxen Südosteuropa*. Graz 1996. S. 153–154.

³ Friedbert FICKER: „Der westeuropäische Klassizismus und die Kunst der Balkanvölker“. In: *Revue des Études Sud-Est Européennes* 22, 1984, Nr. 1. S. 33–44. – Ders.: Das Geschichtsbild Ludwigs I., die Münchner Historienmalerei und ihre Bedeutung für die Kunst Bulgariens. In: a.a.O. 31, 1993. S. 115–127. – Ders.: „Serbische religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts im Spiegel von Handzeichnungen“. In: *Das Münster* 54, 2001, 2. S. 142–146.

wiesen. Mit der wirtschaftlichen Entfaltung wurde zugleich das eigene individuelle und das nationale Selbstbewusstsein gestärkt und gefestigt⁴.

Der sich daraus entwickelnde private Wohlstand einzelner Handwerker- und Händlerfamilien hat über deren geschäftliche Verbindungen zu Westeuropa auch das Einfließen von Motiven und Formelementen in die Kunst der südosteuropäischen Länder begünstigt. So ist z.B. in einem Archontikon eines Pelzhändlers im nordgriechischen Kastoria, dem nach seinem damaligen Besitzer benannten Natsi-Haus, im Salon aus der Zeit um 1750 die freie Wiedergabe der Stadt Leipzig erhalten. Die Malerei ist als Zeichen der Handelsverbindung der makedonischen mit der deutschen Pelzmetropole zu verstehen⁵. In der Art der unspezifischen freien Wiedergabe solcher Städtebilder, wie sie beispielsweise auch in Bulgarien in den Häusern wohlhabender Bürger, wie im Haus des Armeniers in Plovdiv, zu finden sind, erinnern diese an spätmittelalterliche Holzschnittillustrationen, so etwa in der „Weltchronik“ des Nürnberger Arztes und Humanisten Hartmann SCHEDEL vom Jahre 1493. Das damit zum Ausdruck gebrachte Anliegen, auf die sich nun anbahnenden Beziehungen zu Westeuropa nach jahrhundertelanger gewaltsamer Abschnürung hinzuweisen, ist als Zeichen des Aufbruchs in eine neue Zeit in Südosteuropa zu sehen und zu werten.

Dieser Aufbruch in eine neue Zeit hat sich in Serbien auf verschiedenen Wegen vollzogen. An die Forschungen von Dejan MEDAKOVIĆ anknüpfend⁶ darf hier auf die aus der politischen Entwicklung mit dem „Donauweg der serbischen Kultur im 18. Jahrhundert“ sich ergebenden Beziehungen zu Österreich und seiner Vielvölkermetropole Wien mit den mannigfachen Einflüssen hingewiesen werden. In Serbien und in der serbischen Kunst haben sie mit der eingeführten Technik des Kupferstichs einen sichtbaren Niederschlag gefunden⁷. Der Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts für die Buchillustration noch in der Blüte stehende Kupferstich hatte in Wien eine Reihe künstlerischer Vertreter hervorgebracht, so den einer ganzen Kupferstecherfamilie entstammenden Johann Georg MANSFELD. Wie der um 1800 entstandene Stich „Christus als Steuermann“ zeigt, handelt es sich freilich meist um bescheidene handwerkliche Leistungen, deren Wert neben der Vermittlung der technischen Grundlagen in den Anregungen formaler und inhaltlicher Art aus der westeuropäischen Kunst zu suchen ist.

⁴ Virginia PASKALEVA: „Mitteleuropa und die bulgarische Wiedergeburt im 18.–19. Jahrhundert (Wirtschaftliche und kulturelle Aspekte)“. In: *Bulgarien. Internationale Beziehungen in Geschichte, Kultur und Kunst*. Neuried 1984. S. 125–135. – Dies.: „Die Wirtschaftsbeziehungen der bulgarischen Gebiete mit Mitteleuropa im 18. und 19. Jahrhundert“. In: *Wirtschaftskräfte und Wirtschaftswege, Festschrift für Hermann Kellenbenz*. Stuttgart 1978. – Dies.: „From the History of Bulgarian Trade during the Third Quarter of the 19th Century“. In: *Bulgarian Historical Review* 1981, 1–2. S. 99–124.

⁵ Vergl. dazu Kunstdenkmäler in Griechenland, herausgegeben von Reinhardt Hootz, Bd. 1. München, Berlin 1982. Abb. 216, u. S. 432/433 und Kunstdenkmäler in Bulgarien, herausgegeben von Reinhardt HOOTZ. München, Berlin 1983. Abb. 178 u. 179 u. S. 377/378.

⁶ Dejan MEDAKOVIĆ: *Serbischer Barock*. Wien, Köln, Weimar 1991.

⁷ Dinko DAVIDOV: *Serbische Kupferstiche des 18. Jahrhunderts*. Novi Sad 1983.

Ähnlich verhält es sich mit Thomas MESSMER, dessen 1754 entstandener Stich des Hl. Nikolaus die formale Anlehnung an die Thesenblätter des Barock verrät. Auch hier ist es weniger die eigene künstlerische Leistung, die den Ausschlag gibt. Wiederum liegt die Bedeutung solchen handwerklich-technisch durchaus gelösten, aber künstlerisch zweitrangigen Schaffens in der Vermittlerrolle. Einmal wurde mit dem noch unbekannteren viel feineren Kupferstich der meist volkskunsthafte-primitive ältere Holzschnitt mit seiner groben Schnittführung überwunden. Gleiches gilt für die erstarrte postbyzantinische Formenwelt, deren Ablösung durch die westeuropäische Kunstauffassung für die jungen serbischen Künstler den Anschluss an Europa bedeutete⁸.

Hristofor ŽEFAROVIĆ ist ein Beispiel für den mit der Überwindung alter erstarrter Inhalte und Formen verbundenen Wandel in der serbischen Kunst. Als Vertreter eines für die Entwicklung nach Westeuropa hin ausgerichteten neueren Schaffens hat er sich den aus der nationalen Wiedergeburtbewegung hervorgegangenen Zielen keineswegs verwehrt. Im Gegenteil sah er in den neuen künstlerischen Mitteln die willkommene Möglichkeit, auf dem Boden der Geschichte und der Tradition einer zeitgemäßen Kunst den Weg zu bereiten. Ein Beitrag dazu war die 1741 zusammen mit Messmer geschaffene für Serbien politisch bedeutsame „Stematographie“, der Stammbaum-Nachweis der serbischen Herrscher. Mit der Verwendung der Technik des Kupferstichs wurde er dem Anspruch auf die gehobene volksbildnerische Breitenwirkung ebenso gerecht, wie er Voraussetzungen für die neuere serbische Graphik schuf. Nicht minder hat der von dem Wiener Jakob SCHMUTZER beeinflusste Zaharija ORFELIN zur Barockisierung der serbischen Kupferstichgraphik beigetragen. In der 1773 entstandenen ganzfigurigen Darstellung des heilig gesprochenen Fürsten Lazar wird mit der Verwendung der Rocailleformen am Rahmen und dem barocken Schwung von rechts unten in der Bildkomposition von dem Mantel des Heiligen bis zur Draperie links oben ein Nachholbedarf ausgefüllt, der allerdings auch mit einer zeitlichen Stilverschiebung verbunden ist, wie sie in ähnlicher Weise in der bulgarischen Kunst der Wiedergeburtzeit beobachtet werden kann. Und doch wird thematisch mit der Gestaltung eines bedeutenden Herrschers aus der serbischen Geschichte der Anschluss an die Anliegen der eigenen Zeit mit der bewussten Besinnung auf die vaterländische Geschichte hergestellt. Ähnlich wie bei Orfelin im Kupferstich wird in der Malerei von Theodor KRAČUN mit der Hinwendung zum barocken Formengut die Loslösung von der erstarrten byzantinischen Auffassung vollzogen. Als einer der bedeutendsten serbischen Künstler des 18. Jahrhunderts steht der an der Wiener Akademie ausgebildete Maler in der Tradition der ALTOMONTE, TROGER oder ZEILLER. Mit der Verwendung der autonomen Ölskizze hat er dazu einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung der serbischen Malerei und deren Anschluß an Europa geleistet. Es war dies ein Weg, der einen neuen Höhepunkt für die serbische Malerei bedeutete und den Pavle SIMIĆ im 19. Jahrhundert mit der Weiterentwicklung zur Romantik hin fortsetzte. Während er mit der „Beweinung Christi“ sich der Auffassung der Nazarener näherte, führt z.B. das „Porträt von Frau Mladenović“ in

⁸ S. a. Friedbert FICKER: „Serbische religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts im Spiegel von Handzeichnungen“. In: Anm. 2.

die biedermeierliche Malerei Europas. Simić, der 1837 nach Wien kam und dort fünf Jahre an der Akademie studierte, lässt so verständlicherweise Erinnerungen an Leopold KUPELWIESER, Peter KRAFT, Joseph FÜHRICH oder Ferdinand Georg WALDMÜLLER aufkommen und bewegte sich so durchaus auf dem Niveau der bürgerlichen Malerei Europas.

Eine besondere Bedeutung kommt zweifellos den graphischen Künsten mit der Einführung des Kupferstichs zu. Es war dies eine qualitative Verbesserung, was sich im Zurückdrängen des älteren vielfach volkskunsthafte Holzschnittes zeigt. Über den Athos haben von Serbien aus auch die anderen südosteuropäischen Länder, so z.B. Bulgarien, von dieser drucktechnischen Neuerung profitiert. Damit standen verfeinerte Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung, die der flächenhafte Holzschnitt mit seiner ungelenten Linienführung nicht bieten konnte. Diese qualitative Verbesserung ist im engen Zusammenhang mit dem allgemeinen Bemühen um erstrebenswerte europäische Standardvorstellungen verbunden. Die nationale Selbstbesinnungsbewegung lässt so den Vergleich mit der Zeit der Reformation und des Bauernkrieges in Deutschland zu, wo die Gedanken der Umbruchbewegung wesentlich von der Graphik weitergetragen und verbreitet wurden. Ähnlich verhält es sich im 18. und 19. Jahrhundert in den Ländern Südosteuropas, wo mit den Vervielfältigungsmöglichkeiten der Druckgraphik ein wichtiges Kommunikations-, Agitations- und Propagandamittel zur Verfügung stand. Die Bedeutung dieser Multiplikationswirkung tritt noch mehr in Erscheinung mit der Erfindung der Lithographie durch Alois SENEFELDER in München, die den Druck ungleich größerer Auflagen ermöglichte, als dies der Holzschnitt und der Kupferstich zuließen.

Dass München in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Wien abgelöst hat und seit dem Studium des Bulgaren Nikolaj PAVLOVIĆ in der Isarstadt zum Mekka der jungen künstlerischen und wissenschaftlichen Intelligenz der gesamten Länder Südosteuropas wurde, ist allerdings nur am Rande der Erfindung Senefelders mit zu verdanken. Um den Wandel in der Vorbildrolle und die Jahrzehnte währende führende Stellung der bayerischen Haupt- und Residenzstadt zu verstehen, ist ein Blick in das 19. Jahrhundert in Bayern notwendig.⁹

Mit dem Wandel, der sich auf künstlerischem Gebiet vollzog, ist die Münchner Historienmalerei eng verbunden. Sie spielte nicht nur in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Sie hat darüber hinaus in den entscheidenden Jahren der nationalen Selbstfindung und des Ringens um den Anschluss an Europa die Kunst der Balkanvölker in ihren Erneuerungsbestrebungen und als Beitrag im Kampf um die Freiheit nachhaltig beeinflusst. Als typischer Ausdruck für die romantisch-patriotischen Ideen, die sich in der Folge des Sieges über NAPOLEON entwickelten und verbreiteten, ist die Münchner Historienmalerei ohne den Hintergrund der politischen und historischen Vorstellungen LUDWIGS I. von Bayern sowie dessen för-

⁹ Ders.: „Die Münchner Akademie und die Kunst der Balkanvölker“. In: *Bulgarien. Internationale Beziehungen in Geschichte, Kultur und Kunst*. Neuried 1984. S 67–72. – Ders.: „Rumänische Künstler in München“. In: *Revue des Études Sud-Est Européennes* 36, 1998, 1–4. S. 85–94.

dernden und bestimmenden Einfluss nur schwerlich denkbar¹⁰. Bereits als Kronprinz war ihm die franzosenfreundliche Haltung seines Vaters, Kurfürst MAXIMILIAN IV. JOSEPH von Bayern zuwider, der ungeachtet der Warnungen des Sohnes bayerischer König von Napoleons Gnaden wurde. Selbst nach der Niederlage des Korsen wusste es der Vater zusammen mit seinem Minister von WREDE zu verhindern, dass der Kronprinz am Wiener Kongress teilnehmen und dort politischen Einfluss gewinnen konnte. Als Ludwig am 25. Oktober 1825 die Königswürde übernahm, sah er es deshalb um so mehr als eine seiner vornehmsten Aufgaben an, die vom Vater hinterlassene Schmach zu tilgen.

Bei aller inneren Ablehnung Napoleons hat er sich dennoch mit ihm verglichen, und er versuchte seine fehlenden politischen Einflussmöglichkeiten durch die großzügige Förderung von Architektur, Kunst und Wissenschaft auszugleichen. Ein solches Programm und die damit verbundenen Entscheidungen sind durchaus als eine Identifizierung mit Staat und Volk zu verstehen, als richtungsweisende Entschlüsse, die im engsten Zusammenhang standen mit der Bewegung nationaler Selbstbesinnung und den daraus resultierenden Erneuerungsbemühungen unmittelbar praktischer, politischer und geistiger Art, die vom Freiheitskrieg gegen Napoleon in Deutschland ausgingen. Diesem nationalen Programm Ludwigs I. hat z.B. die Befreiungshalle in Kelheim ihre Entstehung zu verdanken, deren 18 Strebepfeiler außen die deutschen Stämme verkörpern.

Die von Friedrich von GÄRTNER entworfene und von Leo von KLENZE vollendete Befreiungshalle wurde als Mahnmal zum Gedenken an den Kampf gegen Napoleon errichtet. Im Inneren stellen 34 Marmorplastiken von Siegesgöttinnen allegorisch die deutschen Staaten zu jener Zeit dar. Dazu weist die Inschrift in der Mitte des konzentrisch ausgeführten Bodenmosaiks auf das Anliegen hin: „Moechten die Teutschen nie vergessen was den Befreiungskampf nothwendig machte und wodurch sie gesiegt“. Zusammen mit der Gründung von historischen Vereinen spielte dabei das Studium der vaterländischen Vergangenheit eine wichtige Rolle, die man allerdings in einer unkritischen und eher vorwissenschaftlichen Betrachtung vorwiegend im Mittelalter sah. Dabei wurden auch Vorzeit und Mittelalter in einem Atemzug genannt, ohne dass man eine genaue Unterscheidung und Trennung vorgenommen hätte.

Bei der vaterlandsbetonten Einstellung Ludwigs I. und dessen Entschlossenheit, „seinen Ruf als Monarch darauf zu begründen, daß er zum herausragenden Förderer der Kunst in Europa werden müßte“, war es die geradezu zwangsläufige Folge, dass sich auf sein Betreiben hin in München ein Schwerpunkt der Historienmalerei um Peter CORNELIUS herausbildete. Mit der Förderung von Cornelius und dessen Kreis setzte Ludwig I. zunächst das fort, was unter der Regierung seines Vaters Maximilian Joseph mit der Konstituierung der Königlichen Akademie der Bildenden Künste im Jahre 1808 begonnen worden und mit der die Kunst zu einer öffentlichen nationalen Angelegenheit erklärt worden war. Dementsprechend nahm auch die Historienmalerei im Programm der neuen Ausbildungsstätte im Vergleich zu den anderen künstlerischen Fächern einen verhältnismäßig breiten Raum ein. Mit der Berufung von Cor-

¹⁰ Ders.: „Das Geschichtsbild Ludwigs I., die Münchner Historienmalerei und ihre Bedeutung für die Kunst Bulgariens“. In: *Revue des Études Sud-Est Européennes* 31, 1993. S. 115–127.

nelius erhielt sie eine Vorrangstellung und die bis dahin bestehende Klasse für Landschaftsmalerei wurde aufgelöst, weil man darin nicht den von der Kunst zu fordernden erhabenen Sinn zu erkennen vermochte.

Über allen zeitbedingten Meinungsverschiedenheiten als Ausdruck einer lebendigen Weiterentwicklung wirtschaftlicher, gesellschaftlicher, geistig-kultureller und damit auch künstlerischer Art sowie abgesehen von dem Weg, den die Münchner Historienmalerei einschlug, sollte keinesfalls vergessen werden, welche wichtige Rolle Ludwig I. in diesem Entwicklungsprozess spielte, um sein Ziel, „ein deutsches kulturell-künstlerisches Wiedererwachen und Wiedergesunden und Wiedererstarken nach militärisch-politischem Zusammenbruch eine Wiedergeburt in nationalem Geiste“ zu verfolgen. Aufwendig komponierte Gemälde wie Arthur von RAMBERGS „Hof Kaiser Friedrichs II. in Palermo“ als Darstellung einer historischen Herrschergestalt waren durchaus geeignet, Hochgefühle vor der deutschen Geschichte hervorzurufen. In der patriotischen Ausrichtung und in dem Enthusiasmus, mit denen diese Anliegen vertreten wurden und in der Münchner Historienmalerei ihren Niederschlag fanden, sahen die Künstler der Balkanländer willkommenes Vorbild und Entsprechung zur Verwirklichung der ihnen vorschwebenden nationalen künstlerischen Anliegen. So wenig allerdings die romantisierende Geschichtsdarstellung der Vergangenheit entsprach oder gar mit der eigenen Zeit in Einklang zu bringen war, so sehr war ihre verklärende Art der Darstellung andererseits geeignet, die patriotischen Gefühle zu mobilisieren, das nationale Selbstbewusstsein zu stärken und dem Freiheitskampf Impulse zu geben.

Wie weit das Strahlungsvermögen der patriotischen Vorstellungen unter Ludwig I. aus der bayerischen Landeshauptstadt wirkte, zeigt das Beispiel des um die Kirche sowie um die Landespolitik in Slowenien und Kroatien verdienten Bischofs Josip Juraj STROSSMAYER. Der Bischof, ein hoch gebildeter Vertreter der katholischen Kirche und großzügiger Mäzen, dem die Gründung der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste sowie die nach ihm benannte Gemäldegalerie in Zagreb verdankt wird, ließ in dem Städtchen Djakovo als Zeichen der ökumenischen Verbindung zwischen katholischen und orthodoxen Christen die weithin in der slawonischen Ebene sichtbare Kathedrale von dem Wiener Architekten Karl RÖSSNER und nach dessen Tod von seinen Landsleuten Friedrich SCHMIDT und Hermann BOLLÉ errichten. Ähnlich wie Ludwig I. von Bayern u.a. mit der Ludwigskirche in München, wollte auch Strossmayer aus verwandtem Geist ein die Zeiten überdauerndes Zeichen setzen¹¹. Bei der von einer durchaus vergleichbaren Haltung betriebenen Politik von Ludwig I. und Bischof Strossmayer verwundert es nicht, dass dieser für die Ausgestaltung der Kathedrale von Djakovo den angesehenen Münchner nazarenischen Maler Maximilian Alexander SERTZ und dessen Sohn Ludwig gewann.

Die durch Südosteuropa rollende Welle gemeinsamer oder ähnlicher Anliegen, die besonders durch Ludwig I. von Bayern gefördert wurden, machen es verständlich, dass sich auch unter den serbischen Künstlern des 19. und 20. Jahrhunderts eine beachtliche Zahl finden lässt, die in München ihre künstlerische Ausbildung erhielten

¹¹ Ders.: „Die Kathedrale von Djakovo und die Münchner Ludwigskirche – ein Vergleich“. In: *Recherches sur l'art* 23, 1987. S. 193–203.

oder sich dort weiterbildeten. Nach der anfänglichen Hinwendung der jungen serbischen Künstler nach Wien nahm in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts München für das gesamte Südosteuropa die führende Rolle ein. Miodrag JOVANOVIĆ berichtet dazu, dass „seit der Immatrikulation des Djura Jakšić an der Münchner Akademie im Jahre 1853 bis zum Jahre 1918 in deren Klassen etwa 60 serbische Schüler studierten.“¹²

Nach dem Studium in Wien und München hat der 1832 geborene Djura JAKŠIĆ mit seinen Porträts einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung einer bürgerlich realistischen Malerei geleistet, wie das „Mädchen in Blau“ im Nationalmuseum in Belgrad zeigt. Sicher war die Münchner Historienmalerei auch für Jakšić ein Anstoß, sich mit Themen aus der Geschichte seines Volkes wie „Die Ermordung des Karadjordje“ oder „Prinz Marko“ zu befassen.

Zu den frühen Wegbereitern zählt die 1811 geborene Malerin Katarina IVANOVIĆ mit ihrem großformatigen und vielfigurigen Gemälde „Die Eroberung von Beograd“ aus dem Jahre 1873. Wenn der Arbeit auch noch Mängel anhaften wie die etwas zu groß geratenen Figuren im Vordergrund, lässt sie doch mit der ringförmigen Anordnung des eigentlichen Geschehens Erinnerungen an Carl von PILOTY aufkommen, wie dessen ähnlich komponierte Gemälde „Die Gründung der Liga durch Herzog Max I. von Bayern“ von 1852/53 oder die „Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon“ aus dem Jahre 1853 zeigen.

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollzog sich unter dem Einfluss der französischen Malerei in der Münchner Kunst ein Wandel, der vor allem von COURBET ausgelöst wurde und bei LEIBL und seinem Kreis Spuren hinterließ. Das mit kraftvollen Farben und energischem Pinselstrich gemalte Mädchenporträt des 1850 geborenen Čoka MILOVANOVIĆ, der von 1867 bis 1872 in München studierte, steht durchaus unter diesem zeitbedingten Eindruck und lässt ebenso Erinnerungen an Gustave Courbet aufkommen wie an den Kreis um Leibl. Als ein Beitrag auf dem hier eingeschlagenen Weg zu einer realistischen Auffassung in der Malerei ist ebenso Milovanović's „Blumenstrauß“ anzusehen, der an die aus gleichem Geiste geschaffenen Feldblumensträuße Hans THOMAS denken lässt.

Dem Kreis der Schüler der Münchner Akademie gehörte ab 1873 auch Djordje KRSTIĆ an. Die im Vergleich zur Wiener Akademie damals als wesentlich fortschrittlicher geltende Ausbildungsstätte an der Isar erfreute sich besonders unter den jungen Künstlern Südosteuropas großer Beliebtheit. Als Folge der raschen Entwicklung des Industriekapitalismus vollzog sich in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst eine verstärkte Hinwendung zur Welt der Arbeit, wie dies eindrucksvoll mit Adolf MENZELS „Eisenwalzwerk“ geschah¹³. Auf der anderen Seite führte die damit verbundene Abwanderung aus den Dörfern zur Entfaltung des Heimatschutzgedankens mit der Pflege der ländlichen Kultur und in der Kunst zu Ma-

¹² Miodrag JOVANOVIĆ: *Die Malerei und Graphik bei den Serben in der Epoche der Romantik*. Novi Sad 1976. S. 27.

¹³ Konrad KAISER: *Adolph Menzels Eisenwalzwerk*. Berlin 1953. S. a. Erhard FROMMHOLD: *Constantin Meuniers Denkmal der Arbeit*. Dresden 1954.

lerkolonien wie Worpsswede, Willingshausen oder Dachau¹⁴. Krstić's „Weißhaariger Mann“ ist ebenso unter folkloristischen Gesichtspunkten zu sehen wie vergleichsweise die Porträts des Münchner Malers Franz-Xaver WÖLFLE.

Mit Lehrern wie Wilhelm LINDENSCHMIT, Wilhelm DIETZ oder dem mit Krstić gleichaltrigen und befreundeten Otto Seitz wurde unter dem Eindruck der sich wandelnden Zeitverhältnisse eine Auffassung gepflegt, die im Gegensatz etwa zu der Cornelianischen Schule mit ihrer intellektuell-theoretisierenden Programmatik die Blicke unmittelbar auf Natur und Umwelt lenkte, wie es bei der Zeichnung der 76-jährigen Anna KEIL von Otto Seitz der Fall ist. So bewegt sich auch Krstić mit seinem Stelldichein eines jungen Paares im Bereich alltäglicher Anliegen, fern von dem verständlichen Verlangen der aufstrebenden bürgerlichen Schicht in seiner serbischen Heimat nach der repräsentativen Darstellung und der damit verbundenen entsprechenden Würdigung. Das Anliegen der Verliebtheit junger Menschen ist weder an gesellschaftliche Schichten noch an geographische Räume gebunden und lässt sich so von der „Ersten Bootsfahrt“ des Chiemseemalers Carl RAUPP bis zu dem „Ersten Kuß“ des Wiener Künstlers August von PETTENKOFEN verfolgen.

Mit der Hinwendung zu ländlich-folkloristischen Themen und der Gründung von Malerkolonien vor den Toren der Städte war auch die Wiederbelebung der Landschaftskunst verbunden¹⁵. München bot mit seiner Umgebung vom Starnberger See über den Wesslinger See bis nach Dachau mit seiner eigentümlichen Mooslandschaft reichliche Anregungen¹⁶. Im Dachauer Umfeld ist offensichtlich auch Milan POPOVIĆ's „Landschaft aus Bayern“ zu suchen. Noch ist die im 19. Jahrhundert gängige Auffassung von der Ateliermalerei nicht überwunden, die vor der Natur nur Skizzen und Studien kannte. Popović reiht sich damit ein in einen Kreis, der in der Münchner Malerei als Anregung für den serbischen Künstler mit Eduard SCHLEICHS „Rehen im Dachauer Moos“ bis zu der „Schleißheimer Allee mit Dachau“ von Fritz HALBERG-KRAUSS von Inhalt und Ausführung her knapp zu umschreiben ist.

Zu einem Anziehungspunkt wurde offensichtlich für die jungen Künstler Ost- und Südosteuropas die Malschule des Slowenen Anton AŽBE in München¹⁷. Später namhafte Künstler, wie Igor GRABAR, Wassily KANDINSKY, Alexej JAWLENSKI oder Ažbes Landsleute Ivan GROHAR, Rihard JAKOBIĆ und Matija JAMA zählten zu seinen Schülern, ebenso wie die aus Bamberg stammende Beta BACHMEYER-VUKANOVIĆ, die mit ihrem Mann, dem gleichfalls bei Ažbe ausgebildeten Rista VUKANOVIĆ, in Beograd eine Malschule betrieb. Die Beispiele ließen sich in beachtlicher Zahl vermehren.

¹⁴ Friedbert FICKER: „Wurzeln und Frühzeit des Schaffens von Martin Neumann-Nowak“. In: *Namrěwstwo z mětkom a dyrbiznami*. Bautzen 2000. S. 18–23. – Gerhard WIETEK: *Die Künstlerkolonien und ihre Künstlerorte*. München 1976. – A. WOLLMANN (Hrsg.): *Die Willingshäuser Malerkolonie und die Malerkolonie Kleinsassen, Schwalmstadt-Treysa*. o.J. – Lorenz Josef REITMEIER: *Dachau*. 2 Bde., Dachau 1976 u. 1979.

¹⁵ Johannes JAHN: „Grundlinien einer allgemeinen Geschichte der Landschaftsmalerei“. In: *Forschungen und Fortschritte* 41, 1967. S. 303–306. – Paul WESTHEIM: *Die Entdeckung der deutschen Landschaft*. (o.O.)

¹⁶ Kat. „Die Münchner Schule“, bearbeitet von Eberhard RUHMER, München 1979.

¹⁷ Friedbert FICKER: „Lehrmeister der Moderne. Zur Erinnerung an den Maler Anton Ažbe“. In: *Unser Bayern* 2001, 7. S. 102–104.

Doch zeigt bereits die vorgeführte kleine Auswahl, welche befruchtende Rolle diese für die Bildung einer jungen Künstlerschicht auch in Serbien spielte, mit der das Tor in der Kunst nach Zentral- und Westeuropa geöffnet wurde. Die künstlerische und die geistige Öffnung waren wichtige Bestandteile eines Umformungsprozesses, der sich parallel dazu in Wirtschaft, Technik oder der Wissenschaft abspielte, um alte erstarre und überholte Strukturen zu überwinden.

Rückblickend stellt sich dieser Prozess als ein komplexer Vorgang dar, der vom Zusammenwirken verschiedener Faktoren bestimmt wurde und davon abhängig war. Die bildende Kunst ist ja nicht als ein isoliert existierender Teil eines größeren kulturellen Feldes zu verstehen und muss außerdem in dem lebhaften Austausch zwischen dem aktiven, ausübenden Teil der Maler, Graphiker und Bildhauer und dem sehr passiven Anteil der Kunstbetrachter, der Sammler sowie der Kritiker, Theoretiker und Historiker der Kunst gesehen werden.

Mit der Entwicklung einer bürgerlichen nach Europa hin orientierten Kultur galt es, diesem vielfältigen Geflecht einen fruchtbaren und tragfähigen Boden zu bereiten. Es ging also nicht nur darum, mit der Ausbildung junger Künstler in Wien, Italien oder München alte überholte Darstellungsschemata in der serbischen Kunst zu überwinden und den Anschluss an das künstlerische Formengut Mittel- und Westeuropas herzustellen. Dazu gehörten z.B. auch Änderungen in den künstlerischen Techniken, wie die betonte Verwendung der früher vernachlässigten Handzeichnung. Eng damit verbunden war man auch gezwungen, den Prozess der Entstehung eines Kunstwerkes im Ablauf von der Skizze über die Studie bis zum fertigen Werk der Malerei als ein völlig anderes Verfahren im Vergleich zur alten Malerei nach Vorlagen neu zu durchdenken. Gleiches gilt von der Eigenentwicklung der Zeichnung bis zur eigenständigen künstlerischen Aussage. Mehr noch ist mit dem Wandel die Herausbildung ästhetischer Wertkategorien und damit die Entstehung des Selbstwertgefühls der Künstler verbunden, wie es aus der westeuropäischen Kunst spätestens seit der Renaissance bekannt ist.

Nicht minder mussten nach westlichem Vorbild Organisationsformen für Künstlergruppen und Kunstvereine sowie Wege für deren praktische Arbeit mit Ausstellungen, Vorträgen und dergl. gefunden werden. Deren Wirksamkeit hing wiederum davon ab, in breiteren Kreisen das Interesse für die Kunst und damit überhaupt für Fragen der Kunst- und Kulturpolitik wachzurufen. Kurz gesagt, es musste ein Volksbildungswesen geschaffen werden, das bereits in der Jugend die Grundlagen für den Wandel zu einem breiten künstlerisch-ästhetischen Verständnis schuf. Öffentliche Sammlungen und Museen waren als Dokumentationsstätten nationaler Geschichte und Kultur ebenso notwendig wie zur Information und zum Vergleich von Kunst und Kultur anderer Völker, wie auf diesem Weg auch das Bedürfnis nach persönlichem Kunstbesitz zu wecken war. Die Einrichtungen der Matica Srbska in Novi Sad und des National-Museums in Beograd sind die herausragenden Beispiele auf diesem Weg.

Um diese Zeit des Aufbruchs in Südosteuropa war sicherlich keine andere Stadt in der Lage, die Vorbildrolle zu übernehmen, wie die bayerische Haupt- und Residenzstadt München. Als ein Sammelpunkt unterschiedlichster Auffassungen und Kräfte, lebte dort noch die unter König Ludwig I. von Bayern geförderte Historienmalerei mit ihrem Höhepunkt unter Carl von Piloty, wie auf der anderen Seite die

jüngeren Kräfte, die in den secessionistischen Richtungen über den Jugendstil bis hin zum Blauen Reiter nach neuen Wegen suchten. Als die bedeutendsten und einflussreichsten Kontrahenten hatten Franz von LENBACH als führender Vertreter der konservativen akademischen Richtung und der progressive Franz von STUCK bedeutenden Anteil an der künstlerischen Entwicklung Münchens. Deren Strömungen lassen sich durchaus auch in der serbischen Kunst verfolgen und man spürt selbst bei den zwischen 1904 und 1912 durchgeführten Ausstellungen der südslawischen Künstlervereinigung „Lada“ die dahinterstehenden Anregungen des Münchner Ausstellungswesens.

München war in jenen Jahrzehnten nicht nur ein künstlerischer Sammelpunkt, die bayerische Hauptstadt konnte sich auch wissenschaftlich eines guten Rufes erfreuen. Neben dem Anthropologen Johannes RANKE und dem Paläontologen Karl Alfred Ritter von ZITTEL formte Max von PETTENKOFER die Hygiene zur modernen Wissenschaft, und neben dem Kunstkritiker Friedrich PECHT oder dem Kunsttheoretiker Konrad FIEDLER ist hier des Byzantinisten Karl KRUMBACHER und des Archäologen Adolf FURTWÄNGLER zu gedenken. So verwundert es nicht, dass auch junge Kunsthistoriker und Archäologen aus Serbien zu ihrer Weiterbildung das bayerische Isar-Athen aufsuchten und von dort wesentlich prägende Eindrücke für ihre spätere Tätigkeit mitnahmen¹⁸.

Zu den serbischen Wissenschaftlern, die nach ihrem Studium in Deutschland wesentlichen Anteil an dem geistig-kulturellen Anschluss Serbiens an Europa hatten, zählte Božidar NIKOLAJEVIĆ. Mit der Förderung durch König Milan OBRENOVIĆ studierte er zunächst in Wien, von 1896 bis 1898 in München bei Adolf FURTWÄNGLER, daran anschließend in Berlin bei den Literaturhistorikern Erich SIEMT und Ludwig GEIGER sowie von 1899 bis 1901 in Heidelberg bei Henry THODE Kunstgeschichte, bei Friedrich von DUHN klassische Archäologie und bei DOMASCHESKI römische Geschichte. In Heidelberg promovierte er auch mit einer Arbeit über „Die kirchliche Architektur der Serben im Mittelalter“, die 1902 in Beograd erschien. Unter seinen Arbeiten ist vor allem eine Veröffentlichung über Adolph von MENZEL bemerkenswert. Dazu stellen die Erinnerungen an seine Münchner Zeit, in denen er sich mit sicherem Blick und klarem Urteil mit den serbischen Kunststudenten in München beschäftigt, wertvolles Quellenmaterial zu diesem Abschnitt der Entfaltung der jungen nach Europa orientierten Kunst Serbiens dar.

Zu den Wegbereitern des neuen wissenschaftlichen Serbien zählte auch Miloje VASIĆ, der von 1896 bis 1899 in Berlin und München Archäologie, Geschichte und Kunstgeschichte studierte und 1899 in München bei Furtwängler über „Die Fackel in Kultus und Kunst der Griechen“ zum Doktor der Philosophie promovierte. Aus dem breiten Spektrum seiner von der Vorgeschichte und der klassischen Archäologie über das Mittelalter bis zur Gegenwartskunst seiner Zeit reichenden Arbeiten ragt die Entdeckung der neolithischen Vinča-Kultur und die Publikation seiner Forschungsergebnisse in einem vierbändigen monographischen Werk als eine die prähistorische Forschung Südosteuropas nachhaltig beeinflussende Leistung heraus. Vasić hat mit

¹⁸ Dejan MEDAKOVIĆ: „Deutsch-serbische Verbindungen in der Kunstgeschichte“. In: *Südost-Forschungen* 48, 1989. S. 161–175.

dem Blick über die Grenzen hinaus niemals die großen Zusammenhänge vergessen und blieb so auch seinem Münchner Lehrer Furtwängler verbunden, wie nicht zuletzt sein 1908 in der Zeitschrift „Starinar“ veröffentlichter Nachruf zeigt.

Zu den skizzenhaften Anmerkungen über die junge serbische Kunstgeschichte und ihre Vertreter zählt ferner der Hinweis auf den 1874 geborenen Vladimir PETKOVIĆ, der sich nach dem Studium in Belgrad nach München wandte und dort vor allem in Karl KRUMBACHER, Adolf FURTWÄNGLER und Berthold RIEHL ausgezeichnete Lehrer fand. Zu ihnen gesellten sich in Halle der Archäologe Karl ROBERT und der Kunsthistoriker Adolf GOLDSCHMIDT. Zum Gegenstand seiner Dissertation bei Goldschmidt nahm Petković auf den Hinweis Riehls in München ein Elfenbeinrelief aus dem Bayerischen Nationalmuseum, die berühmte Reidersche Tafel, die 1860 mit dem Erwerb der umfangreichen Sammlung des Lehrers und Sammlers Martin von REIDER aus Bamberg in den Besitz des Museums gelangt war¹⁹. In dem hervorragend ausgestatteten Katalog des Bayerischen Nationalmuseums zu der Ausstellung „Rom und Byzanz, Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen“ von 1998/99 fehlt unter den Literaturangaben zu der ausführlich behandelten Tafel die Dissertation Petković's als die erste wissenschaftliche Bearbeitung²⁰.

Die 18,7 x 11,5 cm messende Tafel zeigt die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi als eine der frühesten bekannten bildlichen Darstellungen der Geschehnisse am Ostermorgen und am Himmelfahrtstag. Mit bewundernswerter Sorgfalt und außerordentlichem Scharfsinn hat Petković inhaltlich, technisch und zur Zeitstellung das Werk analysiert und dem 4. Jahrhundert zugeordnet. Das Relief hat die Entstehung einer umfangreichen Literatur mit unterschiedlichsten Datierungen ausgelöst. Obwohl Petković's grundlegende Arbeit in Deutschland in Vergessenheit geriet, hat er dennoch mit seinem zeitlichen Ansatz recht behalten, wie die Datierung „um 400“ in dem genannten Münchner Katalog zeigt.

Die kunsthistorische Zusammenarbeit zwischen Deutschland und Serbien hat inzwischen ein neues Stadium erreicht, zumal nachdem Dejan Medaković in jahrzehntelanger Tätigkeit München immer wieder zum Ausgangspunkt seiner Forschungen gewählt hatte und in der dort erscheinenden Zeitschrift „Südost-Forschungen“ in einer Reihe von Aufsätzen darüber berichten konnte²¹. Die hier vorliegende zusammenfassende Übersicht möchte zusammen mit weiteren in den vergangenen Jahren erschienenen Untersuchungen ein Beitrag sein, Südosteuropa mit seiner mannigfaltigen Kunst und Kultur und hier gezielt Serbien mit den vielfachen Verbindungen und Wechselbeziehungen zu Deutschland nicht aus den Augen zu verlieren, so dass hoffentlich auch künftig noch einige fruchtbringende Ergebnisse zu erwarten sein werden.

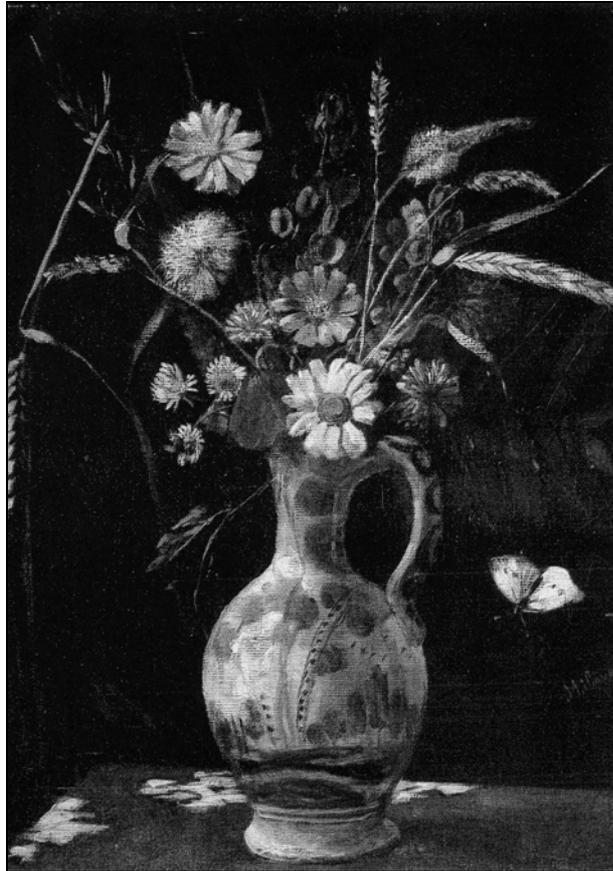
¹⁹ Vladimir PETKOVIĆ: *Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München*. Diss. Halle 1905. Die komplette Kopie der Arbeit wurde mir durch Herrn Akademiepräsident MEDAKOVIĆ für meine Studien überlassen, wofür herzlich gedankt sei.

²⁰ *Rom und Byzanz, Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*. Herausgegeben von Reinhold BAUMSTARK, München 1998. S. 84–90.

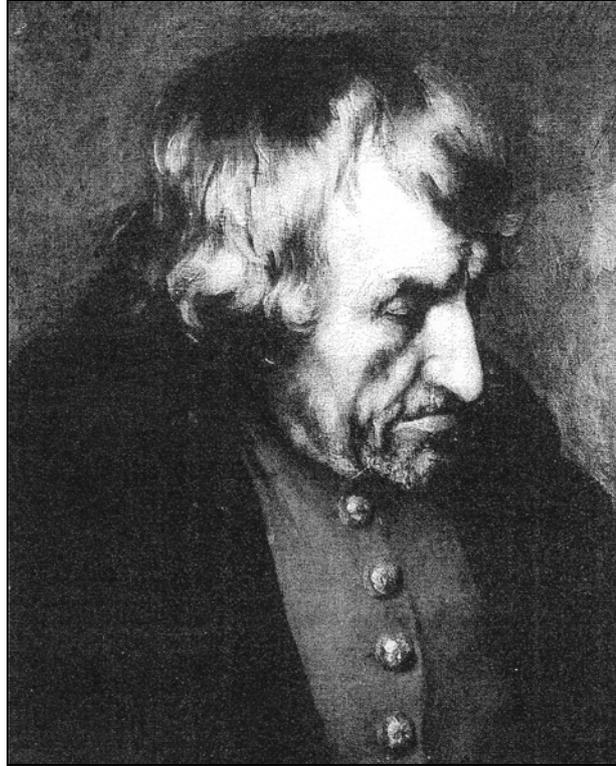
²¹ Friedbert FICKER: „Dejan Medaković zum 80. Geburtstag“. In: *Das Münster* 55, 2002,2. S. 189.



HRISTOFOR ŽEFAROVIĆ und THOMAS MESMER:
Stemmatographie, Der Hl. Stefan Stiljanović,
Kupferstich, Wien 1741



ČOKA MILANOVIĆ
Blumenstraus



DJORDJE KRISTIĆ
Weißhaariger Mann



BETA BACHMEYER-VUKANOVIĆ
Herzegowiner
Federzeichnung



„Reidersche Tafel“
Bayer. National-Museum München
Auferstehung und Himmelfahrt Christi
Elfenbeinrelief (4. Jh.)