universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Henryk Siemiradzki - ein Phänomen in der polnischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel von „Neros Fackeln“ von 1876.

Verfasserin

Julita Greenleaf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Walter Krause

Für meinen Vater

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....1

2. Henryk Siemiradzki und sein Schaffen.....4
2.1 Lebenslauf.....4
2.2 Die Charakteristik der Malerei Siemiradzkis.....13

3. Siemiradzkis Werk im Vergleich zu den Haupttendenzen der polnischen Malerei der 1870er Jahre.....19
3.1 Ein geschichtlicher Überblick.....19
3.2 Allgemein geltende Tendenzen und die Rolle des Künstlers im besetzten Polen.....23
3.3 Siemiradzkis Werk und die damalige polnische Kunst.....28

4. Neros Fackeln – ein Nationalbild?.....37
4.1 Entstehungsgeschichte und der Weg zum Erfolg.....37
4.2 Beschreibung und Analyse.....42
4.3 Inspirationsquellen und die Einstufung im kunsthistorischen Kontext.....60

5. Das Phänomen.....75
5.1 Die polnische Rezeption und die Erschaffung eines Mythos.....75
5.2 Betrachtungen aus Russland.....80

6. Schlussfolgerungen.....83

Literaturverzeichnis.....91

Abbildungsverzeichnis.....96

Abbildungen.....98

Anhang.....129

1. Einleitung

Henryk Siemiradzki (1843-1902) galt als einer der erfolgreichsten akademischen Maler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In seinem Œuvre finden sich Gemälde von kolossalen Ausmaßen mit historischen Themen, sowie genrehafte Darstellungen mit meist antikisierender Motivik.
Der in der östlichen Ukraine geborene Maler wurde schon sehr jung auf die klassische Stilrichtung aufmerksam, denn sein Lehrer in der gymnasialen Zeit war Dimitr Bezperczi, ein Schüler des berühmten klassischen Malers Karl Pavlovich Briullov. Nach seiner Ausbildung an der Kunstakademie von St. Petersburg in den Jahren 1864-1870 begab er sich Richtung Rom, wo er schließlich sesshaft wurde. Die landschaftliche Lage der Stadt und ihre Verankerung in der Antike erwiesen sich dabei als eine lebenslange Inspiration.

Im Jahr 1876 vollendete Siemiradzki das Gemälde „Neros Fackeln“ und schaffte damit den internationalen Durchbruch. Eine besondere Anerkennung bekam er vor allem in der polnischen Literatur und Kunstgeschichtsschreibung. Dort wurde er als einer der prägnantesten heimischen Maler angesehen. Gemäß den an polnischen Künstler gestellten Kriterien in Bezug auf patriotische Themen suchte man bei „Neros Fackeln“ gleichfalls nach entsprechenden Motiven. Die Tatsache, dass sich Siemiradzki als Pole fühlte, konnte aufgrund seiner Niederschriften und Berichterstattungen festgestellt werden. Die Frage stellte sich aber nun, ob die Inhalte dieses Bildes dem damals vorherrschenden Diktat entsprachen, wonach sich heimische Kunst nationalen Themen zu widmen hatte.

Die vorliegende Arbeit hat es sich daher zur Aufgabe gemacht, anhand der bildlichen Darstellungen die Fragen um Siemiradzki in Hinblick auf die Positionierung in der polnischen Malerei zu untersuchen. Das Gemälde „Neros Fackeln“ wird zur Hauptquelle neben der literarischen Überlieferung herangezogen. Die Untersuchung soll die Rahmenbedingungen für das Entstehen des Werkes, die politischen Hintergründe und Rezeption offen legen, um Gründe für eine mögliche Überinterpretation des Werkes aufzuzeigen.

Das 2. Kapitel gilt als Einführung in das Thema und bespricht die Person Siemiradzkis, seinen Lebensweg und die allgemeine Charakteristik seiner Malerei.

Weiters ist es notwendig, auf die politische Lage Polens in 19. Jahrhundert einzugehen, denn die Aufteilung Polens in russisches, österreichisches und preußisches Staatgebiet führte zum Verlust der eigenen Souveränität. Aus dieser politischen Situation

ergab sich eine Tendenz, die Hauptvertreter aus Literatur und Kunst zu den geistigen Anführern des staatslosen Volkes zu krönen, um den Halt und die Willenskraft im Volk aufrechtzuerhalten. In diesem Zusammenhang werden im 3. Kapitel die allgemeinen Trends in der polnischen Malerei besprochen mit der zeitlichen Eingrenzung auf die 1870er Jahre – die Zeit der Entstehung von „Neros Fackeln".

Das 4. Kapitel widmet sich nun dem Werk selbst. Die Analyse und Interpretation sollen die Intentionen des Malers zeigen und die Anknüpfung an die europäischen Werke ermöglichen. Damit soll gezeigt werden, inwieweit „Neros Fackeln" in die gesamteuropäische Malerei eingebunden ist. Die Verbindungen zu den internationalen Kunstakademien, insbesondere der in München werden dabei hergestellt und die Werke aus diesem Kreis werden als Vergleichsbeispiele herangezogen. Auch dort finden sich Beispiele zur Antike und ähnliche Darstellungsinhalte wie Nero und die ersten Christen.

Als Henryk Siemiradzki das bereits international berühmte Werk „Neros Fackeln" in einer höchst zeremoniellen Feier in Krakau 1879 dem Land übergab, löste er eine große Euphorie innerhalb des polnischen Volkes aus. Diese Tat regte bei anderen Künstlern zur Nachahmung an und führte schließlich zur Entstehung des Nationalen Museums.

Im 5. Kapitel soll gezeigt werden, inwieweit sich diese Tat auf den Stellungswert des Werkes auswirkte, und wie damals die Inhalte verstanden wurden. Weiters soll der polnischen Betrachtung die russische Interpretation gegenübergestellt werden, um die Andersartigkeit der Anschaungsweisen zu verdeutlichen. Denn gleichzeitig führte auch die russische Seite eine intensive Debatte um Siemiradzkis künstlerische Zugehörigkeit.

Die Schlussfolgerungen sollen die Standpunkte um Siemiradzki zusammenfassen. Dabei werden Berichte zu Hilfe gezogen, die nach Siemiradzkis Tod 1902 veröffentlich wurden und erneut die Rivalität zwischen russischer und polnischer Zugehörigkeit des Malers entfachten. Ein wichtiger Bezugspunkt ist hier der Aufsatz von Waldemar Okoń aus dem Jahr 1992, in dem Siemiradzkis Intentionen bezüglich des Werkes und seiner Bestimmungen ersichtlich werden.

Allgemein behandelt die polnische Kunstgeschichtsschreibung Henryk Siemiradzki auf unterschiedliche Weise. Die alte Literatur ist sehr subjektiv und baut auf den „Polonismus" bei Siemiradzki auf. Dazu gehören etliche Zeitungsartikel, sowie zwei wesentliche Werke. Das eine ist die Monographie von Lewandowski, erschienen 1904 mit einer weiteren Ausgabe von 1911, wo der Autor zum sich Teil auf Gespräche mit Siemiradzki stützt. Das andere ist der biographische Roman von Józef Dużyk von 1986, der auf einer intensiven

Korrespondenz zwischen Siemiradzki und seinen Eltern, Freunden, Bekannten und Kritikern basiert, sowie Rezensionen aus Zeitungen und Zeitschriften zitiert.
Erst die neue Literatur distanziert sich von der einseitigen Sichtweise und verfolgt Siemiradzkis Schaffen im Kontext der gesamteuropäischen Kunstentwicklung. Beispielhaft dafür sind Artikeln von Waldemar Okoń und Katarzyna Nowakowska-Sito, beide aus dem Jahr 1992.

An dieser Stelle möchte ich Allen meinen Dank aussprechen, die durch anregende Hinweise und Kritik das Entstehen dieser Arbeit gefördert haben, besonders Herrn Prof. Walter Krause, der die Anregung zu diesem Thema gab.

2. Henryk Siemiradzki und sein Schaffen

2.1 Lebenslauf

Um das künstlerische Schaffen von Henryk Siemiradzki besser verstehen zu können, ist es notwendig, die prägenden Einflüsse aus seinem Umfeld zu kennen. Die Biografie weist nämlich drei wichtige Faktoren auf, die im Bezug auf die damalige politische Situation in Polen, eine wesentliche Rolle spielten.[1] Erstens wurde Siemiradzki in einer polnischen Adelsfamilie in der östlichen Ukraine geboren. Zur Zeit seiner Geburt lebten die Eltern in der Nähe von Charkiw[2], das damals ein Teil des russischen Gouvernements war. Zu den zwei weiteren Faktoren lässt sich sagen, dass sie aus damaliger polnischer Sicht politisch unvereinbar waren – die polnischen Sitten im Elternhaus und die berufliche Position seines Vaters, der dem russischen Zaren verpflichtet war.
Für den Maler persönlich spielte Politik keine herausragende Rolle[3], vielmehr widmete er sein Leben einer universalen Kunst und der idealen Schönheit einer vergangenen Zeit.

Geburtshaus und Kindheit

Henryk Hektor Siemiradzki wurde am 24. Oktober 1843 in Novobelgorod (heute Pechenegi) geboren. Andrzej Ryszkiewicz, der Verfasser seiner Biografie, definiert die Ideologie der Familie mit folgenden Worten: „Familie Siemiradzki war landadelig, die Atmosphäre des Hauses rein polnisch, bei jedoch vollkommener Loyalität der Familie gegenüber der Besatzungsmacht“.[4] Dieser Aussage ist hinzuzufügen, dass Vater Hipolit Siemiradzki bis 1871 in der russischen Armee diente und die Position eines Generals erreichte. Laut Józef Dużyk beeinträchtigte diese Tatsache die Erziehung der Kinder nicht.

[1] Polen wurde 1772, 1793 und 1795 unter den drei Großmächten Russland, Preußen und Österreich aufgeteilt und verlor bis zum Ende des Ersten Weltkriegs 1918 seine Autonomie. Auf den historischen Hintergrund dieser Zeit wird im nächsten Kapitel genauer eingegangen.

[2] Charkiw liegt heute im Nordosten der Ukraine, 40 km von der russischen Grenze entfernt und ist das bedeutendste Wissenschafts- und Bildungszentrum des Landes.

[3] Zumindest gibt es in seinen Briefen keine kritische Äußerung oder persönliche Stellungnahme im Hinblick auf die politische Lage. Vor allem fehlt es an jeglichen Reflexionen zum Januaraufstand 1863, an dem Studenten der polnischen Kunstschulen beteilig waren.

[4] Ryszkiewicz 1996, S. 48.

Im Gegenteil, die Eltern legten großen Wert auf die Bewahrung der polnischen Traditionen, das Erlernen der Muttersprache und das Studium der polnischen Literatur. Ihr katholischer Glaube stärkte zusätzlich die Verbundenheit zu Polen. Auch die Gäste des Hauses, darunter Literaten und polnische Offiziere, unterstützen die heimatliche Atmosphäre. Maria Gerson Dąbrowska schreibt dazu: „Jeder Pole, dessen Schicksal ihn in diese entfernte Region trieb, fand im Hause Siemiradzkis die Türen und Herzen offen. Man sprach leise über Polen, lauter über Kunst und Literatur, es erwachten Erinnerungen und heimische Traditionen wurden spürbar."[5]

Demzufolge scheint die liberale Stimmung im Elternhaus das politische Empfinden von Siemiradzki nicht besonders geprägt zu haben. Vielmehr konnte sich in diesem Umfeld sein Sinn für die Künste entwickeln. Seine Erziehung prägte bei ihm ein starkes polnisches Bewusstsein. Als der Dienst des Vaters in der russischen Armee einen positiven Einfluss auf seine Ausbildung in St. Petersburg hatte, warf er aus polnischer Sicht einen Schatten auf den Künstler.

Ausbildung und Prägung

Seine Ausbildung erhielt Siemiradzki in Charkiw. Während der Gymnasialzeit bekam er seinen ersten überlieferten Zeichenunterricht, der eine profunde Vorbereitung für die Akademie war. Sein Lehrer, Dimitr Bezperczi (1825-1913), bestand auf intensiver Übung und Genauigkeit in der Zeichnung.[6] Dennoch wird Bezperczi in der polnischen Literatur keine große Bedeutung beigemessen[7]. Man kann jedoch behaupten, dass seine Prägung von großer Wichtigkeit war. Denn Bezperczi - der ehemalige Schüler eines bedeutenden russischen akademischen Malers, Karl Pavlovich Briullov (1799-1852), weckte bereits in den frühen Jahren das Interesse für die Kunst der Antike. Diesem Weg blieb der Maler schließlich treu.

---

[5] *„Każdy Polak. Którego los zagnał w te dalekie strony, znajdował w domu państwa Siemiradzkich drzwi i serca otwarte. Mówiono o Polsce po cichu, głośniej o szuce i literaturze, odżywały wspomnienia, snuły się tradycje rodowe."* (Übersetzung: Julita Greenleaf). Maria Gerson Dąbrowska, *Polscy artysci ich życie i dzieła*, Warszawa 1926. Zit. nach: Dużyk 1986, S. 11-12.

[6] Siemiradzki betrachtet als respektierter Schüler der Petersburger Akademie die im Unterricht von Bezberczi gewonnenen Kenntnisse als sehr bewährt und hilfreich. Siehe unter: Dużyk 1986, S. 13.

[7] Felix Kopera (1926) sowie Andrzej Ryszkiewicz (1996) äußern sich nicht dazu, auch Lewandowski in der Monographie (1911) umgeht diese Ausbildungsphase.

Zunächst absolvierte Siemiradzki nach dem Willen seines Vaters ein Studium der Naturwissenschaften an der Universität in Charkiw. Er erlangte den akademischen Grad mit einer Abschlussarbeit über die Instinkte der Insekten und fertigte in dieser Zeit eine Reihe von präzisen Skizzen von Insekten, Vögeln und Pflanzen an.[8]

Akademie in St. Petersburg

Anschließend beschloss Henryk Siemiradzki, eine Ausbildung in der Malerei anzustreben und begab sich im September 1864 nach St. Petersburg. Auf dem Weg dorthin besuchte er Moskau, die Museen und Theater der Stadt, die bei ihm einen intensiven Eindruck hinterließen. Aus den Briefen wird sein großes Erstaunen über den Prunk, Überfluss an Gold und die Verzierungen und Ornamente in den Palästen des Kreml ersichtlich.[9] Aus dieser Zeit werden auch erste Aussagen zur Kunst überliefert. In einer kritischen Betrachtung eines Gemäldes von Platzer[10] kommentiert er die pedantische Wiedergabe jedes Details. Eine derartige Darstellungsweise rückte seiner Meinung nach die historische Idee eines Gemäldes in den Hintergrund. In Zukunft wird er hingegen selbst für eine ähnliche Arbeitsweise kritisiert.

Aufgrund seines Alters von über 21 Jahren, wurde Siemiradzki vorerst als freier Zuhörer an der Akademie aufgenommen. Erst nach 2-jährigen Bemühungen erwarb er 1866 die Rechte eines ordentlichen Studenten.

Die Akademie in St. Petersburg war, als Siemiradzki sie 1864 betrat, von der klassizistischen Doktrin dominiert.[11] Die klassizistische Tradition wurde von dem in Italien ausgebildeten Karl Briullov indoktriniert[12] und fand in Rektor Bruni (1799-1875) einen gewissenhaften Kontinuator. Die Themen schöpfte man aus der Bibel, aus antiker Literatur und Mythologie. Begebenheiten, die für gesamteuropäische Entwicklung von Bedeutung

[8] Dużyk 1986, S. 13.

[9] Dużyk 1986, S. 19.

[10] Die von Dużyk wiedergegebene Stelle aus dem Brief verrät nicht genau, um welchen Platzer es sich handelt, die Rede ist von einem deutschen Maler, und „nur ein Deutscher ist im Stande diese peinlich genaue Arbeitsweise zu vollbringen“. Siehe unter: Dużyk 1986, S. 22.

[11] Allgemein zur Situation der Akademien in Europa und St. Petersburg siehe Ciciora 2008, S. 150-153.

[12] In seinen Werken ist Briullov selbst kein reiner Klassizist. Er gilt als Schlüsselfigur des Überganges vom russischen Klassizismus zur Romantik.

waren, wurden thematisiert, seltener jedoch solche aus der eigenen Geschichte. Dabei berief man sich auf die Theorien des französischen Klassizismus, aufgestellt von der Pariser Königlicher Akademie der Malerei und Zeichnung im 17. Jahrhundert. Sie wurden als Maßstab für alle europäischen Akademien herangezogen - darunter auch die Akademie in St. Petersburg, entstanden im Jahre 1757.
Neben dem edlen Thema - der so genannten *storia* - sollte der Maler den menschlichen Körper, sei er nackt oder bekleidet, stets schön und ideal nach den Proportionen der antiken Skulptur oder einer Figur Raffaels darstellen.[13]

Zu einer wichtigen Komponente zählte der überlieferte Malstil der italienischen Malerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der durch den französischen Maler Jacques Louis David (1748-1825) und seine Schüler sehr populär und in weiterer Folge charakteristisch für die Malerei des frühen 19. Jahrhunderts wurde. Briullov setzte diese Tradition in der Akademie in St. Petersburg intensiv fort. Zu den stilistischen Kriterien des Malstils gehörte eine Art Farbenlegung bestehend aus mehreren dünnen Schichten, um im Endeffekt die gesamte Malfläche glatt erscheinen zu lassen. Somit war auch diese Art der Behandlung, also das *fini,* Teil des akademischen Schönscheitsideals.[14]

All jene in St. Petersburg der 1860er Jahre propagierten neoklassizistischen akademischen Richtlinien waren zum Teil in Westeuropa nicht mehr richtungweisend.[15] Bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts wichen die Künstler der Romantik von der strengen akademischen Theorie und dem klassizistischen Schönheitsideal ab, indem sie neue Themen in die Malerei miteinbezogen. Im Trend lagen die Darstellung überlieferter Legenden eigenen Volkes sowie historischer Begebenheiten. Das hatte zur Folge, dass die Naturzeichnung statt dem kanonisierten Ideal der Antike oder der Renaissance bevorzugt wurde. Zum anderen wurden orientalische Themen interessant, beeinflusst durch die napoleonischen Kriege in Ägypten oder den griechisch-türkischen Krieg. Als sich in Frankreich, Mitte des Jahrhunderts, die sogennante Barbizonschule[16] auf die freie Natur

[13] Ciciora 2008, S. 151.

[14] Ciciora 2008, S. 151.

[15] Ciciora 2008, S. 150.

[16] Schule von Barbizon ist ein Sammelbegriff für Landschaftsbilder, die von Malern in den Jahren 1840-1870 im Raum von Barbizon, zirka 50 km südöstlich von Paris, geschaffen wurden. Als erster hatte sich der Maler Théodore Rousseau (1812-1867) für Naturstudien in Barbizon niedergelassen. Neben der Landschaft wurden auch Themen aus dem Landleben dargestellt, die wegen ihres sozialen Realismus vielfach als radikal bezeichnet wurden. Siehe unter: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8082.html

und deren Einbeziehung in die Malerei konzentrierte, und Gustav Courbet (1819-1871) den strengen Realismus als Thematik bestimmte, beharrte die russische Akademie auf dem traditionellen akademischen Kanon und beurteilte die Landschaftsmalerei als Gattung als zu minderwertig.

Mit diesen Tendenzen konfrontierte sich Siemiradzki während seiner Ausbildung an der Akademie. Man empfahl ihm eine Fokussierung in Richtung Historienmalerei. Dabei konnte er seine Leidenschaft für landschaftliche Motive wegen der vorgegebenen strengen Kriterien nur marginal einfließen lassen. Über den Einfluss seiner Lehrer, den Schlachtenmaler Bogdan Gottfried Pawlowitsch Willewald (1818-1903) und Karl Wenig (1830-1908)[17], ist aus den Briefen an die Eltern nichts bekannt, vielmehr spielten Rektor Fjodor Antonowitsch Bruni und Vizegeneral Gagarin eine entscheidende Rolle. Bruni galt für Siemiradzki als Ratgeber in Fragen der Kompositionen. Gagarin kümmerte sich in den späteren Jahren der Ausbildung um die Beschaffung der Auftraggeber.

Anfänglich kritisierte Siemiradzki die Anschauungen der Professoren der Akademie, die bei der Beurteilung der Arbeiten nach optischen Reizen, Effekten und Glanz suchten, während „das wahre Talent und der Fleiß der Studenten unanerkannt blieben“.[18] Erst im Laufe der Ausbildungsjahre, als seine Fortschritte bemerkbar und der Erfolg durch Prämien und Medaillen ausgezeichnet wurde, erkannte er den positiven Effekt der monotonen Übungen nach antiken Abgüssen und fand Gefallen am System der Akademie.

Die erste Skizze von Siemiradzki mit dem Thema „Die letzte Plage von Ägypten“ (1865) wurde als beste ausgezeichnet. Auf Empfehlung der Professoren sollte er mit dieser Komposition, nach Zufügen von einigen Details, zur Ausschreibung um die kleine Silbermedaille antreten, die er zu seiner großen Freude tatsächlich erlangte.[19]

Als interessante Quelle erwies sich der Bericht von Siemiradzki über die Vorbereitungen für ein großes historisches Gemälde aus dem Leben von Ludwig XIV. im zweiten Ausbildungsjahr. Für dieses Vorhaben unternahm er detaillierte Recherchen in adäquaten Archiven, untersuchte die damalige Mode, den Stil der Möbel und sämtliche Einzelheiten der Epoche.[20] In diesem Zusammenhang entsteht die Frage, ob Siemiradzki

[17] Ryszkiewicz 1996, S. 48.

[18] Dużyk 1986, S. 64.

[19] Siemiradzki trat zum Wettbewerb mit 6 weiteren Studenten, die ihm ein Ausbildungsjahr voraus waren. Dużyk 1986, S. 66.

[20] Dużyk 1986, S. 68.

im weiteren Verlauf und vor allem bei „Neros Fackeln“ ebenso intensiv die Recherche an den historischen Archivalien betrieb und archäologisch treu blieb, oder sich vielmehr von der Fantasie oder Theaterbühne inspirieren ließ.

Im Verlauf des Studiums erreichte Siemiradzki drei kleine und eine große Silbermedaille für historische Studien und Kompositionen nach der Natur. Parallel dazu begann er für Auftraggeber zu malen. Im Jahre 1868 fertigte er die Komposition „Moses und Aaron verwandeln in Anwesenheit des Pharaos den Stab in eine Schlange“. Diese Federzeichnung wurde mit 50 Rubel dotiert und für die Sammlung der Akademie behalten. Zu diesem Anlass berichtete Siemiradzki an die Eltern über das höchst zufriedene Professorengremium und ihre Empfehlung, das Studium der historischen Kompositionen zu vertiefen.[21]

Im Jahre 1868 schuf er „Diogenes zerschlägt den Becher“, eine Komposition, die einstimmig mit einer kleinen Goldmedaille ausgezeichnet wurde. Seine erste Skizze mit einer religiösen Thematik - „Christus steigt hinab in die Hölle“ wurde ausgezeichnet und Siemiradzki bekam von der Akademie 100 Rubel. In diesem Jahr fing er an, Privatunterricht in Zeichnen zu geben. Die Anerkennung seiner Kunstfertigkeit zeigte sich weiters in einer Einladung des Großfürsten Nikolaj Nikolajewitsch Romanov (1831-1891), ihn und seine Truppe als Zeichner auf dem Feldzug an den Kaukasus zu begleiten. Er lehnte jedoch ab mit der Begründung: „Ich kann keine Pferde zeichnen“.[22] Im Jahre 1869 folgten weitere Auszeichnungen und Prämien für die Skizze „Die Zerstörung von Sodom und Gomorra“ (Abb. 1) und der erste Preis für „Die Ermordung der Kinder in Bethlehem“ (Abb. 2). Die große Komposition „Alexander von Makedonien und sein Arzt Philipp“ (Abb. 3) krönte seine Ausbildung an der Akademie. Das Gemälde, heute in der Tretjakow Galerie in Moskau, brachte ihm die große Goldmedaille, die Bezeichnung *„klassniy khudozhnik 1.st“* (Klassischer Maler) und ein sechsjähriges Auslandsstipendium. Die Grundausbildung an der Akademie beendete er am 4. November 1870.

Siemiradzki blieb nach dem Abschluss einige Monate in St. Petersburg und arbeitete an einigen Werken in seiner gut besuchten und berühmten akademischen Werkstatt. In dieser Zeit entstanden Skizzen zu späteren Werken wie „Die Orgie mit einem Gladiator und Tänzerinnen aus der Zeit des römischen Verfalls“, eine Thematik eigener Wahl. „Die römische Orgie“, so der spätere Titel, erwarb nach seiner Fertigstellung der

[21] Dużyk 1986, S. 77.

[22] Dużyk 1986, S. 86.

künftige Zar Alexander III. (1845-1894) und sorgte in den letzten Monaten in St. Petersburg für eine finanzielle Unterstützung von 300 Rubel. Weiters erteilte er dem Maler für den Auslandsaufenthalt während seines Stipendiums den Auftrag, ein Bild nach dem Poem von Lev Tolstoj zu malen. Das Thema sollte eine Episode aus dem Leben Christi im Zusammenhang mit der Bekehrung einer jungen Sünderin während einer Feier sein.[23]

Die Kulturstadt St. Petersburg bot für Siemiradzki darüber hinaus eine gute Möglichkeit, die Vielfalt an Theatervorstellungen, Konzerten und Opern kennen zu lernen. Vor allem das Theater gewann seine große Aufmerksamkeit. In detaillierten Berichterstattungen teilte er seine Erkenntnisse aus den Vorführungen mit. Die römische Szene auf dem Theatervorhang im Mariinski-Theater sollte laut Dużyk sich sehr auf seine künftige Vorliebe für Kompositionen aus der römischen Zeit ausgewirkt haben. Das Thema, die Entdeckung des Römischen Kolosseums, zeigte einen pompösen Zug des Kaisers. Getragen auf einem goldenen Wagen wird er von einer Menschenmenge und von angeketteten Löwen begleitet, während die Frauen Blumen werfen.[24]

Richtung Rom

Henryk Siemiradzki verließ Mitte 1871 St. Petersburg und fuhr zunächst nach Krakau. Wir erfahren von Ryszkiewicz, dass diese Stadt einen durchaus großen Eindruck auf ihn machte.[25] Dies war allerdings nicht sein erster Aufenthalt in Polen. Bereits 1864/65 besuchte er Warschau und konnte dort am kulturellen Leben nachhaltig teilnehmen. Nach Krakau besuchte er Wien. Dort bekam er im Belvedere das Gemälde „Rejtan“ von Jan Matejko zu sehen, für welches er seine große Begeisterung aussprach. Im September 1871 ereichte er München, wo er sechs Monate verweilte. Viele Quellen bieten unterschiedliche Auskünfte zu diesem Aufenthalt. Laut sämtlichen von ihnen soll Siemiradzki die Akademie in München besucht haben und als Schüler von Karl von Piloty (1826-1886) dessen großem Einfluss unterworfen gewesen sein. Die möglichen Auswirkungen der Tendenzen aus der Münchner Schule werden im späteren Kapitel besprochen. Wichtig ist

[23] Daraus entsteht 1873 das Gemälde „Christus und die Sünderin“. Siehe unter: Dużyk 1986, S. 101.

[24] Dużyk 1986, S. 30.

[25] Ryszkiewicz 1996, S. 49.

hier zu unterstreichen, dass Siemiradzki niemals ein Mitglied der Akademie gewesen ist.[26] Die Zeit in München nutzte Siemiradzki, um Kontakte zur polnischen Malergeneration zu knüpfen, darunter zu Józef Brandt (1841-1915) oder Józef Chełmoński (1849-1914). Hier schloss er ebenfalls freundschaftliche Kontakte zu Stanisław Witkiewicz (1851-1915), künftig einer der größten Kritiker seiner Kunst. Er beendete im München das Bild „Orgie zur römischen Verfallszeit", ein Werk, das er in seiner Studienzeit angefangen hatte und welches vom Prinzen Alexander Alexandrowitsch, dem späteren Zar Alexander III., besichtigt und nach der Ausstellung in St. Petersburg im Jahr 1872, erworben wurde.

Er verlässt München Ende Februar 1872 und fährt nach Dresden. Die Bekanntschaft, die er dort mit dem großen polnischen Literaten Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887) machte, war im Verlauf seiner künstlerischen Karriere von großer Bedeutung. Der Kontakt wurde jahrelang gepflegt und der Austausch von Gedanken über Kunst und Literatur ist anhand von Briefen dokumentiert worden.[27] In weiterer Folge wird die Auswirkung dieser Begegnung auf sein Gemälde „Neros Fackeln" erforscht.

Ab dem 20. März 1872 verweilte er in Florenz. Von dort aus unternahm er Ausflüge nach Verona und später nach Neapel mit dem Ziel, den Ausbruch des Vesuvs anzuschauen. Als er im Mai 1872 in Rom ankam, beschloss er, in dieser Stadt für immer zu bleiben. Er mietete sich eine Wohnung in der Via Sistina und ein Atelier in der Via Margutta. Dabei wurde das Caffé Greco sowohl Treffpunkt für polnische Freunde und Bekannte sowie auch eine Adresse für ankommende Briefe an Siemiradzki.

Rom, die erwählte Stadt

Zu dieser Zeit hatte Siemiradzki schon einen breiten Ruf in Rom erlangt. Sein Atelier wurde von den Mitgliedern führender italienischer und russischer Familien gut besucht und auch die Touristen sahen es als eine römische Sehenswürdigkeit. Den Durchbruch in seiner Karriere brachte ihm das Bild „Christus und die Sünderin", welches in seinem Atelier in

[26] Dużyk bezieht sich auf einen Brief von Siemiradzki an die Eltern von 5. II. 1872. Dort berichtet Siemiradzki verwundert über einen Fotografen, der sich wegen seiner Erlaubnis, die Abbildung von „Römischer Orgie" für ein Album der Münchner Künstler nützen zu dürfen, schriftlich direkt an die Klasse Pilotys wendet. Siemiradzki war sehr überrascht, dass man ihn für einen Schüler von Piloty gehalten hatte. An diese Stelle bringt Dużyk eine Reihe von Bibliografien, die fälschlicher Weise das Studium und den Einfluss von Piloty behaupten. Dużyk 1986, S. 120-124.

[27] Dużyk 1986, S. 140-150.

den Jahren 1872/73 entstand. Er stellte das Bild im März 1873 in St. Petersburg aus und löste dort eine große Begeisterung für Kolorit, Technik und Komposition aus. Gleichzeitig machte Vladimir Stasov (1824-1906) auf das Fehlen des psychischen Gemütes in der Darstellung der Figuren aufmerksam. Siemiradzki schrieb hierzu an die Eltern: „Im Künstlermilieu wurde ich zum Objekt von Enthusiasmus und Eifersucht zugleich“.[28] Das Gemälde wurde vom Zar Alexander II. (1818-1881) erworben und nahm in der russischen Abteilung an der Weltausstellung in Wien teil.[29]

Während eines Besuchs bei seiner Familie in Polen lernte er die 18-jährige Cousine Maria Prószyńska kennen, die er Ende des Jahres in Warschau heiratete. Kurz danach kehrte die Familie Siemiradzki nach Rom zurück. Dort begann er die Arbeiten an dem Werk „Neros Fackeln“, welches er 1876 beendete. Dieses Gemälde brachte ihm weltweit großen Erfolg und stieß gleichzeitig auf harte Kritik.

Henryk Siemiradzki ließ eine Villa in der Via Gaeta bauen, in der er ein reges gesellschaftliches Leben führte.[30] Die Villa und das angeschlossene Atelier galten als Treffpunkt der römischen aristokratischen Gesellschaft. Jeden Mittwochnachmittag war das pompös mit historischen Requisiten ausgestattete Atelier für Touristen zugänglich und sein Heim war immer offen für eingereiste Polen, darunter Henryk Sienkiewicz (1846-1916).

Siemiradzki kaufte 1884 ein Gut in Strzałków in der Nähe von Tchenstochau in Zentralpolen und verbrachte dort mit seiner Familie die Sommermonate. Aus seiner Ehe mit Maria Prószyńska entsprangen drei Söhne: Bolesław (geb. 1874), Kazimierz (1876-77), Leon (1883-1976), und eine Tochter Wanda (1878-1962).

Im Jahr 1901 wurde er unheilbar krank. Trotz des Verlustes des Sprachvermögens arbeitete er weiter an den Decken des Warschauer Philharmoniegebäudes.[31] Im Hinblick

[28] „Stałem się przedmiotem entuzjazmu i zazdrości w świecie artystycznym.“ (Übersetzung Julita Greenleaf) Zit. nach: Ryszkiewicz 1996, S. 49

[29] Die Wiener Weltausstellung dauerte von 1. Mai bis 2. November 1873 und stand u. a. unter dem Thema Kultur und Erziehung mit dem Ziel, das Kulturleben der Gegenwart zu fördern.

[30] Von seiner abgelegenen Villa aus bot sich eine Aussicht auf Rom und die Albaner Berge, Reste eines ehemals vulkanischen Ringgebirges 20 km südöstlich Roms, aus. Das Gebiet der Albaner Berge, besonders um die Kraterseen, war schon in der Antike ein beliebtes sommerliches Refugium der römischen Nobilität, die sich Villen errichten ließ, um der Hitze der Hauptstadt zu entgehen. Viele Motive aus den Bildern Siemiradzkis könnten sich in dieser Landschaft abgespielt haben.

[31] Das Gebäude samt Deckenfresken wurde im zweiten Weltkrieg komplett zerstört.

auf seine sehr schlechte gesundheitliche Verfassung verlangte er im Juni 1902 den Transport nach Strzałków. Dort verstarb Siemiradzki am 23. August 1902.

Während der unzähligen Reisen Siemiradzkis unter anderem nach München, Berlin, Wien, Paris, London, Warschau, Krakau, Lemberg oder St. Petersburg, die mit Ausstellungen seiner Bilder verbunden waren, wurde er geehrt und durch Preise gekrönt. Während der Einzelausstellung in der Akademie St. Lucas in Rom 1876 bekam er den Orden der Krone von Italien[32] und im Jahr 1898 ernannte ihn der König Umberto I. zum Kommandeur des Ordens des Hl. Mauritius und Lazarus.[33] Im Jahr 1878 wurde ihm für das Bild „Vase oder Frau“ die Goldene Medaille in Paris und die Französische Ehrenlegion[34] zuerkannt. Zudem wurde er zum Mitglied mehrerer europäischer Akademien ernannt. 1880 wurde er zum Mitglied der Akademie St. Lukas in Rom berufen, davor zum ehrenamtlichen Professor der Akademie in St. Petersburg. Er wurde Mitglied der Akademie in Berlin, Turin und Stockholm. Die Mitgliedschaft in der Académie des Beaux-Arts in Paris wurde ihm als zweiten Polen (nach Jan Matejko) zuerkannt.

2.2 Die Charakteristik der Malerei Siemiradzkis

Das Schaffen von Henryk Siemiradzki kennzeichnet ein Fokus auf die Wiedergabe von Themen aus der Antike, die zum großen Teil in die sonnendurchflutete Mittelmeerlandschaft der römischen Kampanien eingebettet sind. Sowohl große historische Bilder als auch idyllische Episoden aus dem Leben des antiken Menschen sind geprägt von einer persönlichen Handschrift und getragen von der stilvollen Linie, der Idealisierung der Formen und einer wirklichkeitsnahen Schilderung der Landschaft.

[32] Der Orden der Krone von Italien *(Ordine della Corona d'Italia)* wurde 1868 durch König Viktor Emanuel II. als Ritterorden zum Andenken an die Einigung Italiens gestiftet. Er war bestimmt zur Belohnung von außerordentlichen Verdiensten geleistet von Italienern und Nicht-Italienern.

[33] *Commendatore dellOrdine dei Santi Maurizio e Lazzaro*. Diese Auszeichnung steht über den Titeln Ritter und Offizier und unter den Titeln Großoffizier und Großkreuz.

[34] Die Ehrenlegion *(Légion d'honneur)* ist die ranghöchste Auszeichnung in Frankreich. Sie wurde 1802 von Napoleon in der Absicht gestiftet, militärische und zivile Verdienste, ausgezeichnete Talente und große Tugenden zu belohnen.

Generell boten die gesellschaftlichen Kontakte und Treffen von Künstlern und Intellektuellen während des Studiums in St. Petersburg Gelegenheit, die Fragen der Kunst zu erörtern.

Dużyk nimmt ein Treffen des gefürchteten Kritikers der akademischen Kunst Wladimir Statov und einer Gruppe von jungen Schülern der Akademie, darunter Mark Matwejewitsch Antokolski (bei ihm traf sich die Gruppe regelmäßig zum Mittagessen), Ilja Repin, Henryk Siemiradzki, Makarov und Kowalewski am 13. September 1869, als Beispiel, um Siemiradzkis Auslegung darzustellen. Aus der Debatte werden zwei wichtige Positionen als entgegengesetzte Orientierungen in der Zeit nach der Jahrhundertmitte in St. Petersburg anschaulich.[35] Aus den Aussagen Siemiradzkis geht hervor, dass er ein strenger Befürworter der antiken Kunst, ihrer Schönheit sowie Harmonie war. Weiters entnehmen wir seiner Argumentation eine gute Kennerschaft der antiken sowie der gesamten europäischen Kunst der vergangenen Jahrhunderte. Die Positionierung von Siemiradzki wurde dabei definiert als „Überzeugter Akademiker", eine Bezeichnung, die auch in anderen Texten gerne übernommen wird. Stasov dagegen verlangte den Bruch mit Themen aus der Vergangenheit. Er forderte, Inhalte aus dem realen Leben der unteren sozialen Schicht der russischen Bevölkerung zu suchen sowie ein Streben nach wahren Emotionen in Ausdruck und Bewegung. Im Gegenzug verteidigte Siemiradzki die Harmonie und Schönheit der antiken Skulptur. Stasov hatte in Repin und Antokolski seine Nachfolger gefunden, Siemiradzki blieb jedoch seiner Auffassung treu und wandte sich bewusst von der „alltägliche Trivialität" ab. In der Folge fand er an der italienischen Kunst, die sich über die alltäglichen Dinge zu stellen wusste, Gefallen. Die holländische Malerei sah er hingegen in menschlichen Abgründen verhaftet. Den aufgezeichneten Aussagen nach, hatte Ilja Repin folgende Charakteristik zu Siemiradzki vor diesem Treffen an Stasov geäußert: „Pole, absolvierte die Universität in Charkiw, Sohn eines Generals, vorzüglich erzogen".[36] Dieser Aussage nach war seine Position als Pole im kollegialen Umfeld klar definiert.[37]

Ewa Micke-Broniarek, eine heute tätige Wissenschaftlerin, bezeichnet das künstlerische Schaffen von Henryk Siemiradzki als ein Zeugnis der kosmopolitischen Strömung im Akademismus des 19. Jahrhunderts, die durch Pleinairmalerei, realistische

[35] Dużyk 1986, S. 49-52.

[36] Dużyk 1986, S. 49.

[37] Nach Beendigung des Studiums wird der Künstler oft als Russe bezeichnet.

Wiedergabe der Formen und vor allem durch ausgeprägte Licht-Schatten-Effekte bereichert war.[38]

Zu seinen Hauptwerken zählen die großformatigen und pompösen Werke, deren Zeugnisse bereits am Beginn der römischen Zeit Siemiradzkis zu finden sind. Dazu gehören Gemälde wie „Christus und die Sünderin" aus dem Jahr 1872, „Neros Fackeln" 1876 oder die „Christliche Dirke" aus dem Jahr 1897. In diesen historischen Werken fällt die Gewichtung auf die Monumentalisierung des Themas, angelehnt an eine literarische oder authentische Quelle. Die Werke lassen sich wie edukative Illustrationen lesen und bestechen durch ihre Schönheit und Großzügigkeit der Formen. Die Anwesenheit von nackten weiblichen Körpern verflochten mit dekorativen und minuziös ausgearbeiteten Gegenständen der antiken Welt inmitten einer pompösen Architektur berauschen vorerst den Zuschauer und entreißen ihn in eine andere Welt. Erst nach dessen Überwindung offenbart sich der wahre Inhalt des Bildes, getragen von idealistischen und moralischen Botschaften.

Generell lassen sich einige Themenkreise unterscheiden, auf die Siemiradzki im Laufe seines Schaffens immer wieder zurückgriff. Zu den häufigsten Sujets gehören repräsentative Szenen aus dem Leben der frühen Kaiserzeit wie zum Beispiel „Antonius und Kleopatra" oder „Tanz inmitten von Schwertern" (1879-80) (Abb. 4). Überdies beliebt waren idyllische Episoden des täglichen Lebens einfacher Leute aus der Zeit der römischen Antike, gezeigt inmitten der üppigen Landschaft, meistens mit Meeresblick im Hintergrund, wie beispielsweise „Der Seiltänzer und sein Publikum, Capri" (1898) (Abb. 5) und „Bei der Quelle" (1885) (Abb. 6).

Laut Micke-Broniarek knüpfen diese Darstellungen an eine europäische These der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, in der die Antike als goldenes Zeitalter der Menschheit interpretiert wurde.[39] Der Maler verewigte die reiche und sonnige Vegetation der römischen Campagna als das „mythische Arkadien", in dem der Mensch im Einklang mit sich, seinen Mitmenschen und der Natur ein gleichsam paradiesisches Leben beschwor. In diesen Szenen verbindet der Maler die Idealisierung der Figuren, die einfachen Tätigkeiten nachgehen, mit der realistischen Wiedergabe der Landschaft. Demnach sind die Menschen bei Siemiradzki glücklich und gelassen.

[38] Ewa Micke-Broniarek, Nationalmuseum Warschau, Dezember 2004, siehe online in WWW unter: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_siemiradzki_henryk

[39] Ewa Micke-Broniarek, Nationalmuseum Warschau, Dezember 2004, siehe online in WWW unter: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_siemiradzki_henryk

Atmosphärische Effekte erzielt er durch das Einbeziehen von Sonnenlicht und Schattenflecken auf der Fläche sowie der Luft- und Farbperspektive. Siemiradzkis Vorliebe für das Festhalten der Wandelbarkeit von Licht und Farben in der Natur wurde in unzähligen Ölskizzen und Studien von Landschaftspassagen dokumentiert. Manche nannten ihn deshalb einen Koloristen. Ryszkiewicz verglich dieses Festhalten der momentanen Lichteffekte mit der Doktrin der italienischen Gruppe Macchiaioli (1855-1865). Um die Natur unmittelbar wiederzugeben, betrieben ihre Mitglieder Freilichtmalerei, für die fleckenartige Farbflächen und ein starker Hell-Dunkel-Kontrast charakteristisch waren.[40]

Weiters wurde die Thematik der griechischen Antike zum Gegenstand seiner Malerei. Sie findet sich in den Bildern wie „Phryne bei Poseidonia auf Eleusis“ (1889) (Abb. 7) oder „Urteil des Paris“ (1892) wieder.

Siemiradzki malte eine Reihe von allegorischen Szenen. Zu den imposantesten gehören: der Vorhang für das Juliusz-Słowacki Theater in Krakau 1894, gemalt als Ölgemälde (Abb. 8), der Vorhang des Nationaltheaters in Lemberg (1900), zwei Deckengemälde für die Nationalphilharmonie in Warschau „Die profane Musik“ und „Die sakrale Musik“ (zerstört im Jahr 1944) sowie „Kampf der Dunkelheit mit der Helligkeit“ (1882-1883) – eine Deckenkompositionen für den Warschauer Schloss der Familie Zawisza *(Pałac Zawiszów)* (zerstört 1944, heute Museum der Unabhängigkeit) und „Die Morgenröte“ (1886) – Deckengemälde für ein Moskauer Schloss.

Ein weiteres Thema waren Darstellungen aus dem Leben Jesu wie „Christus bei Maria und Martha“ (1886) (Abb. 9) oder „Christus und die Samariterin“ (1890). Die Übermittlung von biblischen Szenen in den beiden Gemälden sowie beim oben erwähnten „Christus und die Sünderin“ sind Beispiele für den Szientismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts, basierend auf einer naturwissenschaftlichen Begriffserklärung. Gemäß den Tendenzen der Epoche des Positivismus stellt Siemiradzki Jesus den historischen Realien entsprechend nicht göttlich, sondern als einen historischen Juden mit semitischen Gesichtszügen dar. Dabei achtet er auf die wahrheitsgetreue Wiedergabe der Kostümierung der Figuren, der Dekorationen und der gesamten Umgebung.[41]

[40] Ryszkiewicz 1989, S. 298.

[41] Ewa Micke-Boniarek, Nationalmuseum Warschau, Warschau, Dezember 2004, siehe unter: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_siemiradzki_henryk

Eine andere Gruppe bilden Szenen aus dem zeitgenössischen Leben in den italienischen Provinzen. Sie beziehen sich auf das Klosterleben und auf die religiöse Idee der Barmherzigkeit und der Trostspende. Dazu gehören Gemälde wie „Mit Trost und Hilfe“ (1885), „In der Klosterstille“ (1885-87) oder „Mit Viatikum“ (1889) (Abb. 10).

Am seltensten stammten die Themen aus der polnischen Geschichte, das „Konzert von Chopin“ (Abb. 11) ist das einzige Werk dazu. Dieser Mangel an heimischer Thematik wurde dem Maler in polnischen Kreisen oft vorgeworfen. Siemiradzki erklärte im Gespräch mit Struve, dass er die Geschichte der klassischen Welt, insbesondere die Lebensart der Römer, die er als Gegenstand seines künstlerischen Ausdrucks wählte, als die kulturelle Wiege aller europäischen Nationen sah. Somit ist die Beschäftigung eines Künstlers mit dieser Thematik keinesfalls eine Ablehnung des heimischen Themas, sondern eher ein Zeugnis für den uralten kulturellen Ursprung.[42]

Siemiradzki schuf als Auftragsarbeiten eine Reihe von Werken mit Motiven aus der russischen Geschichte, wie die sieben Wanddekorationen zur Geschichte Russlands für die Erlöser-Kathedrale in Moskau (Skizzen heute im Russischen Museum in St. Petersburg) oder „ Die Verbrennung des Leichnams des Anführers der Russen“ (1884) (Abb. 12). Zu den seltenen Sujets gehören Porträts sowie Landschaften.

Ewa Micke-Broniarek beschreibt den Malstil von Siemiradzki folgenderweise:

> „Eine Neigung zum theatralischen Arrangement der Szenerien, zu malerischen Landschaften sowie zu Idealisierung von Figuren verband er mit vorzüglichem Gespür hinsichtlich der Wiedergabe von Luft- und Lichteffekten mit der Berücksichtigung der damit veränderten Farbigkeit. Der Großteil seiner Werke zeugt von hervorragendem Sinn für das Dekorative ersichtlich in der Anordnung der einstudierten figurativen Szenen, in der Harmonie der reinen, gesättigten Farben, in weich fließenden Umrissen und im expressiven Spiel flackernder Sonnenlichtreflexe, die die üppige Mittelmeervegetation durchfluten. Mit der Vorliebe eines raffinierten Ästheten gab er die Schönheit der Architektur von antiken Tempeln und Palästen wieder, bereicherte die Kompositionen durch eine Vielzahl antiker Skulpturen, schmückender Utensilien sowie Handelsobjekte wie Vasen, die er mit Perfektion des

[42] Struve, H., *Notatki i wrażenia z wyprawy do Włoch, Kłosy,* (Notizen und Eindrücke aus der Italienreise) 1880 Nr. 801, zit. nach: Dużyk 1986, S. 348.

malerischen *fini* und archäologischer Treue wiedergab („Vase oder Frau“ 1878).“[43] (Abb. 13).

Die Einstellung Siemiradzkis zur Antike versteht Felix Kopera als eine Wiedergabe der Wesensart der klassischen Epoche. Denn das Einbeziehen von Komponenten wie Formen, Farben, Landschaft sowie Sonnen- und Lichteffekte wich von den Darstellungen der ursprünglichen Klassizisten ab. Sie stellten nämlich die Antike nach dem Vorbild eines römischen oder griechischen Reliefs dar, in denen das Atmosphärische keine Rolle spielte.[44] Das neue Verständnis für die Landschaft als Ausdrucksmittel brachte die Malerei ab den 1860er Jahren neue Lösungen, an denen Siemiradzki sofort großen Gefallen fand. Bereits in den Studienjahren an der Akademie fielen die sorgfältigen Naturpassagen in den Bildern auf und stießen auf Kritik. Die menschliche Natur allerdings malte Siemiradzki stilisiert - erfüllt durch Ruhe und emotionelle Rührung, auf große und dramatische Regungen verzichtend.

Die entgegengesetzten Einflussfaktoren in seinem Werdegang führten zu einer diffusen Position des Künstlers. Sie bewegt sich zwischen Patriotismus und Liebe zu Polen und gleichzeitig einer Distanz, resultierend aus der regionalen Entfernung des Geburtsortes, der künstlerischen Prägung sowie der Wahlheimat. Aus diesen Umständen entsteht eine Diskrepanz, die in Werken und Sein zu tragen kommt. Denn er sieht sich als Pole, nimmt aber als polnischer Künstler die damals so gefragte politische Stellung nicht ein. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Rolle des Künstlers und den polnischen Werken der 1870er Jahre. Sie ermöglichen eine klare Gegenüberstellung zu „Neros Fackeln“.

[43] Ewa Micke-Boniarek, Nationalmuseum Warschau, Warschau, Dezember 2004, siehe unter: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_siemiradzki_henryk

[44] Kopera 1926, S. 314.

3. Siemiradzkis Werk im Vergleich zu den Haupttendenzen der polnischen Malerei der 1870er Jahre

3.1 Ein geschichtlicher Überblick

Die Entwicklung der polnischen Malerei im 19. Jahrhundert war stark von der politischen Situation des Landes abhängig.[45] Polen[46] wurde 1772, 1793 und letztlich 1795 unter drei Großmächten, dem Kaiserreich Russland, dem Königreich Preußen und dem Kaiserhaus Österreich aufgeteilt. Dadurch verlor das Land bis zum Ende des Ersten Weltkriegs 1918 schrittweise seine Autonomie. Tadeusz Dobrowolski fasste die Gründe für diese Situation mit folgenden Worten zusammen:

> „Dies war die Folge der geopolitischen Lage des Landes und der Expansion von Nachbarstaaten sowie der inneren Verhältnisse: der Anarchie, der politischen Schwäche, der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Rückständigkeit, des Fehlens der Armee. Hauptursache war jedoch vor allem das fehlende Verständnis für Reformen und Versuche, den Staat zu modernisieren, wonach der denkende Teil der Gesellschaft, gesammelt um die Kommission der Nationalbildung und die von Hugo Kołłątaj geleitete Warschauer Zeitschrift „Kuźnica“, strebte“.[47]

[45] Die Informationen zur politischen Lage der polnischen Nation stammen größtenteils (wenn nicht anders angegeben) aus: Eine kleine Geschichte Polens von Rudolf Jaworski, Christian Lübke, Michael G. Müller, Frankfurt am Mein 2000, S. 249-310; Jerzy Malinowski, Malarstwo polskie XIX. wieku (Polnische Malerei des XIX. Jahrhunderts), Warschu 2003, S. 7-27.

[46] Von 1569 bis 1795 stand Polen in Realunion mit Litauen und wurde als Königreich Polen und Großfürstentum Litauen bezeichnet. Der Staat Polen-Litauen war eine Wahlmonarchie mit gemeinsamer Währung, gemeinsamen Parlament und Monarchen. Da nur der Adel wahlberechtigt war, darunter der niedere polnische Adel - *Szlachta* und der hohe polnische Adel – die Magnaten, wurde dieser Staat auch als Adelsrepublik bezeichnet. http://de.wikipedia.org/wiki/Polen-Litauen

[47] Dobrowolski 1992, S. 9.

Die Teilungen Polens führten zur Einengung der Freiheiten, darunter in administrativen und sprachlichen Sphären, um folglich systematische Entnationalisierungsmaßnahmen durch die Besatzungsmächte durchzuführen. Generell waren in jedem Teilungsgebiet die Maßnahmen etwas anders. 1795 sah es folgendermaßen aus:

- Im russischen Teilungsgebiet wurden die bäuerlichen Grundschichten brutal ausgebeutet. Der zahlreiche, besitzlose polnische Kleinadel wurde heftigen Verfolgungen ausgesetzt, die von der bloßen Aberkennung des Adelstitels bis hin zu Deportationen ins Landinnere reichte.
- Die Eingliederungsmaßnamen im österreichischen Galizien wurden 1795 sofort umgesetzt. Um die altpolnischen Strukturen zu zerschlagen, wurde das österreichische Verwaltungs- und Steuersystem mit österreichischen Beamten eingeführt. Man begann den Kleinadel von der Aristokratie zu trennen und brachte auch die Kirche unter staatliche Kontrolle.
- Die Germanisierungsmaßnamen waren vielschichtiger. Preußen war mit ca. acht Millionen Staatsbürgern im Unterschied zu den beiden anderen Mächten ethnisch fast rein deutsch, und ohne föderalistische Konzeption sollten nun 2,6 Mio. Polen einbezogen werden. Man begann mit der Demontage altpolnischer Einrichtungen und Adelsprivilegien und der Einführung preußischer Rechtsverhältnisse und Verwaltungsstrukturen bis hinunter auf die Gemeindeebene.

Die politische Lage veränderte sich laufend. Warschau gehörte anfangs zu dem von Preußen besetzten Gebiet. Unter der Protektion von Frankreich erreichte es um 1808 den Status der Hauptstadt vom neu entstandenen „Großherzogtum Warschau“ – erklärt als napoleonischer Satellitenstaat. Eine erhoffte Annullierung der Dreiteilung durch Frankreich blieb allerdings aus. Im Zuge des Wiener Kongresses 1815 wurde, nach der Beseitigung der napoleonischen Herrschaft, das formell unabhängige „Großherzogtum Warschau“ in Personalunion mit Russischem Kaiserreich zum „Königreich Polen“[48] eingerichtet, das heißt der russischer Zar war gleichzeitig polnischer König. Die vereinbarten Souveränitätsrechte wurden bald vom russischen Regime missachtet, sodass es 1830 zum Novemberaufstand kam. Zar Nikolaus I. konnte 1831 die Macht wieder erlangen und es begannen starke russische Repressionen und Russifizierungsmaßnahmen.

[48] Das Königreich Polen wurde auch „Kongresspolen“ genannt.

Die polnische Verfassung wurde außer Kraft gesetzt, die polnische Armee, der polnischer Parlament und Selbstverwaltung wurden abgesetzt.
Diese Maßnamen wirkten sich für viele Jahre auf die Entwicklung des politischen, sozialen und kulturellen Bereichs aus. Ferner ließ man Kunstwerke entweder vernichten oder nach St. Petersburg ausführen. Die Zensur wurde eingeführt, und das russische Regime verlieh dem Stadtbild durch die Erbauung orthodoxer Kirchen nach russischem Modell eindrucksvolle Symbole für seinen Sieg über das katholische Volk. Maßgeblich war auch die Schließung der Universität Warschau[49] und der Warschauer Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften *(Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk)* im Jahr 1832. Darüber hinaus wurde die Universität in Wilna bis 1919 geschlossen. In diese Zeit fielen die Bestrebungen des Klubs im Pariser Hôtel Lambert[50], die Hoffnung gaben und den Fortbestand intellektueller Aktivitäten gewährleisteten.

Im Zuge des Aufstandes im Königreich Polen wurde die liberale Stellung im Großherzogtum Posen (1815 als eine Provinz im Osten von Preußen gegründet) weitgehend beseitigt. Strenge Maßnahmen wurden gegen die polnische Sprache im Schulwesen sowie polnische Amtsträger ergriffen. 1848 kam es in der Provinz Posen parallel zur Revolutionsbewegung in Europa zur polnischen Erhebung. Sie wurde rasch von der preußischen Armee niedergeschlagen und in der Folge als normale preußische Provinz regiert.

---

[49] Die Universität in Warschau wurde 1816 gegründet. Nach der Schließung 1831 wurde sie 1857 erneut als Hochschule unter dem Namen Medizinisch-Chirurgischen Akademie eröffnet. 1862 wurde sie um neue Fakultäten erweitert, darunter die für Recht und Verwaltung, Philosophie und Geschichte sowie Mathematik und Physik. Nach dem Januaraufstand 1863 wurde die Akademie bis 1870 geschlossen.
Danach fungierte sie bis 1915 als Kaiserliche Universität Warschau mit Russisch als Unterrichtssprache. http://de.wikipedia.org/wiki/Universität_Warschau

[50] Das wiederholt ergebnislose Anrennen gegen die Fremdherrschaft sowie die danach regelmäßig einsetzenden Verfolgungswellen seit 1795 führten zum mehrfachen Exodus polnischer Politiker aber auch Künstler und Literaten, darunter des Nationaldichters Adam Mickiewicz (1798-1855) oder des berühmten Musiker Fryderyk Chopin (1810-1849). Besonders nach dem Novemberaufstand 1830/31 sammelten sich in der so genannten „Großen Emigration“ um die 8000 bis 9000 Angehörige der politisch aktiven Elite im Westen, vor allem in Paris, und beeinflussten von dort das geistige und politische Leben ihrer geteilten Heimat bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein. Hauptvertreter der Emigration sowie Gründer des Klubs war Fürst Adam Jerzy Czartoryski. Er wurde von seinem jüngeren Bruder Fürst Konstanty Adam Czartoryski unterstützt, dem militärischen Anführer des Novemberaufstands. Siehe unter: Jaworski 2000.

Erst in den 1850er Jahren lockerten sich diese politischen Verhältnisse als Folge der russischen Kriege mit dem Osmanenreich. Dazu kam die Thronbesteigung Zar Alexanders II., welcher liberaler als seine Vorgänger war. 1862 wurde mit Aleksander Wielopolski (1803-1877) wieder ein Pole zum Vorsteher der Regierung gewählt. Dies gewährleistete den Fortlauf der künstlerischen Aktivitäten.

Anhänger der polnischen Positivismus-Bewegung konnten die absolute Autonomie des Landes nicht aufgeben und setzten sich stark für die Demokratie ein. Diese Ideologien führten im russischen Besetzungsteil 1863 zum Januaraufstand, der niedergeschlagen und mit einer Welle der rigorosen Zerstörung der bestehenden Strukturen beantwortet wurde. Danach wurde dieses Gebiet unter der Bezeichnung „Weichselland“ ins Zarenreich integriert.

Der südliche Teil des Landes (Galizien) mit der Hauptstadt Lemberg wurde schon 1772 in das Habsburgerreich aufgenommen. Die 1815 von den drei Besatzungsmächten gegründete Republik Krakau verlor 1846 nach einem Aufstand den Status der Stadtrepublik. Sie wurde schlussendlich Galizien untergeordnet und damit der Habsburgermonarchie. Das zentralistische Regiment Wiens dauerte bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts hinein an, trotzdem genoss dieses Teilungsgebiet gegenüber den anderen beiden Teilen die größten Freiheiten.

Der Verlust der Lombardei und Venetiens sowie die Niederlage gegen Preußen 1866 zwangen Wien, den Ausgleich mit den verbliebenen Nationalitäten des Reiches zu suchen. In diesem Zusammenhang entstand 1867/68 die so genannte „Galizische Autonomie“. Abgesehen von Ungarn, mit dem nach dem Ausgleich 1867 die Doppelmonarchie begründet wurde, erfreute sich der polnische Teil des höchsten Ranges innerhalb der Kronländer. Unter diesen ausgesprochenen günstigen Rahmenbedingungen avancierte Galizien mit den Landesuniversitäten in Lemberg und Krakau bald zu einem geistigen Zentrum für alle drei Teilungsgebiete. 1872 kam die überaus wichtige Akademie der Wissenschaften in Krakau hinzu. Publikationswesen, Theater und vor allem die Bildenden Künste konnten sich besonders frei entfalten. Auch das staatliche Patronat entfaltete sich rasch. Vor allem im Architektur- und Bauwesen der Städte orientierte man sich am Beispiel der repräsentativen Wiener Ringstraße und imitierte in Krakau mit dem Słowacki-Theater, dem Universitätsgelände Collegium Novum sowie der Schule (später Akademie) der Schönen Künste die Kaiserstadt.

Die Statuten vieler Akademien und Ausbildungsstätten wurden von Kaiser Franz Joseph anerkannt und neue Kommissionen zur Kunstforschung oder zur Entstehung von

technischen Museen eingerichtet. Die Kunstsammlungen der Familie Czartoryski aus Puławy hat man 1876 ins Museum der Fürsten Czartoryski in Krakau befördert. Ein wichtiges Ereignis war ebenfalls die Eröffnung des Nationalen Museums mit der Sammlung der polnischen zeitgenössischen Kunst der Krakauer Tuchläden (Sukiennice) im Jahr 1879. Im selben Jahr gelang es Jan Matejko, seit 1873 Direktor der Schule der Schönen Künste[51], diese mit großem Erfolg zur akademischen Anstalt zu erheben. 1895 wurde Julian Fałat Direktor der Schule. Er unternahm eine tief greifende Programmreform und berief ausgezeichnete Vertreter der Moderne als Professoren. 1900 erhielt die Schule den Status einer Akademie. Krakau festigte um die Jahrhundertwende seine Position als Kulturhauptstadt. Die Aktivitäten von privaten und öffentlichen Kunstschulen, und von Gesellschaften wie *„Sztuka“* (Kunst), gegründet 1897 oder *„Polska Sztuka Stosowana“* (Polnische Angewandte Kunst), mit ihren intensiven Ausstellungsbewegung und den damit verbundenen Kunstpublikationen und Presseberichten, sowie Theater und Kabarett wirkten sich auf die Positionierung der Stadt nachhaltig aus.

Somit war das Teilungssystem der drei Mächte keineswegs rein äußerlicher Natur, sondern wirkte nachhaltig auf innenpolitische Verhältnisse ein. Es trug zudem zu höchst gegensätzlichen Entwicklungen in den jeweiligen Teilungsgebieten bei, was vor allem gegen Ende des Jahrhunderts deutlich erkennbar wurde.

3.2 Allgemein geltende Tendenzen und die Rolle des Künstlers im besetzten Polen

Im Vergleich zur europäischen Malerei entwickelte sich die Kunst in Polen im 19. Jahrhundert aufgrund der gegebenen politischen Umstände sehr individuell. Die Teilung des Landes verursachte schwierige Bedingungen, und die damit verbundene Trennung der Kunstzentren wie Krakau/Lemberg, Warschau/Wilna und Posen wurden durch weitere bremsende Faktoren verstärkt. Ostrowski nennt unter anderem den ererbten Provinzialismus sowie den Mangel an modernen Einrichtungen, die für die Entwicklung

[51] Im Jahr 1816 entstand in Krakau die Akademie der Schönen Künste, als ein Organ der Jagiellonischen Universität. Man hat sie im Jahre 1833 unter den Namen Schule für Schöne Künste an das Technische Institut in Krakau angeschlossen. Dort genossen die Architekten und gleichfalls die Fachmänner für Angewandte Kunst ihre Ausbildung.

einer Kultur unerlässlich wären.[52] Zum einen wurden die Ausbildungsstätten systematisch zerstört, was die Erhaltung richtiger Kunstakademien für lange Zeit unterdrückte. Zum zweiten haben sich Institutionen wie Museen, Galerien und Kunstvereine, die für einen regen Austausch von Kunst und Kritik sorgen, erst mit großer Verspätung durchgesetzt. Das führte dazu, dass Maler ihre Ausbildung in den europäischen Zentren erfahren haben und die dort dominierenden Tendenzen kennen lernten. Seit den 1860er Jahren war München die Wahlheimat für die gesamte Malergruppe, darunter Jósef Brandt und Maximilian Gierymski. Die dort vorgefundenen günstigen Bedingungen sorgten für eine rege und berauschende Kunstproduktion.[53]

Trotz der schweren politischen Situation hat sich Polen von geistigen europäischen Strömungen keinesfalls isoliert. Bereits ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts war die Orientierung an den vorherrschenden kulturellen und intellektuellen Phasen vorhanden, es geschah allerdings nach einem eigenen Rhythmus. Meistens handelte es sich um eine verspätete Assimilation einer Bewegung wie z.B. der Romantik oder des Impressionismus. Während die Romantik beispielsweise in Deutschland in der Malerei der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts vorzufinden ist, dominiert sie das Gedankengut in Polen am intensivsten ab dem dritten bis zum sechsten Jahrzehnt. Ebenso der Impressionismus, dessen Beispiele in Polen erst ab 1890 vorzufinden sind. Gemeinsam mit Symbolismus und Frühexpressionismus entstand ein umfassender Begriff – der „Polnische Modernismus“.[54]

Die Gründe für diese Situation sind leicht zu erklären. Da die Regierungen der einzelnen Länderteile fremde Herrscher waren, versuchte man eine geistige Einheit zu schaffen, um die politische Zerstreutheit zu überbrücken. Diese Aufgabe wurde den Literaten und Kunstschaffenden anvertrauet, die von nun an die Verantwortung für die Beibehaltung der

[52] Ostrowski 1989, S. 11.

[53] Das königliche Mäzenatentum der Wittelsbach-Dynastie sorgte in München für eine rege Kunstentwicklung. Darüber hinaus stand die kostenlose Ausbildungsmöglichkeit an der Akademie den polnischen Künstlern ebenso offen, wie eine preiswerte Ausbildung an privaten Schulen und Ateliers. Weitere Faktoren wie die ausgezeichneten Sammlungen Alter Kunst, eine gut funktionierende Infrastruktur für Präsentation und Verkauf zeitgenössischer Kunst sowie eine liberale politische Atmosphäre, die geographische Nähe zu Polen und günstigere Lebensunterhaltungskosten im Vergleich zu Warschau hatten dazu beigetragen, dass zwischen 1830 bis 1914, allein 600 polnische Künstler in München verweilten. Davon nahmen 322 an der Ausbildung in der Akademie teil. Mehr über die „Münchner Schule“, wie sie in der polnischen Kunstgeschichte bezeichnet wird, siehe: Malinowski 2003, S. 172-196.

[54] Ostrowski 1989, S. 10.

Identität des Volkes zu tragen hatten sowie den Weg in die Zukunft zeigen sollten.[55] In der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren es drei große, im Exil lebende, romantische Dichter: Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849) und Zygmunt Krasiński (1812-1859). Somit wurde Paris nach 1831 zum Zentrum geistigen polnischen Gepräges. Im Vergleich zu den geschaffenen großen poetischen Werken erschien das Niveau der Malerei äußerst niedrig. Die Lage vor 1850 war so prekär, dass man sich fragte, ob Polen überhaupt im Stande war, eigenständige Malerei hervorzubringen. Julian Klaczko (1825-1906), ein Schriftsteller und Kenner der italienischen Kunst, hatte in diesem Zusammenhang im Jahr 1857 Folgendes geäußert:

> „Der Klang und das Wort sind für den polnischen und slawischen Geist die einzigen natürlichen, wahren und nicht aufgezwungenen Darstellungsformen, die einzigen, die unser Volk verstehen kann und die von den Massen anerkannt und geschätzt werden. (...) Wir sind Slawen und können nur Meister des Wortes werden. Seit Jahrhunderten hat Polen seine Siege nicht mit dem Pinsel oder mit dem Beitel, sondern mit Kreuz und Schwert errungen."[56]

Diese These entzündete eine polemische Debatte über die Daseinsberechtigung der polnischen Kunst unter Literaten und Künstlern, die der Entstehung einer Nationalen Kunst optimistisch gegenüberstanden. Als Reaktion fühlten sich die Maler verpflichtet, der patriotischen Thematik nachzugehen. 1860 wurde die Warschauer Gesellschaft zur Förderung der Schönen Künste gegründet, deren Funktion es war, die Kunst und Künstler des Landes zu unterstützen. Ein Jahr später wurden Bilder ausgestellt, die als Vorreiter für den neuen Weg galten. Eines davon - „Der Tod der Barbara Radziwiłłówna" von Jósef Simmler aus dem Jahr 1860 (Abb. 14), regte Emotionen an und verhalf dem Publikum, an Geschichte teilzunehmen.

Angesichts der Malerei von Jan Matejko wurde diese Art der Gemälde noch als „sentimentale Anekdoten-Malerei"[57] heruntergestuft. Jan Matejko war schließlich derjenige, der der historischen Malerei eine völlig neue Bedeutung gab. Die nächste Generation prägte er durch die Forderung nach einer Kunst, die vollkommen im

[55] Ostrowski 1989, S. 9.

[56] Julian Klaczko, aus dem Artikel in *„Sztuka Polska"* (Die polnische Kunst), 1857, zit. nach: Poprzecka 2006, S. 6.

[57] Poprzęcka 2006, S. 130.

Dienst der Nation stand. Inhalt der Malerei sollte von nun an die „geschichtsphilosophische Version der polnischen Geschichte“ sein.[58] Diese Hingabe wurde Jahre später offiziell gewürdigt, indem Matejko den „Interrex“- Zepter bekommen hat - als Symbol für seine geistige Herrschaft über das polnische Volk in der königlosen Zeit. Ostrowski schreibt über dieses Ereignis:

> „Das alte Königsschloss, der Wawel in Krakau, sah 1878 einen Vorgang ohne gleichen: Jan MATEJKO übernahm mit allem Ernst die geistige Führerschaft der polnischen Nation; er erklärte das Interregnum, für dessen Dauer die oberste Gewalt der Nation durch die Idee der Kunst verkörpert werden sollte. Einen Teil dieser spirituellen Gewalt hat dann später STANISLAW WYSPIANSKI geerbt“.[59]

Das 19. Jahrhundert wurde also von der patriotischen Mission der Dichter und Maler geleitet, die auf westliche und ihrem Zwecke dienende Ideen zurückgriffen. Zu solchen zweckvollen Ideen gehörte die erwähnte Romantik mit ihrer Tendenz, das Wesen einer Nation zu bekunden. Ostrowski weist darauf hin, dass sich dieses Prinzip in Polen zu der übergeordneten Strömung des gesamten Jahrhunderts entwickelte und zuletzt als „Romantismus“ bezeichnet wurde.[60] Weiters konnte sich diese Tendenz ungeachtet von Gegenströmungen wie positiver Rationalismus (typisch für die Jahre zwischen 1865-1890) aufrechterhalten und tauchte sogar um 1900 als Neoromantismus wieder auf.

Die literarischen und hochromantischen Auslegungen der nationalen Identität, begründet durch die Autorität der drei Poeten, verlieh dem Volk Kraft und Ausdauer im ständigen Streben nach Unabhängigkeit. Das resultierte schließlich in bewaffneten Kämpfen, unter anderem in den Jahren 1830/31 und 1863. Nach dem gescheiterten Januaraufstand von 1863, der mit Repressionen gegen die Bevölkerung und starken Russifizierungsversuchen in allen Bereichen erwidert wurde, hat man begonnen, den romantischen, jedoch hoffnungslosen Kampf umzudenken. Als Reaktion folgte der

[58] Poprzęcka 2006, S. 130.

[59] Ostrowski 1989, S. 10. Matejko achtete streng darauf, dass man nicht von der übergeordneten patriotischen Mission Richtung Kosmopolitismus abschweifte. Aus dem Grund warf er dem von der französischen Kunst beeinflussten Alexander Gierymski eine „volksfremde Gedankenlosigkeit“ vor. Diese Aussage zeigt, wie radikal Matejko der Kunst für die Nation gegenüber stand.

[60] Ostrowski 1989**,** S. 10.

positivistische Gedanke mit dem Ziel einer rationalen Entwicklung der Gesellschaft und der Verbesserung des materiellen und kulturellen Niveaus. Während die Literatur den realistischen Roman statt idealer Poesie hervorbrachte, zeigten sich in der Malerei die Themen durch eine objektive und kritische Anschauungsweise motiviert. Die romantische Vorstellung ging in Erscheinungsformen des Naturalismus über, ein der Literatur entliehener Terminus.

Ohne auf die patriotische Aussage in der Malerei zu verzichten, zeigte auch Jan Matejko einige Jahre nach 1863 seine neue, positivere Einstellung erkenntlich. Die erste Schaffensperiode monumentaler Werke (1862-1867) bezeichnet Poprzęcka als eine „erbitterte Abrechnung mit der Geschichte".[61] In der Zeit entstehen seine ersten bedeutenden Gemälde wie „Predigt des Pater Skarga" 1864 und „Rejtan" 1867 – eine Anspielung auf Polens Niedergang. Im Unterschied dazu, griff er später siegreiche Themen aus der Vergangenheit auf, unter anderem aus jener Zeit, als Polen noch zu den Großmächten Europas gehörte. Dazu gehören Bilder wie: „Stefan Batory vor Psków" 1872, „Die Schlacht bei Grunwald" 1878, „Die preußische Huldigung" 1882, „Kościuszko vor Racławice" 1888 und die „Verfassung des 3. Mai" 1891.

Das Spezifische an Matejkos Malerei war die Art der Zusammenstellung von Ereignissen und Personen auf einem Bild, auf Kosten der tatsächlichen Fakten. Er bemühte sich nicht um die bloße Illustration eines Geschehens, sondern verflochte alle entscheidenden Gründe und Auswirkungen dieser Ereignisse zu einem Ganzen – zu einer Art historischem Panorama. Die Komplexität seiner Bilder besticht weiters durch ein enormes Gedränge von Menschen sowie das archivarische Repertoire samt geschichtlicher Kostümierung.

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts, als die europäischen Strömungen der Avantgarde bei den heimischen Künstlern sehr stark zum Ausdruck kamen, kritisierte man den starren Konservatismus von Matejko.[62] Nichtsdestotrotz ist es ihm gelungen, einerseits die absolute Hoheit über die nationale Vorstellungskraft von den Poeten zu übernehmen, andererseits eine Kunst mit pathetischem und nationalem Charakter zu schaffen.

[61] Poprzęcka 2006, S. 130.

[62] Ostrowski 1989, S. 11.

3.3 Siemiradzkis Werk und die damalige polnische Kunst

Anhand einiger Bespiele aus den 1870er Jahren sollen die wichtigsten Trends in der polnischen Malerei vorgeführt werden, um sie in Folge dem Gemälde „Neros Fackeln" gegenüberzustellen. Die Presse bietet unzählige Berichte, in denen das Werk Siemiradzkis als repräsentativ für die polnische Kunst gesehen wird. Manchen Berichten nach zählt Siemiradzki neben Matejko zu den polnischen Künstlern schlechthin. In *Przegląd Lwowski* ist zu lesen: „Vor 20 Jahren glaubte sogar ein Klaczko nicht an die Entfaltung der polnischen Kunst. Und heute haben wir Matejko und Siemiradzki."[63]

Zu seiner Zeit wurde Artur Grottger (1837-1867) mit Matejko gleichgestellt. Seine wichtigsten Werke fallen allerdings aufgrund seines kurzen Lebens in die 60er Jahre. Er wird hier erwähnt, weil seine Malerei einen prägenden Einfluss auf das öffentliche Bewusstsein hatte. Eine entscheidende Wendung im Schaffen von Grottger brachten die Ereignisse der Jahre 1860 bis 1864, darunter religiös-patriotische Demonstrationen auf den Straßen Warschaus, bis zum blutig bekämpften Januaraufstand, an dem er teilnahm. Der bis dahin im Wiener Milieu des Biedermeier eingebettete Maler fand in allegorischen Zeichenzyklen seinen neuen Ausdruck: „Warschau I" 1861, „Warschau II" 1862, „Polonia" 1863, „Litauen" 1864-66 und „Krieg" 1866-67. Im Unterschied zu den großen historischen Kompositionen Matejkos bezog sich Grottger direkt auf zeitgenössische Ereignisse. Die zwei Szenen aus dem Zyklus „Litauen" knüpfen darüber hinaus durch Züge einer romantischen Ballade an die Poesie Mickiewicz an.

Dank der schwarzweißen, graphischen Ausarbeitung (Kreide auf Karton) war eine photorealistische Publikation möglich und fand trotz Zensur eine massive Verbreitung. Poprzęcka bezeichnet die kurze Schaffenszeit als wirkungsstark und bedeutungsvoll für das Nationalbewusstsein:

> „Grottger hat es wie kein anderer Künstler verstanden, zur Komplexität von polnischen Mythen und stereotypen Patrioten- und Märtyrerdarstellungen beizutragen, die immer in Zeiten der Bedrohung aufleben. Dazu verband er den poetischen Symbolismus mit der epischen Erzählung und erdachte typische

[63] *„Przed 20 laty jeszcze nawet taki Klaczko nie wierzył w rokwit sztuki polskiej. A dziś mamy Matejkę i Siemiradzkiego." Przegląd Lwowski* 1879, t. 18, s. 403. Zit. nach: Nowakowska-Sito 1992, S. 104.

und ideale Konzeptionen der Helden. Außerdem erhob er z.B. einen damaligen Aufstand zu einem zeitlosen Heiligen Krieg.“[64]

Anstatt vielfiguriger Kampfszenen stellte er intime und dramatische Momente des Aufstandes in Bildern wie „Das erste Opfer“ 1861 (aus dem Zyklus „Warschau I.“) (Abb. 15), „Nach dem Abzug des Feindes“ 1863 (aus dem Zyklus „Polonia“) (Abb. 16), „Abschiednehmen von Aufständischen“ 1866, und Darstellungen von Witwen und Kleinkindern dar. Diese Szenen waren für das Volk ein bleibendes visuelles Zeugnis des widerfahrenen Unrechts und Unheils.

Grottger und Matejko waren Kollegen an der Schule für schöne Künste in Krakau. Im Unterschied zu Grottger, der 1855-1859 an der Akademie in Wien studierte, war die Ausbildungsdauer Matejkos im Ausland sehr begrenzt: zehn Monate in München und zwei in Wien. Matejko entwickelte seinen eigenen Malstil. Seine Lehrer an der Schule in Krakau Korneli Stattler (1800-1875) und Władysław Łuszczkiewicz (1829-1900) – ein Anhänger der französischen Historienmalerei von Paul Delaroche (1797-1856) – brachten Matejko die Technik des Figurenmalens bei, die er perfekt beherrschte. Er ordnete sich allerdings nie den akademischen Regeln der Raum- und Farbkomposition unter. Für seine historischen Recherchen griff er auf Quellen und wissenschaftliche Literatur sowie ikonographische Denkmäler und historische Realien zurück. Darüber hinaus fertigte er Studien alter Gegenstände und baute eine Sammlung von historischen Requisiten auf. Die Gemälde überzeugten schließlich durch seine Kennerschaft der Geschichte und Detailtreue der Gegenstände und erreichten einen Grad der Glaubwürdigkeit wie keine anderen Bilder seiner Zeitgenossen.[65]

Eine solche intensive Recherche und langjährige Arbeit ist einem Gemälde aus dem Jahr 1878 voran gegangen. Die Rede ist vom großformatigen Werk „Schlacht bei Tannenberg“ *(„Bitwa pod Grunwaldem“)* (Abb. 17). Dieses Gemälde Matejkos und Siemiradzkis „Neros Fackel“ entstanden fast zeitparallel, die Ausführung und die Thematik beider Werke unterscheiden sich jedoch deutlich voneinander. Vergleichbar allerdings ist die mühvolle Suche nach dem historischen Wahrheitsgehalt. Matejko untersuchte die historischen Quellen genau, darunter die Geschichte Polens von Jan Długosz (1415-1480) und die Chroniken von Marcin Bielski (1495-1575), wo er die älteste

[64] Poprzecka 2006, S. 134-140.

[65] Ostrowski 1989, S. 80-81.

Schilderung der Schlacht fand. Abgesehen von solchen „Stubenforschungen“ begab sich Matejko direkt zum Schlachtort, um die Topographie des Gebietes besser kennen zu lernen, und um es wahrheitsgetreu darstellen zu können. Als das Gemälde am 28. September 1878 im Krakauer Rathaus gezeigt wurde, entflammten Stimmen gegen die übermäßige Figurenbesetzung, die das Verständnis des Gesamtkonzeptes beeinträchtigten.[66]

In der Tat stellt Matejko die Schlacht auf ihrem Höhepunkt dar, als der Hochmeister Ulrich von Jungingen von zwei Halbnackten getötet wird. Die vielen historischen Gestalten wie die zentrale Reiterfigur im roten Ornat[67] werden von einer Menge namenloser doch detailliert ausgeführten Figuren begleitet.

Allgemein behandelt die Szene das historische Ereignis aus dem Jahr 1410. Die Schlacht bei Tannenberg zwischen dem Deutschen Orden und der Vereinten Streitmacht des Königreichs Polen und des Großherzogtums Litauen, gilt als eine der größten europäischen Schlachten des Mittelalters. Dabei sind die Truppen des Deutschen Ordens unter der Führung des Hochmeisters Ulrich von Jungingen von Polen und Litauen vernichtend geschlagen worden. Den an Polen erklärten Krieg verursachten territoriale Streitigkeiten, die im Zuge der Christianisierung der Heiden im baltischen Raum stattfanden. Nachdem aber Litauen bereits im Jahr 1386 das Christentum annahm - als der litauische Großfürst Władysław Jagiełło im Zuge der polnisch-litauischen Union zum polnischen König wurde - wurde die Mission des Deutschordensstaates in diesem Raum in Frage gestellt. Der Sieg und die Geschichte von der Schlacht bei Tannenberg (Grunwald) wirkten im Hinblick auf das Nationalbewusstsein der Polen und Litauer durchaus identitätsbildend.

Waldemar Okoń weist im Zuge der Besprechung des Werkes auf die parareligiöse Aussage des Bildes hin. Laut Długosz soll den Truppen Jagiełłos ein günstiger, göttlicher Wind beim Sieg geholfen haben. Die am Himmel erschienene Figur des Hl. Stanislaus, des Patrons von Polen, verdeutlicht die göttliche Obhut gegenüber den Kreuzrittern. Okoń sieht in dieser Akzentuierung des Inhalts die Absicht Matejkos, das Gefecht zwischen den „Kräften der Helligkeit und Dunkelheit“ darstellen zu wollen.[68]

---

[66] Okoń 2002, S. 46.

[67] Okoń beschreibt die Reiterfigur folgenderweise: „Sie wirkt als würde sie direkt auf den Zuschauer auf einem nahezu „apokalyptischen“ Pferd galoppieren, mit Schwert und Schild in den erhobenen Armen“. Okoń 2002, S. 46.

[68] Okoń 2002, S. 47.

Ein weiteres Gemälde, an dem Metejko am Ende der 1870er bis 1882 arbeitete, ist „Die preußische Huldigung“ (auch „Preußischer Lehnseid“ genannt) (Abb. 18). Das Bild zeigt eine Ehrenerweisung des preußischen Königs vor dem Herrscher Polens. Auf den mit einem roten Teppich bedeckten Stufen sitzt Stańczyk - der Narr des Königs Sigismund des Alten (1467-1548; König seit 1507). Stańczyk wurde bereits im Jahre 1862 zum Protagonisten und der Symbolfigur für Klugheit und Voraussicht im Gemälde „Stańczyk während eines Balls am Hofe der Königin Bona nach dem Verlust von Smoleńsk“ (Abb. 19). Matejko setzt in diesem Bild von 1862 den „Narren“ als Einzelperson in den Vordergrund, seriös und über die Zukunft der Nation nachdenkend, während der Hofstaat im Hintergrund feiert. Die Absicht Matejkos war es, in seinen Gemälden auf historische Ereignisse hinzuweisen, die dann schlussendlich zur vollkommenen Niederlage im 19. Jahrhundert geführt haben. So hat auch diese einfache Komposition, über die historische Anekdote hinaus, eine symbolische Bedeutung mit aktueller politischer Aussage. Darüber hinaus machte Matejko Stańczyk, dem er seine Gesichtszüge gab, zu einem „ständigen Element der nationalen Mythologie“[69]. Die wiederkehrende Figur des Stańczyk im Gemälde „Die preußische Huldigung“ von 1882 hatte die gleiche Aussage. Trotz der triumphalen Huldigung des preußischen Königs weist Matejko in der melancholischen Pose des Narren auf die folgende unzulängliche Politikführung hin.

Die Münchner Gruppe

Anders als mittels der komplizierten historischen Prozesse Matejkos wurde die Geschichte vom polnischen Künstlermilieu in München dargestellt. Unter den günstigen kulturpolitischen Umständen konnte dort ab Ende der 1860er bis die 1890er Jahre eine qualitätsvolle und vielseitige Kunst entstehen, ohne Verzicht auf die polnisch-patriotische Thematik.

Zu den wichtigsten Vertretern der Münchner Gruppe gehörte Jósef Brandt (1841-1915), der ab 1875 ein offenes Atelier für Malerei führte. Bereits ab den 1860er Jahren formte sich um seine Person ein Künstlerkreis, eine Art polnische Malerkolonie. Zu den prominentesten unter ihnen zählten: Maximilian Gierymski, Alexander Gierymski und Alfred Wierusz-Kowalski. Siemiradzki bezeichnete einst Brandt und Maximilian

[69] Ostrowski 1989, S. 82. Auch Siemiradzki bezieht sich auf diese Symbolfigur und nimmt sie in die allegorische Darstellung des Vorhangs für das Theater in Krakau mit auf.

Gierymski als „Generäle“. In Folge dessen wurden die in diesem Kreise verkehrenden Maler als „Stab“ aufgefasst.[70] Jene Münchner Gruppe schaffte es durch eine charakteristische Thematik, sich von der restlichen internationalen Szene deutlich zu unterschieden. Sie fanden zu einem eigenen Umgang mit der polnischen Vergangenheit. In den Werken war das Reitermotiv im altpolnischen oder östlichen Kostüm sehr präsent, sowie Schlachtszenen und ein bestimmter polnischer Landschaftstypus.[71]

Jósef Brandt bezog sich unter anderem auf die Geschichte des 17. Jahrhunderts. Zu seinen Motiven gehörten vor allem Schlachtszenen mit den Türken, Tataren und Kosaken, eingebettet in die spezifische Atmosphäre der Ukraine. Die Landschaft der Ukraine, mit ihren weiten Steppen und Episoden aus dem Leben der Dorfbevölkerung, hatte eine symbolische Bedeutung einer unveränderten Welt für den nostalgisch eingestimmten adeligen Rezipienten.[72] Diese nostalgisch-lyrischen Landschaften mit grauem, bewölktem Himmel bereicherte er durch historische Szenerien. Das Werk „Stefan Czarniecki in der Schlacht bei Kolding“ aus dem Jahr 1870 vermittelt jenes pathetische Einbeziehen von Menschen und Natur und gibt der Schlachtszene einen sehr naturgetreuen Charakter. Das Thema behandelt eine Episode aus dem polnisch-schwedischen Krieg 1655-1660, in der die polnischen Truppen unter der Führung von Stefan Czarniecki die von Schweden besetzte Burg Kolding in Dänemark befreien. Das Bild überzeugt durch die formale und thematische Ausgewogenheit. Durch das braun-graue Kolorit der Darstellung sowie die atmosphärische, winterliche und neblige Kulisse, konnte die Stimmung eines beschwerlichen Kriegszuges gut zum Ausdruck gebracht werden.

Gegen die von Matejko verlangte patriotische Verpflichtung der Künstler wurden in den 1870er Jahren Stimmen aus dem Exil laut. Der junge Kritiker Stanisław Witkiewicz (1851-1915) verlangte nach der Verlagerung der Gewichtung von didaktischen Inhalten auf malerische Formen. Anlehnend an die europäische zeitgenössische Empfindung plädierte Witkiewicz für das „wie“, und nicht das „was“ in der Kunst. Während das Schaffen von Matejko, Grottger und Brandt die Begriffe Realismus und Naturalismus als Malmethode verinnerlichte, um die Elemente im Bild zu erfassen, sah Witkiewicz in diesen Begriffen eine objektive Darstellung der Natur. Die aus München wirkenden Gebrüder Maximilian Gierymski (1846-1874) und Alexander Gierymski (1850-1901)

[70] Dużyk 1986, S. 121.

[71] Malinowski 2003, S. 180.

[72] Malinowski 2003, S. 181.

sowie Jósef Chełmoński (1849-1914), waren die bedeutendsten Vertreter dieses Realismus-Naturalismus-Programms.[73]

Einen großen Einfluss auf die Kunst von Maximilian Gierymski übte die holländische und flämische sowie die französische Landschaftsmalerei aus, die eine objektive Beschreibung der Realität anstrebte. Das für Siemiradzki so wichtige Schönheitsideal spielte in diesem Sinne für Gierymski eine geringere Rolle. Die wahrheitsgetreue Wiedergabe erzielte er mit Hilfe einer fotorealistischen Methode. Die polnische Kritik warf dieser Darstellungsweise, die außerdem auf die traditionellen, kompositionellen Prinzipien verzichtete, einen „fotografischen Objektivismus und Hässlichkeit" vor.[74] In seiner Kunst verzichtete er trotzdem nicht auf Motive wie Schlachten oder Szenen aus dem Januaraufstand 1863. Seine Auffassung der Gegebenheiten im Aufstand glich einer Berichterstattung und unterschied sich grundsätzlich von der allegorischen Auslegung Grottgers. Im Gemälde „Posten der Aufständischen" 1772/73 (Abb. 20) kommt das gut zum Ausdruck.

Ostrowski führt generell zwei Neigungen im Schaffen Gierymskis an. Einerseits schuf er Werke mit dem Ziel, sie in Polen auszustellen. Diese Bilder zeigen Menschen und Fuhrwerke, die in Schlamm und Schnee versinken, ärmliche Lebensumstände in den Dörfern und Städtchen, betende Juden. Die gewählten Motive erzeugen eine sentimentale Stimmung und bieten zugleich einen kritischen Blick auf die Realität. Andererseits wurden in das 18. Jahrhundert versetzte Jagdszenen sehr populär. Hier ergriff der Maler die Gelegenheit „seine geliebten Pferde vor dem Hintergrund einer subtilen Landschaft (siehe Corot) und im Zusammenspiel mit farbigen Rokoko-Kostümen" darzustellen („Die Jagd" 1872, Abb. 21).[75]

Alexander Gierymski (1850-1901) stand anfangs unter dem Einfluss seines älteren Bruder Maximilian und malte Kostümszenen aus dem 18. Jahrhundert. Eine beachtliche Inspiration für seine Kunst brachte für ihn ein Aufenthalt in Italien in den 1870er Jahren. Großen Eindruck hinterließen bei ihm die Malerei der Renaissance und die venezianische Malerei. Vor allem aus der Tradition der venezianischen Malerei übernahm er die Tendenz der veränderbaren Licht- und Farbeffekte.[76] Er verarbeitete die gewonnen Erkenntnisse zu eigenen Lösungen und malte Bilder wie z. B. „In der Gartenlaube" (I. Version um 1876-

[73] Ostrowski 1989, S. 86.

[74] Ostrowski 1989, S. 88.

[75] Ostrowski 1989, S. 87.

[76] Ostrowski 1989, S. 93.

1880, II. Version 1882). Zwischen 1879 und 1884 wohnte Alexander Gierymski in Warschau. Eingebunden in den Künstlerkreis um den Maler und Kritiker Stanisław Witkiewicz schaffte er Genreszenen aus dem Armenviertel Warschaus oder thematisierte die Isolation des Judenghettos. Als einer der ersten richtete er die Aufmerksamkeit auf die schlechten Arbeitsbedingungen der städtischen Arbeiter und schuf dadurch einen Beitrag zur Verbesserung der herrschenden Umstände. Im Jahre 1890 besuchte er zum ersten Mal Paris. Die Konfrontation mit dem Impressionismus wurde zum Leitmotiv im letzen Jahrzehnt seines Schaffens.

Józef Chełmoński, einen weiteren Vertreter der realistisch-naturalistischen Strömung aus der Münchner Gruppe, beschäftigte gleichfalls das polnische Dorfleben. Trotz des Aufenthaltes in Paris zwischen den Jahren 1875 und 1887, wo die Malerei der Impressionisten stark vertreten war, blieb er der polnischen Thematik treu. Die ausgezeichnet erfassten Menschentypen und Tiere, vor allem Pferde, wurden von ihm in Zusammenhang mit Wochenmärkten und Jagdszenen unter Berücksichtigung der Tages- und Jahreszeit gezeigt. Die Landschaft spielte bei Chełmoński eine wesentliche Rolle. Er malte die Felder und Wälder seiner Heimat Masowien sowie die Steppen der Ukraine und Podoliens.[77] Ostrowski beschreibt sein Schaffen als energiegeladen und mannigfaltig:

> „Er erreichte eine breite Stimmungsskala, die von Jagdszenen[, die] voller Lärm, Bewegung und galoppierender Kutschen waren, über Szenen mit Bauernspielen, die dem Komischen nahe kamen, bis zur gedämpften Nachdenklichkeit nächtlicher Darstellungen und regnerischer Herbstszenen reichte.“[78]

Seine ersten Erfolge verzeichnete er bereits Anfang der 1870er Jahre während des Aufenthaltes in München. In der Zeit entstanden Bilder rasant galoppierender Kutschen, die auch später zu seinem Markenzeichen wurden. Dazu gehörte „Die Rückkehr vom Ball“ aus dem Jahr 1879 (Abb. 22). Im Jahr 1881 malte er ein großes Gemälde „Vierspann“ welches direkt auf den Betrachter zu zugaloppieren scheint (Abb. 23).

[77] Ostrowski 1989, S. 96. Podolien gehörte von 1366 bis zu 1793 zu Polen und galt als „gelobte Land“ in der polnischen Literatur und Malerei.

[78] Ostrowski 1989, S. 96.

Ostrowski macht auf eine sehr wichtige Etappe in seinem Schaffen aufmerksam – den kurzen Aufenthalt in Warschau im Jahr 1875.[79] Unter der Mitwirkung von Stanisław Witkiewicz, Adam Chmielowski (1845-1916) und Antoni Piotrowski (1853-1924) entstanden Werke, denen ein naturalistisch-realistisches Konzept zugrunde lag. Eines seiner populärsten Werke aus dieser Zeit - „Altweibersommer“ 1975 (Abb. 24) - wurde allmählich zu einem Manifest des polnischen Realismus.[80] Eine in Träume versunkene Hirtin beansprucht fast die gesamte untere Hälfte des Gemäldes, eines weiten Feldes. Ein von hinten gezeigter, Wache haltender, schwarzer Hund leitet das Auge des Betrachters zur weiten Horizontlinie, auf der Menschen nur als winzige Figuren zu sehen sind. Der weite Himmel breitet sich über die Dargestellte und vermittelt die absolute Unbefangenheit. Im Zuge der Ausstellung im Jahre 1875 wurde die Protagonistin – „eine einfache Bäuerin im ländlichen Hemd und mit ungewaschenen Füßen“[81] – zur Zielscheibe der Kritik. Daraufhin verließ Chełmoński Polen und fuhr nach Paris, wo er beträchtliche Erfolge erlebte. Die letzte Schaffenszeit verbrachte er auf dem polnischen Land und widmete sich vornehmlich der Landschaftsmalerei unter Berücksichtigung der intensiven Wetterbedingungen, wie z.B. frostigen Wintertagen. In den späteren Landschaftsdarstellungen tauchen Elemente des Symbolismus auf: „Ackerarbeit“ 1896, „Kreuz im Schneegestöber“ 1907.

Der obige Überblick der künstlerischen Tendenzen der polnischen Malerei um die 1870er Jahre zeigt, dass prinzipiell alle Maler der polnischen Thematik verhaftet waren. Dem naturalistisch-realistischen Trend gehörten jene Maler an, die aus der Warschauer Schule stammten und mit der Kunstentwicklung dieser Stadt in Verbindung standen. Das war der Kunsterziehung der Lehrer aus der Warschauer Kunstschule[82] Jan Felix Piwarski (1794-1859) und Christian Breslauer (1802-1882) zu verdanken, die schon in den 1840er Jahren mit ihren Schüler Erkundungen der polnischen Landschaft und der sozialen

[79] Ostrowski 1989, S. 96.

[80] Museumsführer des Nationalmuseum Warschau 1995, S. 160.

[81] „*Prosta wieśniaczka w zgrzebnej koszuli i z nieumytymi nogami*“, siehe unter: Museumsführer des Nationalmuseum Warschau 1995, S. 160.

[82] Nach der Schließung der Universität Warschau 1831 mit der Abteilung für Schöne Künste gründete die russische Regierung 1844 die Schule für Schöne Künste als einen Teil des Realgymnasiums.

Da die Schüler an den Manifestationen 1860/61 und am Januaraufstand 1863 teilnahmen, wurde sie 1864 geschlossen. Im Jahre 1865 wurde die Schule wieder als Zeichenklasse aktiviert. Siehe unter: http://pl.wikipedia.org/wiki/Akademia_Sztuk_Pięknych_w_Warszawie.

Verhältnisse vorantrieben. Anders verhielt sich die Kunstentwicklung in Krakau, denn dort regierte das strenge historische Prinzip Matejkos.

Laut Ostrowski war das Schaffen von Siemiradzki zwar von polnischen Fragen weit entfernt, „Neros Fackeln“ mit dem Leiden unschuldiger Christen sieht er jedoch als eine direkte Anspielung auf die Verfolgungen nach dem Aufstand von 1863.[83] Die weitere Analyse soll zeigen, inwieweit „Neros Fackel“ den Ansätzen der polnischen Thematik entspricht.

[83] Ostrowski 1989, S. 86.

4. Neros Fackeln – ein Nationalbild?

4.1 Entstehungsgeschichte und der Weg zum Erfolg

Während Siemiradzki sich als Stipendiat der Akademie von St. Petersburg in Rom befand, konnte er sein bisheriges Wissen über die von ihm und vielen seiner Zeitgenossen hochgeschätzte Antike spürbar erleben und weitgehend vertiefen. Dies wurde zu einer der entscheidenden Inspirationen für sein weiteres Schaffen. Die Fülle an Ruinen und Monumenten der altertümlichen Stadtviertel brachte ihn auf die Idee, in einem historischen Gemälde den pompösen Lebensstil und den Fall des Römischen Kaiserreichs darzustellen.[84] Er suchte nach einem tiefsinnigen Thema, welches einerseits ein historisches Ereignis aus der Antike zeigen würde, andererseits das Publikum durch seine Relevanz an das Bild binden würde.[85] Seine Entscheidung fiel auf die Regierungszeit von Kaiser Nero (54-68 n. Ch.), genauer gesagt auf die Verfolgung und Bestrafung der Christen für die angebliche Brandstiftung in Rom im Jahr 64 n. Chr. Hierfür griff Siemiradzki direkt auf antike Quellen[86] zurück, die das Ereignis genau beschrieben. Lewandowski schreibt in seiner Monographie:

> „Im Laufe der Jahre nahm er ein Thema aus den Annalen von Tacitus und den Erzählungen von Sueton auf, nämlich die Beschuldigung, die Christen hätten Rom in Brand gesteckt, und die Strafe, zu der Nero die Christen verurteilte: die hoch an den Pfählen angebundenen Männer und Frauen umwickelte man mit Stroh und mit pechgetränkten Leinen, als nächstes wurden sie angezündet, wie Fackeln, im Beisein des Caesars und des versammelten Volkes.“[87]

---

[84] Lewandowski 1911, S. 49

[85] Lewandowski 1911, S. 49

[86] Tacitus (ca. 56 - ca. 117 n. Chr.), Annalen XV, 44 (2-5); Sueton (um 70- ca.130 n. Chr.), De vita Caesarum.

[87] Lewandowski 1911, S. 49-50 *„W ciągu lat nasunął mu sie taki temat z roczników Tacyta i opowiadań Swetoniusza, a mianowicie – posądzenie chrześcijan o spalenie Rzymu, oraz kara na jaką Neron chrześcijan skazal: przywiązanych wysoko na palach mężczyzn i kobiety poobwijano słomą i plótnem moczonem w smole, poczem zapalono, jak pochodnie, w obecnosci cezara i zebranego ludu“*. (Übersetzung: Julita Greenleaf).

Bereits im Oktober 1873 berichtete Siemiradzki seinen Eltern, dass er Pietr Isiejew, dem Sekretär der Akademie in St. Petersburg, mitgeteilt hatte, ein Bild mit dem Thema „Leuchter des Christentums“ schaffen zu wollen. Weiter erfahren wir aus diesem Brief, dass Isiejew die Themenstellung als sehr gelungen empfand und gleichzeitig Siemiradzki empfahl, sie vorläufig für sich zu behalten, bevor der Ankauf durch die russische Zarenfamilie nicht sichergestellt sei.[88] Daraufhin widmete sich Siemiradzki der Arbeit intensiver, denn unzählige archäologische Recherchen und Studien waren für die Fertigstellung des großen Gemäldes notwendig. Im Dezember 1873 hieß es in einem Brief an die Eltern: „Mein Nero (oder besser gesagt die Christen unter der Regierung Neros) ist noch nicht begonnen. Ich arbeite an den Skizzen, sammle die nötigen Materialien, lese viel, überlege und beschmiere die Leinwände.[89]

Die Bedeutung, die das Gemälde für den dreißigjährigen Künstler gehabt haben muss, zeigt sich aus der Tatsache, dass Siemiradzki aus eigener Initiative an das großformatige Werk herantrat, ohne den Vorstellungen eines Auftraggebers gerecht werden zu müssen.

Sein Ehrgeiz, ein bedeutendes Gemälde auf europäischem Niveau zu schaffen, verrät die Komplexität seines Vorhabens auf inhaltlicher und stilistischer Ebene. Im Brief an die Eltern vom 7. August 1874 ist Folgendes zu lesen: „Dieses Bild nimmt mich völlig in Anspruch – es ist meine Wonne und Verzweiflung zugleich. Die Arbeit geht zwar voran, ist es aber das, was ich mir ersehne?“[90]

In vielen anderen Briefen bittet er seine Freunde und Verwandten um Verzeihung für die langen Korrespondenzpausen mit dem Vorwand: „Das ist Nero! Der Schuft, der alles was

---

Tacitus beschreibt dieses Ereignis in der Originalquelle folgenderweise: *„Et pereuntibus addita ludibria, ut ferarum tergis contecti laniatu canum interirent aut crucibus adfixi atque flammati, ubi defecisset dies, in usu [m] nocturni luminis urerentur. Hortos suos ei spectaculo Nero obtulerat…“* (Den Zugrundegehenden wurde Spott zugefügt, indem sie von Tierfellen bedeckt durch Zerreißen der Hunde zugrunde gingen oder ans Kreuz geschlagen oder, als sich der Tag zu Ende geneigt hatte, zum Gebrauch des nächtlichen Lichtes verbrannt worden seien. Für dieses Schauspiel bot Nero seine Gärten an.) Siehe: Tacitus, Annalen XV, 44 (2-5).

[88] Dużyk 1986, S. 248. Die dreijährige Entstehungsphase des Gemäldes kann anhand einer regelmäßigen Korrespondenz an Eltern und Freunde gut verfolgt werden.

[89] „*Neron mój (a raczej chrześcijanie pod panowaniem Nerona) jeszcze nie zaczęty. Ciągle pracuję nad szkicami do niego i nad zbieraniem materiału potrzebnego, dużo czytam, rozmyślam i paćkam plócień.*“ (Übersetzung: Julita Greenleaf), zit. nach: Dużyk 1876, S. 250

[90] *„Ten obraz pochłania mnie całkowicie - jest moją rozkoszą i rozpaczą. Idzie robota nieźle, ale czy tego bym pragnał!“* (Übersetzung: Julita Greenleaf), zit. nach: Dużyk 1986, S. 254

in seiner Macht steht tut, um zu scheiden, den Sohn von den Eltern, den Ehegatten von der Frau...“[91]

Doch Siemiradzki empfand auch Freude an dem Ruhm, der ihm durch „seinen Nero“ zuteil wurde. Schon in seiner Entstehungszeit lenkte das großformatige Bild die Aufmerksamkeit italienischer und polnischer Zeitschriften auf sich. Zur selben Zeit berichtete die polnische Presse von dem noch nicht allzu bekannten Maler, der in Rom an einem Werk von „kaulbachschem Umfang“ arbeitet.[92]

Eine gute Beschreibung der grundlegenden Idee des Bildes gibt Wincenty Korotyński in Rahmen der Kolumne „*Die italienischen Briefe*“ der Wochenzeitung *Kłosy* wieder. Seine Eindrücke hatte er im Zuge eines Gespräches bei einem Besuch in Siemiradzkis Atelier gewonnen: „Es ist ein Martyrium, welches die Dunkelheit der Vielgötterei und den gewaltigen Sittenverfall erleuchtet und gleichzeitig eine neu anbrechende Zivilisation ankündet.“[93]

Das Doppelthema – einerseits die Regierungszeit Neros, samt seiner komplexen psychotischen Persönlichkeit, und andererseits die Verfolgung der ersten Christen, das im 19. Jahrhundert sowohl unter Künstlern als auch Literaten sehr beliebt war, steuerte laut mehreren Autoren entscheidend zum Ruhm des entstehenden Gemäldes bei.[94] Dies erklärt die große Popularität des Bildes schon während seiner Entstehung, denn das Werk zog viele anerkannte Künstler, wie Lawrence Alma-Tadema oder Hans Makart, sowie eine

---

[91] *„Oto Neron! Jest to łotr, który robi wszystko, co może, aby różnić syna z rodzicami, męża z żoną....“* (Übersetzung: Julita Greenleaf), zit. nach: Dużyk 1876, S. 255. An dieser Stelle zeigt er sich erkenntlich für das Verständnis und die Güte seiner Frau, die im nahe gelegenen Albano verweilt, während er sich mit „Nero und seinem Gefolge“ in Rom beschäftigt.

[92] *„Przegląd lwowski“*, zit. nach: Dużyk 1876 S. 258. Der Autor des Artikels geht auf den Inhalt des Bildes ein. Er vergleicht die historische Hinrichtung der ersten Christen mit zeitgenössischen polnischen Märtyrern. Polnisch-katholische Bewohner eines Dorfes sollten brutal zum russisch-orthodoxen Glaubensbekenntnis gezwungen werden. In einer Reihe aufgestellt mussten sie, ungeachtet des Alters und Geschlechts, bei 20 Grad Kälte mit erhobenen Händen und offenen Mündern stehen. Bei jeglicher Bewegung wurden sie verprügelt, was schließlich zu ca. 40 Todesopfern führte.
Der genannte Vergleich ist einer von vielen Versuchen, die als Opfer empfundene polnische Bevölkerung unter der russischen Besatzung, den christlichen Helden im Bild von Siemiradzki gleichzustellen. Mehr dazu siehe Kapitel 5.1.

[93]. *„Jest to męczęństwo, rozjaśniające ciemność wielobóstwa i olbrzymiego zepsucia i świtające nową cywilizacją“*. (Übersetzung: Julita Greenleaf), Wincenty Korotynski in: Kłosy, zit. nach: Dużyk 1986 S. 259-260.

[94] Nowakowska-Sito 1992, S. 105-106; Konstantynów 2000, S. 441-442.

Menge neugierig gewordener Persönlichkeiten der Gesellschaft und des Hofes in das Atelier.[95]

Zur offiziellen Präsentation des monumentalen Werkes kam es schließlich im Mai 1876 in den Räumlichkeiten der Akademie San Luca in Rom.[96] Anschließend folgte eine triumphale Tournee durch die großen Städte Europas: 1876: München, Wien, 1877: Berlin, St. Petersburg, Warschau, Krakau, 1878: Lemberg, Paris, 1879: Prag, wieder Berlin, Moskau, 1880: London, 1881: Zürich, viele deutsche Städte u. a. Dresden, sowie Stockholm, Kopenhagen und Amsterdam.[97]
Begleitet wurde die Präsentation von unzähligen literarischen, oft kritischen Debatten über die künstlerische Qualität des Bildes, und einer allgegenwärtigen Berichterstattung über die enthusiastische Aufnahme durch die Besucher. Aber auch kurzgefasste Meldungen in der Presse verkündeten die ruhmreiche Präsentation, wie zum Beispiel ein Kommentar aus den ersten Tagen der Ausstellung im Wiener Künstlerhaus:

> „Die Annahme, dass Siemiradski`s [sic] Gemälde „Nero`s lebende Fackeln" in Wien dasselbe Aufsehen erregen wird, wie dies in Rom und München der Fall war, hat sich als richtig erwiesen, denn das Künstlerhaus war Sonntag von über zweitausend Personen besucht."[98]

In einem ausführlichen und lobreichen Artikel des Neuen Wiener Tagblatts wurden „Neros Fackeln" als „ein Gemälde, bedeutsam für alle Zeiten, würdig in die Geschichte der Kunst eingetragen zu werden" bezeichnet.[99]

Der Erfolg von Siemiradzki war für Polen von großer Bedeutung. Einerseits feierte man einen Künstler, der für eine positive Assoziation mit dem politisch geschwächten Land sorgte, andererseits zählte man in Polen seine Kunst zu einem Teil der aufblühenden

[95] Dużyk 1986, S. 264-266.

[96] Den Erlös aus dem Kartenverkauf widmete der Künstler der Erbauung des Palazzo delle Esposizioni bei der Via Nazionale in Rom. Dużyk 1986, S. 267.

[97] Nowakowska-Sito 1992, S. 103. Die Datierung der Ausstellung in Stockholm, Kopenhagen und Amsterdam konnte nicht ausfindig gemacht werden. Die Autorin erwähnt nicht die Ausstellung in Moskau Ende November 1879, siehe hingegen Dariusz Konstantynów 2000, S. 456.

[98] Neues Wiener Tagblatt, 1876, Nr. 308 S. 5 (7. Nov. 1876) Die Ausstellung in Wien dauerte von 1. Nov. bis 31. Dez. 1876.

[99] Schembera, 1876, S. 1 in: Neues Wiener Tagblatt, 12. Okt.1876, Nr. 282, S. 1-3.

„Nationalen Schule“. Beispielgebend, allerdings nicht unproblematisch, ist die Gleichstellung des jungen Siemiradzki mit dem gewürdigten Historienmaler und großen Patrioten Jan Matejko in der damaligen polnischen Presse. Die polnische Literatur beurteilt „Neros Fackeln“ als eines der populärsten Gemälde in der Geschichte der polnischen Malerei des 19. Jahrhunderts.[100] Darüber hinaus verhalf das Bild, Siemiradzkis Position als ein europaweit anerkannter Künstler zu etablieren, brachte ihm Mitgliedschaften in vier Akademien (Rom, *Accademia di San Luca*; Turin; Berlin; Stockholm), die Ernennung zum Professor der Akademie von St. Petersburg[101], sowie höchste Staatspreise und Ehrungen, darunter den Orden der Krone von Italien *(Ordine della Corona d´Italia)* und der Französischen Ehrenlegion *(Légion d'honneur)*.

Im Juni 1882 wurde das Werk in die Krakauer Tuchhallen gehängt, nachdem es der Maler, drei Jahre zuvor, in einem zeremoniellen Akt an die polnische Nation übergeben hatte (siehe Kapitel 5.1). Das Bild benötigte nach der fünfjährigen Tournee eine generelle Restaurierung, in deren Folge es durch die chemischen Prozesse und verwendete Pigmente zu einer erheblichen Verdunkelung der einst leuchtenden Farben kam.[102]

Die kritische Auseinandersetzung mit dem Werk erfordert eine genaue Bildbeschreibung und Analyse, auf die im folgenden Kapitel eingegangen wird.

[100] Dużyk 1986, S. 283; Nowakowska-Sito 1992, S. 103. Die Bedeutung und die individuelle Auslegung des Werkes seitens Polens, findet im Kapitel 5.1 eine genauere Erörterung.

[101] Das Professorengremium der Akademie in St. Petersburg beschloss einstimmig, Siemiradzki aufgrund des großartigen Gemäldes, das sowohl der Akademie, als auch der russischen Kunst Ansehen verschaffte, den Professorentitel zu verleihen. Konstantynów 2000, S. 438.

[102] Ilja Repin wirkte beim Besuch der Exposition in Sukiennice im Oktober 1893 sehr überrascht über die veränderte Koloristik des früher ausdruckstarken Gemäldes, und merkte an, es kaum wieder erkannt zu haben. Zit. nach: Kontantynów 2000, S. 457.

4.2 Beschreibung und Analyse

Neros Fackeln / Die Leuchter des Christentums[103]

Krakau, Nationalmuseum, Sukiennice (Tuchhallen)

Inv. Nr. 1

Öl auf Leinwand, 385x704 cm

Sygn.: H. Siemiradzki Roma 1876

Schriftzug auf dem Rahmen:

ET LUX IN TENEBRIS LUCET

ET TENEBRAE EAM NON COMPREHENDERUNT

Gattung: Historienmalerei

Kunststil: Akademischer Realismus

Provenienz: Schenkung des Malers an die polnische Nation, Krakau 1879

Kaiser Nero[104] versammelt das Gefolge auf den Terrassen und Stufen der Gartenseite seines geräumigen Palastes zur Betrachtung einer zeremoniellen Hinrichtung (Abb. 25, Abb. 25a).

[103] Die deutschsprachige Übersetzung des ersten Titels bietet verschiedene Varianten an, wie z.B.: „Die lebenden Fackeln Nero`s" (Neues Wiener Tagblatt, 1876, Nr. 282, S.1) oder „Die Fackeln von Nero" (http://www.reproarte.com/Kunstwerke/Henryk_Siemieradzki/Die+Fackeln+von+Nero_+Detail/15964.html). Bei der zweiten Bezeichnung: „Die Leuchter des Christentums" handelt es sich um die wortgetreue Übersetzung aus dem Polnischen („*Świeczniki Chrześcijaństwa*"). In den in Russisch verfassten Briefen an Isiejew verwendet Siemiradzki allerdings den Terminus *„swietotzi christianstwa",* was übersetzt „die Leuchten des Christentums" bedeutet.

[104] Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus (37–68 n. Ch.) war zwischen 54 und 68 Kaiser des Römischen Reiches und der letzte Vertreter der julisch-claudischen Dynastie. Nero ist in der Geschichte eine umstrittene Persönlichkeit. Bei seinem Selbstmord soll er folgendes ausgesprochen haben: *„Qualis artifex pereo!"* (Was für ein Künstler geht mit mir verloren). Tatsächlich hielt er sich selbst für einen talentierten Sänger, Dichter und Kitharaspieler und stellte seine künstlerischen Ambitionen in den, von der römischen Oberschicht stark kritisierten, öffentlichen Auftritten zur Schau. Nero identifizierte sich zudem mit dem musischen Gott Apollon, dies bezeugt u. a. eine Statue im Vatikan, die ihn mit Attributen des kitharaspielenden Apollon wiedergibt. In der Tat wurde Neros Vorliebe für Kunst und Kultur durch seine grausamen Taten überschattet, darunter die Vergiftung seines Stiefbruders Britannicus, der Mord an seiner

Vom linken Bildrand aus erstreckt sich in die Tiefe des Bildes eine Ansicht der prunkvollen, mehrgeschossigen Architekturanlage, die durch eine einheitlich gemusterte Balustrade verbunden ist. Eine Menschenmenge füllt gedrängt die Stufenformationen und Terrassen im Vordergrund, vom Ansatz eines Wasserbrunnens bis in die oberste Etage. Gegenüber der Gartenfassade des Palastes sind auf der rechten Bildseite lebende Menschen an dreizehn Pfählen gefesselt, die in Kürze von Sklaven angezündet werden.

Um die 100 Frauen und Männer unterschiedlichen Alters und Herkunft sind hier abgebildet. Das Gefolge Neros ist noch teilweise mit sich beschäftigt und es scheint sich eher zu amüsieren, als auf das nahe liegende Geschehen einzugehen. In verschiedenen Positionen und einzeln oder in Gruppen formiert, gehen die festlich gekleideten Menschen unterschiedlichen Handlungen nach: manche sind in reger Diskussion verhaftet, andere trinken Wein, singen und spielen auf Instrumenten. Einige von ihnen blicken jedoch aufmerksam in die Richtung der Pfähle mit den Opfern. Dem Betrachter offenbaren sich verschiedenartige Menschentypen, die ohne Rücksicht auf Rangordnung nebeneinander Platz nehmen. Die Mitglieder der Regierungsschichten in weißen, mit Purpurstreifen eingefassten Togen, schöne römische Matronen, verführerisch entblößte Hetären[105] und Tänzerinnen, Musikanten, Gladiatoren und Sklaven sind zu sehen.

Aus der Menge lassen sich, vor allem im Vordergrund, einige Figuren als autonome Gruppen deuten: zentral, am unteren Bildrand ziehen zwei sitzende Frauen den Blick des Betrachters an (Abb. 26). Auffallend ist die detailreiche Wiedergabe ihrer prunkvollen Kostüme, der Sandalen sowie des Schmucks. Die Verzierungen an der Lyra und dem Weinkrug in den Händen der Frauen werden in der gleichen Präzision wie die Figuren festgehalten. Erwartungsvoll und mitfühlend wenden sie ihre Gesichter den Opfern zu.

Mutter Agrippina, der Tod durch Verbrennung seiner Frau Oktavia, um Poppaea Sabina zu heiraten. Diese erlitt hochschwanger gleichfalls den Tod, als Nero sie vermutlich in den Unterleib trat.

Christliche Autoren späterer Jahrhunderte, die Nero wegen der Hinrichtung ihrer Glaubensbrüder nach dem Brand von Rom 64 n. Ch. verurteilten, prägten endgültig das Bild des Kaisers als größenwahnsinnigem Tyrannen. Im Mittelalter galt er geradezu als Verkörperung des Antichristen. Für die Maler der Neuzeit bot Neros Vita reichlich Stoff zur Darstellung eines „Schlechten Herrschers“, den man gerne den Vertretern des „Guten Regiments“ gegenüberstellte. Siehe unter: Aghion Irène, Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart, 2000, S. 214-215; http://de.wikipedia.org/wiki/Nero.

[105] Hetären waren weibliche Gesellschaftsdamen im Altertum. Sie galten als gebildet und sozial anerkannt. Siehe unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Hetäre.

Durch ihre Ruhe und Nachdenklichkeit setzt sich diese Gruppe vom Rest der Gesellschaft ab.

Die gleichfalls im Vordergrund, auf den Stufen neben dem Wasserbrunnen platzierte, aktive Figurengruppe mit bunten Blumenkränzen auf den Köpfen, erweckt einen gegensätzlichen Eindruck (Abb. 27). Durch das laszive Benehmen erwecken die Figuren den Anschein, einem bacchanalischen Ritual[106] nachzugehen. In der Mitte sitzt ein junger Mann mit einem vergnügten Gesichtsausdruck. Er hält in den erhobenen Händen einen Kelch und einen Becher, der zu einem Würfelspiel des Nachbars gehört. Er wird von zwei halbnackten Hetären umgeben. Während die erste, vor ihm auf den Stufen liegend, ihren nackten Oberkörper präsentiert, wirkt die zweite Frau, die hinter ihm kniend zu sehen ist, wie entrissen aus dieser heiteren Konstellation. Obzwar sie noch Instrumente in den Händen hält, versteckt sie ihre Blöße mit einem Stoff und ihr Gesichtsausdruck verrät, das verhängnisvolle Geschehen gegenüber erkannt zu haben.

Ein alter Mann beschäftigt sich nebenan sitzend mit einem Würfelspiel (Abb. 27). Seine Gesichtszüge sind sehr individuell und unterscheiden sich sichtbar von den idealisierenden Gesichtern der ersten zwei Gruppen. Dem bacchanalischen Gruppengefüge im Vordergrund folgt erhöht auf den Stufen ein mehrfiguriges Ensemble, zum Teil bestehend aus nackten oder in Tierfelle gekleideten Rückenfiguren. Eine männliche Figur hebt sich besonders durch eine ausdruckstarke Körperstellung und Kostümierung ab. Sein buntkariertes Unterhemd bedeckt ein rotbrauner, tierhautähnlicher Überwurf, so dass seine Beine und die bewegten Unterarme entblößt bleiben. Am Scheitel trägt er eine Maske - vermutlich die eines Satyrs[107] (Abb. 28).

---

[106] Die Bacchusfeste oder die Bacchanalien (von lat. Bacchanalia), waren von Rausch ergriffene Feierlichkeiten zu Ehren des Weingottes Dionysos. Von der griechischen Kultur beeinflusst, wurden sie im antiken Rom mit wildester Ausgelassenheit zelebriert. In der griechischen Mythologie gehörten dem Gefolge Bacchantinnen (Mainaden), Satyrn und den Satyrn ähnliche, zweibeinige, halbmenschliche Pferdewesen, genannt Silene an, die sich mit Wein, Musik und Tanz in wilde Ekstase versetzten. Die Bacchantinen pflegten den chorischen Tanz beim Klang der Flöten, Tamburine und Klappern. Sie trugen Efeu oder Weinblätter in den Haaren und ein Reh- oder Pantherfell über den Schultern. Siehe unter: Aghion Irène, Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart 2000.

[107] Satyrn gehören zu den vielen Naturdämonen der Antike. Sie sind Mischwesen, halb Mensch halb Tier und gehören meist zum Gefolge des Wein- und Fruchtbarkeitsgottes Dionysos. Dargestellt sind sie mit Pferdeschwänzen, spitzen Ohren, Hörnern, oft mit Pferde- oder Bockshufen. Die Satyrn gelten als derb-drastische Figuren. Sie sind heiter und trinklustig und werden allgemein tanzend und stark gestikulierend mit Wein und Weinseligkeit in Verbindung gebracht. In nachantiker Zeit symbolisieren sie die raue, nicht

Zwei Personen schließen die Szene am linken Bildrand ab - ein stehender, halbnackter Gladiator und eine sitzende Matrone, lehnen sich an die Mauer. Der Gladiator blickt mit leicht gesenktem Kopf Richtung Pfähle und hält in seinen Händen den Helm, sodass die purpurrote Feder aus dessen oberem Ansatz über den Beinschutz seines linken Beines niederfällt (assoziiert mit Blutvergießen) (Abb. 29). Die Frau ist im Profil in einer starren Haltung wiedergegeben. Ihre Regungslosigkeit, verstärkt durch das Verhüllen ihrer Hände und den empfindungslosen, starren Gesichtsausdruck, erinnert an eine ägyptische Sphinx[108]. Die starren Haltungen der beiden Figuren korrespondieren mit den Gefesselten von gegenüber.

Den sitzenden Personen im Vordergrund folgen zentral in der Bildtiefe stehende Figuren, darunter männliche Gestalten in repräsentativen weißen Togen, die ebenfalls kleinere Konstellationen untereinander bilden (Abb. 30). Dem Betrachter offenbart sich ein Mann mit üppigem Blumenkranz auf dem Haupt, hervorgehoben durch seine individualisierten Gesichtszüge und stoische Körperhaltung. Er fokussiert seinen Blick Richtung Pfähle. Auch zwei Musikanten - eine Frauengestalt mit entblößtem Rücken und ihr Gegenpartner - legen ihre Instrumente beiseite und wenden ihre erstaunten Gesichter erwartungsvoll dem Geschehen um die Pfähle zu. Beachtlich präsentiert sich die zweite Rückenfigur. Es ist ein junger Mann in ausgestreckter Körperhaltung, dessen weiße Toga sich in einer üppigen und ausgeprägten Draperie um seinen Köper schmiegt. Dadurch entsteht ein starker Kontrast zum entblößten Frauenkörper daneben. Zwei ältere Männer mit markanter Mimik umfangen ihn stark gestikulierend (Abb. 30). Weitere vielfältige Figurentypen füllen den gesamten zentralen Raum bis zum Treppenaufgang aus. Dort stößt der Betrachter auf einen Mann in Frontalansicht. Er trägt einem braunen, draperiereichen Umhang und wirkt sehr präsent. Seine Körperhaltung deutet auf einen spontanen Ausdruck hin: kraftlos lehnt er sich an eine Skulptur des Balustradenansatzes an, seine linke Hand

---

domestizierte Seite der Natur, und den Triumph des Heidnischen. Zudem verkörpern sie die viehische Rohheit und Geilheit. Siehe: Aghion Irène, Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst, Stuttgart, 2000, S. 276-277.

[108] Sphinx war in der Antike der Name eines geflügelten Ungeheuers mit dem Oberkörper einer Frau und dem Leib eines Löwen. Ägyptische Sphingen flankieren, in einer Reihe liegend, den Zugang zu einem Tempel, oft mit der Darstellung eines Königs. Eine griechische Sphinx ist ein häufiges Ornament von Gräbern und gilt als Symbol des Todes. Siehe: Preston Percy, Metzler-Lexikon antiker Bildmotive, Stuttgart 1997, S. 186; Gert Richter, Lexikon der Kunstmotive. Antike und christliche Welt, Gütersloh 1993, S. 279-280.

mit dem Weinkelch ist gesenkt und zusätzlich hält er sich mit der zweiten Hand an eine Frauengestalt fest. Die Körpersprache der beiden Figuren zeigt eine emotionale Reaktion auf den Anblick des Geschehens gegenüber (Abb. 31).

Aufgrund des Gedränges ist hier das Verständnis des konstruktiven Aufbaus des Stufenansatzes erheblich erschwert. Der Blick des Betrachters wird trotzdem mühelos, mithilfe zweier Rückenfiguren empor geführt – zuerst auf eine menschengefüllte Galerie, dann auf die obere Aussichtsterrasse, bis zur zweiten Treppenanlage.

Der zentrale Treppenaufgang im Vordergrund, auf dem vereinzelt Figuren platziert sind, führt auf die Terrasse, wo Nero, der Gastgeber des Spektakels, sitzt. Er wird in der Darstellung nicht direkt bevorzugt. Erst beim längerem Suchen wird sichtbar, dass er in einer baldachinartigen und kunstreich mit Goldelementen und Stoffen verzierten Sänfte von schwarzafrikanischen Sklaven hergetragen wird, wobei besonders die vier Männer vor der Sänfte präsent wirken (Abb. 32). Neben ihm sitzt eine Frau, wahrscheinlich Poppaea Sabina, und ein Soldat hält direkt hinter ihm Wache. Ein Tiger schreitet grazil neben der Sänfte Neros und wird von ihm an einer goldenen Kette gehalten. Weiter im Hintergrund, zwischen den Opferpfählen und Nero, gibt der Zeremonienmeister nach Auftreten des Gastgebers mit einem roten Tuch ein Zeichen zum Anzünden der angebundenen Menschen. Diese Figur vermittelt aktiv zwischen den beiden Schauplätzen und sorgt für das Verständnis der komplexen Handlung.

Die Gefangenen auf der rechten Bildseite sind an dreizehn mit Blumengirlanden umwickelte Pfähle gebunden, die in die Tiefe des Bildes aufgereiht sind. Eine Inschrifttafel ist jedem Opfer zugewiesen und informiert in lateinischer Sprache: *„Christianus incendiator urbis et hostis generis humani“*[109]. Die Glieder der Märtyrer sind mit Stroh und Leinen umwickelt und die Körper mit aufwändig geknoteten Seilen an die Pfähle gebunden, was ihre Körperbewegung erheblich unterdrückt. Zwei Figuren setzen sich von den restlichen elf ab: ein alter Mann mit langem, grauem Bart (zweiter von rechts) und eine junge Frau, die ihm ihren Kopf zuwendet (Abb. 33). Sie sind die einzigen, die in voller Einsicht und isoliert gezeigt werden und bekommen dadurch einen besonderen narrativen Erzählstatus. Waldemar Stolot sieht in der Anzahl der 13 Pfähle ein Gleichnis zu den 12

[109] „Dies sind die Christen, die Feuerleger der Stadt und die Hasser des Menschengeschlechts.“ (Übersetzung: Julita Greenleaf). Siemiradzki bezieht sich dabei, Tacitus folgend, auf die Urteilsbegründung Neros, der explizit die Schuldvermutung von sich auf die Christen schob. Tacitus berichtet weiter: „Und sie wurden nicht so sehr wegen des Verbrechens der Brandstiftung, als vielmehr wegen des Hasses gegenüber dem Menschengeschlecht überführt.“ Tacitus, Annales 15, 44, 2-5.

Aposteln und Jesus Christus. Weiters vermutet er in der Figur des alten Mannes den Apostel Petrus erkannt zu haben, der laut einer frühchristlichen Legende, zeitgleich den Märtyrertod in Rom erlitten hat.[110] Manfred Lurker wiederum, versteht in der Wiedergabe von 13 Personen eine symbolische Aussage dafür, dass eine Person durch göttliches Eingreifen aus dem Kreis des Irdischen herausgelöst wird.[111]

An die Pfähle sind Holzleitern angelehnt, auf die zwei halbnackte Sklaven geklettert sind. Der hintere ist dem Greis bereits nahe getreten. Seine Absicht, den Körper unmittelbar in Brand zu stecken, ist aus seiner Blickausrichtung und Handhaltung mit der brennenden Fackel abzulesen. Die weiteren Sklaven, stark präsent durch ihre athletischen Körper, sind verschiedenartig situiert und um den Feuerkessel mit Dreifuß im Vordergrund angeordnet – der Erste, in der Rückenansicht am Boden kniend, der Zweite, frontal zum Betrachter stehend und seinen Fuß auf die Leiter stützend und ein Dritter halbgebückt auf der Leiter wartend, um das Feuer zu empfangen. Durch ihre Körperhaltungen, Gestikulationen und Kopfwendungen entsteht eine Art Bewegungsdynamik, die zwischen der ersten Inschrifttafel in der oberen rechten Bildecke und dem am Boden stehenden Feuerkessel fließt. Das Feuer wird dadurch doppelt thematisiert.

Den Hintergrund zu dieser Szene bilden eine dominante Himmelszone, eine Zypressenansicht sowie eine Art Mauer. Im Gegensatz dazu ist der Hintergrund der linken Bildseite vom weiträumigen Architekturaufbau definiert. Die Größe des Gebäudes wird nur angedeutet. Der Palast wird in seinem Ausmaß durch den oberen Bildrand, die vier nebeneinander aufgereihten, kannelierten Säulen und die vordere Kante beschnitten. In der Tiefe erstreckt sich perspektivisch ein verkürzter Risalit des Palastes, der durch ein ausgeprägtes Kranzgesims in zwei Geschoße unterteilt wird. Die Fassade des Risalits wird im Untergeschoß von vier Säulen in korinthischer Ordnung und im Obergeschoß von vier freistehenden Skulpturen geschmückt. Eine Skulpturengruppe bildet den Abschluss des Risalits. Sie besteht aus einem Viergespann, geführt von Athena und begleitet von einer geflügelten Victoria.[112]

---

[110] Stolot 2002, S. 10.

[111] Lurker 1958, S. 100.

[112] Krzysztof Jęcki findet keine Vergleichsbeispiele zu dieser Skulpturengruppe. Solche Konstellationen präsentierten üblicherweise den triumphierenden Herrscher begleitet von Nike. Jęcki 2009, S. 164.

Kompositionsanalyse:

Siemiradzki schafft es, in seinem Bild das gesamte Repertoire an bildnerischen Elementen zu einem Ganzen zu vereinen, indem er Architektur, Figur, Tier, Skulptur, Stilleben und Landschaft in die Szenerie miteinbezieht. Der Reichtum an Figuren und Elementen ist in einer genau konstruierten Komposition eingeordnet, in der diagonale, vertikale und horizontale Linien ein rhythmisches und rasterartiges Gefüge ergeben. Um in der verzweigten Komposition ein stimmiges Erscheinungsbild zu erzielen, werden die Elemente zusätzlich in einer übergeordneten Ellipse eingefasst, der das lang gestreckte Bildformat zugrunde liegt.

Generell basiert der Bildaufbau auf der Gegenüberstellung von zwei ungleich definierten Teilen, die im Verhältnis 2:1 stehen. An der Stelle, wo die beiden Bildteile aufeinander „stoßen" befindet sich die Kompositionsachse. Sie besteht aus mehreren, aufeinander gereihten Elementen des äußeren Balustradenaufbaus der zentralen Treppenanlage, wiedergegeben in strenger Frontalansicht. Der menschenleere Raum ermöglicht hier die Ansicht des Bodens mit einer leiterähnlichen, sich zentralperspektivisch verjüngenden Musterung des Belags, was die Illusion der Tiefenwirkung hervorruft. Die Markierung führt zu einem Sockel, an den sich links zwei weibliche Figuren anlehnen. Die rechte Seite des Sockels flankiert eine Reliefplatte mit der Darstellung eines weiblichen Kentauren, der einen Pfeil hält.[113] Eine übereinstimmend kurvenartige Linienführung zeichnet beide Pendants aus, was zu einem ausgewogenen und harmonischen Erscheinungsbild beiträgt. Vertikal auf dem Sockel folgen in Frontalansicht eine Sphinx, sowie ein weiterer Sockel auf der zweiten Terrasse, auf dem ein monumentaler, Weihrauch spendender Kelch steht. Etwa zu den Füßen der Sphinx, im Bereich ihrer linken Pfote, befindet sich der Fluchtpunkt, auf den fast alle existenten und imaginären Diagonalen beider Bildteile zulaufen. Die Höhe des Fluchtpunktes definiert gleichzeitig die Horizontlinie – entsprechend der Augenhöhe des Betrachters (Abb. 34 – Konstruktion I.).

[113] Möglicherweise handelt es sich um die Darstellung von Hylonyme, einer Kentaurenfrau aus der griechischen Mythologie. Im Zuge eines Kampfes wurde ihr Mann Kyllaros mit einem Pfeil tödlich verwundet. Während sie ihn sterben sah, zog sie den Wurfpfeil aus seinem Herzen und stürzte sich selbst in diesen. Siehe unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Hylonome.
Die Reliefdarstellung reflektiert die Opferbereitschaft, verursacht durch bedingungslose Liebe, die bei den Protagonisten der rechten Bildhälfte gleichfalls anzutreffen ist.

Wie stehen nun die beiden Teile zueinander und welche Wirkungen gehen von der Flächengliederung aus?

Der linke und überlagernde Teil, der zwei Drittel der Gesamtfläche einnimmt, wird gänzlich von der Architekturkulisse ausgefüllt. Mit ihrer Streckung in die Tiefe des Bildes erfüllt sie einerseits den technischen Zweck: sie schafft Platz und koordiniert das versammelte Menschengedränge, und andererseits den konstruktiven Zweck: sie bildet die Raumillusion. Innerhalb dieses Teiles lassen sich Wechselwirkungen feststellen. Zunächst sind die diagonalen Streckungen dominierend, erkennbar im Aufbau der von der Bildkante abgeschnittenen Reliefwand, der oberen Balustrade, der Treppengalerie sowie des untersten Stufenansatzes und des Brunnensteines. Sie dienen der Tiefenbildung und lassen den Eindruck von Spannung und Bewegung entstehen. Weiter in der Mitte überwiegen die horizontalen und vertikalen Linien. Durch die frontale Ansicht dieses Bildteiles samt des Stufenaufbaus und der Terrasse, auf der die Sänfte Neros waagrecht platziert wird, entsteht der Eindruck eines Zentrums, der durch die Akzentuierung der beiden Monumentalvasen gesteigert wird. Die kannelierten Säulen am oberen Rand und die Kanten des Risalits tragen weiter zur Statik und Symmetrie des zentralen Teils bei.

Ebenso fügen sich die Figuren durch ihre Positionierung in diese konträre Ausrichtung ein. So werden anfangs, bezeichnenderweise mehr Figuren der diagonalen Linienführung, der Architektur entsprechend, sich zurücklehnend oder vorbeugend gezeigt, wogegen im zentralen Teil die stehenden und sitzenden Figuren häufiger erscheinen. Trotz der festgestellten Wechselwirkungen in diesem Bildteil, entsteht, dank der fast homogenen Rechtsausrichtung der eng miteinander verflochten Figuren, ein einheitliches Raumgefühl. Generell werden die Figuren zum Träger der Bildkonstruktion, die dem narrativen Kontext untergeordnet ist. Dies veranschaulicht die bewusste Platzierung der Figuren, die fortlaufend das Auge des Betrachters zu Nero führen, wie z.B. die Aufreihung gleichgroßer Figuren auf der Stufengalerie, die auf Kosten der Fluchtperspektive eine gerade, richtungweisende Linie bilden.

Ein abweichender Aufbau findet sich im letzen Drittel des Bildes. Der rechte Teil der Komposition besteht vornehmlich aus einer Aufschichtung von vertikalen Elementen.[114] Es entsteht eine rhythmische Dynamik, die fortlaufend in die Bildtiefe führt.

[114] Kandinsky bezeichnet jene vertikalen Elemente, die nicht an ein Zentrum gebunden sind, oder von einem solchen ausgehen, als azentrale freie Geraden. Wenn also die Linien auf der Fläche frei liegen, wie in der rechten Bildhälfte, ohne die äußeren Grenzen zu berühren, entsteht ein lockeres Verhältnis zur

Hier fügen sich zwar die Figuren auf den Pfählen gezwungenermaßen dieser Ausrichtung, dennoch treten die Sklaven im Vordergrund in einer Aktion und Eigendynamik hervor, gegenüber welcher die restlichen Gruppengefüge, im gesamten Bild, passiv erscheinen.

Dem unterschiedlichen Aufbau folgt die gegensätzliche Behandlung des Sujets. Rechts steht die Natürlichkeit und Schlichtheit der Elemente im Vordergrund, geäußert in der Nacktheit der Figuren, Holz, Blumen, Feuer und der Landschaft. Die dominante Himmelszone lässt Luftigkeit in den Räumen, zwischen der leicht überschaubaren Anordnung der Pfähle sowie der Aufstellung der Figuren, vermuten. Zugleich wird Wind suggeriert, der die Feuerflammen und das Tuch des Zeremonienmeisters in Bewegung bringt. Ein atmosphärisches Raumgefühl entsteht, beeinflusst von warmen, violett-blauen Tönen des Sonnenuntergangs. Sie geben der Szene einen einheitlich gedämpften Farbklang und eine trübe Farbgebung der Körper, deren Umrisse sich unscharf gegenüber der Landschaft absetzen.

Der Überfluss an Reichtum und Dekor hingegen wird zum Hauptfaktor der linken Szene. Diesen Eindruck vermitteln die prächtig gestickten Gewänder der Versammelten, deren Üppigkeit sich großzügig in Kaskaden formt. Gleichfalls steht die Dominanz des weißen und bunten Marmors in Verbindung mit den goldenen Elementen für eine edle Erscheinungsform. Generell ist die Szene, vor allem im oberen Teil, sehr stark beleuchtet – was zur Verwirrung führt, denn den Vorder- und Hintergrund zeichnet die gleiche Lichtbehandlung aus. Mit Hilfe der einheitlichen Licht- und Farbbehandlung, adäquat zu den Figuren aus dem Vordergrund, bleibt Nero, trotz seiner Positionierung im Hintergrund, präzise lesbar. Die scharfe Modellierung der Protagonisten, die bei der gegebenen Beleuchtung besonders stark zur Geltung kommt, erfolgt durch die bedachte Zeichnung und Nebeneinanderplatzierung von kontrastreichen Farbflächen wie z.B. weiß und rot oder weiß und braun. In der Farbgebung dominieren reine Lokalfarben.

Ebenfalls großer Wert wurde auf die richtige Darstellung der verschiedenen Materialien gelegt. Für die differenzierte Modellierung der Oberflächen von metallartigen Trinkgefäßen, Blumen, oder Stoffen bedient sich der Maler, wie bei den Figuren, einer scharfen Beleuchtung und exakter Zeichnung. Generell wirkt die Szene durch die hellen Farben sehr heiter. Dem Grundton des allgegenwärtigen, weißen Marmorsteins und den

---

Fläche und der Eindruck des Vor- und Zurücktretens tritt hervor. Siehe unter: Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, 11. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Benteli Verlag Bern, S. 63-64.

hellen Farbtönen der draperiereichen Togen im Zentrum werden punktuell rote Farbakzente und bunte Farbflächen der restlichen Gewänder beigemischt, wodurch, im Gegenzug zum chromatischen Gegenüber, der Eindruck eines bunten Mosaiks entsteht.

Die gewählten Farben spielen zusätzlich eine konstruktive Rolle im Bild, denn sie wurden als Ausgleich in der sonst ungleich aufgebauten Szene eingesetzt. Somit sorgen die dunklen Farbflächen der Gewänder auf der linken Randseite und im zentralen Unterbereich für einen ausgewogenen Halt zur rechten Szene. Das atmosphärische Raumgefühl in diesem Bildteil wird stark vernachlässigt. Unnatürlich erscheint die Lichtquelle und es gibt kein Anzeichen von Wind, wie in der rechten Szene. Dazu vermittelt das Gedränge auf den Stufen und im Hintergrund den Eindruck einer gestauten Energie.

Bei einer früheren Skizze (Abb. 35), fällt das noch ausgewogene Verhältnis zwischen Figur und Architektur auf, und die Szene wirkt nicht, wie im Original, zu überladen. Der Inhalt ist leicht zu lesen, denn die Elemente sind auf das Wesentliche reduziert: die Gegenüberstellung der sehr präsenten und prominenten Sänfte mit Nero, mit den in seiner Augenhöhe platzierten Opferpfählen. Der Rest scheint untergeordnet zu sein. Zusätzlich bewirken die geplanten Stufen im Vordergrund und die fehlende Kompositionsachse deutlich die Distanz zwischen beiden Bildseiten und ebenso wird der Betrachter von dem Geschehen im Bild distanziert. Im Original hingegen wird der Betrachter sofort mit mehreren in sich geschlossenen Szenerien konfrontiert. Dadurch wird er zu einer mühevollen Suche nach einer übergeordneten, einheitlichen Geschichte gezwungen.

Generell basiert die gesamte Komposition auf einem Ausschnitt und einer Nahsicht. Der Maler beschneidet mit allen vier Kanten die Motive und erzielt dadurch eine Dynamik in der konstruktiv und schemenhaft aufgebauten Komposition. Mit der oberen Kante des Bildes schneidet er die Säulenreihe über Nero und rechts den Torso des ersten Opfers, wodurch eine spannende Wirkung entsteht. Unten, im Zentrum werden die Gewänder der sitzenden Frauen abgeschnitten und links die Kante der Reliefwand.

Durch die Nahsicht der Darstellung wirkt die Raumillusion etwas abgeflacht, dennoch wird, zusätzlich zur diagonalen Linienführung, das Verhältnis zwischen Groß- und Kleinfiguren zur ihren Bildung genutzt. Beispielhaft hierfür sind: die Gruppe um Nero im Hintergrund sowie die Figuren auf der Stufengalerie. Sie wirken äußerst klein im Vergleich zu den Gestalten im Vordergrund, obwohl es sich eigentlich nur um kleine Distanzen handelt. Dies führt zur überspitzten Tiefenwirkung. Für einen Aufbau der

dreidimensionalen Wirkung sorgt weiters das Überdecken der stehenden Figuren durch die sitzenden Gruppen im Vordergrund. Zuletzt sind es die vielen Rückenfiguren und die allgemeine Körpersprache, die die Raumillusion der Darstellung unterstreichen.

Eine auf einer der ersten Kompositionsskizzen[115] (Abb. 36) basierende Ölskizze (Abb. 37) zeigt, dass sich diese, auf die Nahsicht und den Ausschnitt basierende Ansicht, erst entwickeln musste. Bestimmte Elemente wie z.B. der Baldachin über der Sänfte Neros, die Pfähle und die Versammelten im Vordergrund sind zwar in der Skizze platziert, dennoch ist die räumliche Disposition anders verlagert. Eine Frontalansicht des Palastes mit mehreren Arkadenbögen ist wesentlich in den Hintergrund verschoben und dient mehr als eine historische Kulisse.[116] Die Landschaft im Vordergrund kam besser zur Geltung, und der Betrachter konnte durch das Größenverhältnis eine bessere Distanz behalten.

Bedeutungsanalyse:

Es besteht die berechtigte Frage, ob den drastischen Veränderungen der endgültigen Fassung eine Inspiration zugrunde lag, der sich Siemiradzki bedient hatte. Als plausibel erweist sich die Suche nach einer entsprechenden Antwort beim Maler selbst.

In Anbetracht der Tatsache, dass Siemiradzki eine Art Botschaft auf dem Rahmen des Bildes platziert, in der es um Licht und Dunkelheit geht: *Et lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt*[117]*,* das heißt, um eine Idee der gegensätzlichen Kräfte, wird verständlich, dass er seine Komposition dementsprechend aufbauen wollte. Um die Idee der Kontraste veranschaulichen zu können, reduziert der Maler den Kompositionsaufbau auf das Wesentliche, verzichtet in großen Maßen auf die Landschaft und entscheidet sich für eine strenge Konfrontation der beiden Bildteile. Demnach wird der

[115] Krzysztof Jęcki analysiert den Arbeitsprozess von „Neros Fackeln“ und stützt sich dabei auf das Skizzenbuch von Henryk Siemiradzki, heute in Nationalmuseum Krakau, Inv. Nr. N.I. 318 433. Gemeint ist die Kompositionskizze aus dem Blatt 35. Jęcki datiert die Skizze auf Anfang Jänner 1874, denn, einerseits trägt das Blatt 20 bereits das Datum 1874 und andererseits wurde die große Leinwand bereits am 12. Jänner 1874 ins Atelier geliefert. Danach konnte der Maler mit endgültigen Studien am Bild selbst arbeiten. Jęcki 2009, S. 136.

[116] Die Ruinen des Domus Aurea zeigen eine verwandte Ansicht zur Architektur aus der Ölskizze. Siehe: Abb. 38.

[117] Die Inschrift bezieht sich auf die Worte aus dem Johannes-Evangelium (Jo. I, 5) „Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht ergriffen (begriffen).“

linken Szene mit der noch triumphierenden, dennoch moralisch fallenden, materiellen Welt der Antike rechts die heroische und geistige Welt der zum Tod verurteilten Anhänger von Christus gegenüber gestellt. Dadurch entsteht eine Dialektik, in die der Zuschauer hineingerissen wird, um den wahren Triumph nachzuempfinden. Der Betrachter, welcher der starken Nahsicht der Darstellung ausgesetzt ist, und an den das Zitat auf dem Rahmen adressiert ist, wird direkt angesprochen und zu einer moralisch tiefen Reflexion bewegt. Sollte er als Schiedsrichter über das brutale Vergehen Neros auftreten?

Zusammenfassend bestimmen die Kompositionsachse, der Fluchtpunkt und die Horizontlinie weitgehend den perspektivischen Aufbau des Bildes. Der Blick des Betrachters wird durch die drei Elemente bestimmt und gelenkt. Darüber hinaus hat die dominante Kompositionsachse die Funktion einer Trennachse der inhaltlich und kompositorisch unterschiedlichen Szenen. Bemerkenswert ist die Raffinesse, mit welcher der Maler die Elemente der Achse zusammensetzt. Eigentlich handelt es sich um Bestandteile der in die Tiefe geführten Balustrade der Treppenanlage. Durch die exakt frontale Ausrichtung kommt es zum Rückzug der Räumlichkeit zugunsten einer strengen Flächigkeit.

Die Zusammensetzung der Elemente als ein räumliches Gefüge ergibt eine Art Säule und vermittelt dadurch den Eindruck einer tieferen, verschlüsselten Bedeutung. Denn der symmetrische Aufbau und die Reduzierung der Elemente strahlen eine Ruhe und Harmonie aus, die in der gesamten Darstellung nicht wieder zu finden ist. Mithilfe der analytischen Teilung der Grundelemente gelangt der graphische Ausdruck zu neuen Assoziationen. Die Anordnung der Elemente des unteren Teiles lassen sich in ein gleichseitiges Dreieck einschreiben. Ein kleineres Viereck markiert zentral die untere Kante. Unterhalb des Dreiecks befindet sich ein zentralperspektivisch verjüngter, stufenartiger Aufbau. Bemerkenswert ist, wie sich hier die nah stehenden Figuren positionieren. Ihre Stellungen sowie die Lage der Gewänder lassen Kreisformen entstehen, die vom Zentrum des Quadrats ausgehen. Dies verstärkt die Symmetrie des Aufbaus und verleiht dem Viereck, also dem Piedestal, eine zentrale Rolle (Abb. 39 – Konstruktion II). In dem oberen Teil der Achse verbinden sich die Sphinx, die Elemente der Balustrade und die Reliefskulptur auf der Vase graphisch zu einem senkrechten Strich, einer Art Säule. Die oberste Vase bilden zwei gegenseitig ineinander geschobene Dreiecke, wobei das obere dominanter ist.

Die einfache Form eines senkrechten Strichs, wenn auch in abgewandeltem Zustand, kommt in der Religion und Kunst immer wieder vor. Lurker definiert ihn anhand der fortbestehenden kulturellen Tradition als ein Sinnbild der Verbindung zwischen Gott und Mensch. Um diesem göttlichen Ausdruck ein Zeichen zu setzten entstanden u. a. heilige Pfähle und heilige Säulen als Abbild der Weltsäule.[118] In diesem Sinne wird auch die Jakobsleiter[119] interpretiert. Das gleichseitige Dreieck, das hier zum Ausdruck kommt, war im Altertum ebenfalls ein Symbol der Gottheit.[120] Anders erscheint die Deutung eines Vierecks, welches im Unterschied zum geistlich-göttlichen, als materielle und menschliche Seinssphäre identifiziert wurde.[121]

Im Hinblick auf die Verwendung und Bedeutung der Grundelemente, bereichert durch die Sphinx (Grabwächter) und schließlich die Säule (Hinweis auf ein Grab oder ein Heiligtum)[122], entsteht die Assoziation zu einem Grabdenkmal. Durch den Tod des Märtyrers, versinnbildlicht durch das Grab (hier das schwarze Quadrat), gelangt er, in weiterer Folge, empor zum Göttlichen. Damit findet der Übergang von allem Materiellen in die geistige Welt seinen Ausdruck.

Eine ähnliche Konstellation der Grundelemente findet sich bei Grabplastiken des Klassizismus. Antonio Canova (1757-1822) schuf eine Reihe von Grabdenkmälern und Entwürfen, darunter das flache Pyramidengrab, das sich in Wien befindet.[123] Die Grundkonstellation basiert gleichfalls auf einem gleichseitigen Dreieck, einem schwarzen Rechteck, das als Öffnung oder Tür gemeint ist, und einem Stufenansatz (Abb. 40). Das

[118] Mehr zu Weltsäule, siehe unter: Lurker 1958, S. 59-60.

[119] Die Jakobsleiter bezieht sich auf eine Traumvision Jakobs aus Genesisgeschichte 28,11. Im Traum erscheint Jakob eine Leiter, auf der Engel vom Himmel auf die Erde herab und wieder hinaufsteigen. Schließlich erscheint ihm Gott selbst und spricht zu ihm. Jokob versteht diese Stätte als die Pforte zum Himmel und nach dem Erwachen benennt er sie Bet-El (Haus Gottes). Lurker weist bei der Jakobsleiter aus der Bibel auf die göttliche Präsenz oder den Weg zu ihr hin, die sinnbildlich als Himmelsleiter aufgefasst wird. Lurker 1958, S. 47.

[120] Der griechische Philosoph Xenokrates erblickte im gleichseitigen Dreieck das Göttliche, im gleichschenkligen das Symbol der Dämonen und im ungleichseitigen das Symbol der Menschheit. Siehe unter: Lurker 1958, S. 102.

[121] Lurker 1958, S. 103.

[122] Metzler Lexikon Antiker Bildmotive, Stuttgart 1997, S. 150.

[123] Ein weiteres bekanntes Pyramidendenkmal wurde nach Canovas Tod von seinen Schülern gefertigt. Es befindet sich in Venedig, in der Frari Kirche.

reiche Personifikationsprogramm um die Öffnung findet im Bild von Siemiradzki keine Anwendung.

Die Assoziation mit einem Grab basiert auf einer Vermutung und findet in den Briefen des Künstlers keine Bestätigung. Jedenfalls war es Siemiradzkis Anliegen, nicht bloß ein historisches Geschehen darzustellen, sondern vielmehr bemühte er sich um den Ausdruck einer universellen Idee, die er wie folgt in einem Brief an Isiejew wiedergibt:

> „Im prunkvollen Garten des goldenen Hauses Neros bereitet man eine prächtige, nächtliche Feier vor. Auf dem Platz vor der Terrasse des Palastes versammelt sich eine Gesellschaft, die ungeduldig auf die heroische Vorstellung, die man dem Tyrannen bereitet, wartet. Und hier ist die Vorstellung: lebende Fackeln - die Christen, angebunden an hohen Stangen, umwickelt mit Stroh, beklebt mit Teer und aufgestellt in regelmäßigen Abständen. Die Fackeln sind noch nicht angezündet, als der Imperator gerade ankommt, getragen in der goldenen Sänfte, umgeben von beruflichen Schmeichlern, Frauen und Musizierenden. Das Signal wird bereits gegeben, und Sklaven bereiten sich vor die Fackeln anzuzünden, dessen Licht die schreckliche Orgie beleuchten soll. Dadurch vertreiben die gleichen Leuchten die Dunkelheit der heidnischen Welt, und in schrecklichen Qualen verbrennend, verbreiten sie das Licht der neuen Lehre Christi. Deshalb überlege ich mir den folgenden Titel zu wählen: Christliche Leuchten oder die Leuchten des Christentums.“[124]

Obzwar Siemiradzki die Verbrennung in schrecklichen Qualen im Brief ansprach, wurde der Mangel an Dramatik in der Darstellung zu einem der größten Kritikpunkte. Die Grausamkeit der Exekution ist auf ein Minimum reduziert. Anstatt, dass der Betrachter von den in Qualen verzerrten Gesichtern der Opfer ergriffen wird, vermitteln die Dargestellten stoische Ruhe. Hinzu kommen noch die prächtigen Blumengirlanden um die Marterpfähle, die nicht dramatisch, sondern beinahe anagogisch wirken - zur Glorifizierung des heroischen Todes der ersten Christen. Laut Dariusz Konstantynów würde eine dramatische Darstellung von brennenden und in Qualen leidenden Menschen nicht den ästhetischen

[124] Ljebjedjewa 2006, S. 28-29. (Aus dem Russischen von Julita Greenleaf übersetzt).

Voraussetzungen der akademischen Manier entsprechen, denn der Maler war aufgefordert, die Aktion kurz vor dem dramatischen Moment so zu zeigen, dass dem Zuschauer noch Spielraum für die eigene Vorstellung bleibt.[125] Deshalb wählte der Maler bewusst den Moment vor dem Anzünden aus.

Ljebjedjewa macht hingegen auf einen dramatischen Ausdruck in einer Ölskizze aufmerksam (Abb. 41). Ihrer Meinung nach wirkt sich dort die „räumliche Pause", zwischen der Todesszene und dem Zuschauerraum auf den Terrassen, auf den tragischen Moment aus. Dieser tragische Moment entflammt schließlich in den emporragenden und schmucklosen lebendigen Fackeln.[126]

Die Kritiker ignorierten oft den Versuch Siemiradzkis, eine überdimensionale Botschaft übermitteln zu wollen, und sahen im Bild nur den Beweis seiner Kennerschaft der antiken Motive, die in formaler und dekorativer Meisterschaft zur Schau gestellt wird. Vor allem der Künstlerkollege Stanisław Witkiewicz urteilte scharf die überspitze Schaustellung und Behandlung der diversen Oberflächen, welche schließlich die große Idee in den Schatten stellen.[127]

Ein weiteres, meistens in den Rezensionen und Kritiken in Frage gestelltes Merkmal ist das Verrücken der Hauptprotagonisten aus dem Zentrum in den Hintergrund und an den Rand. Es entsteht eine verkehrte Hierarchie gegenüber dem Titel, da das im Zentrum versammelte Gefolge die überragende Rolle bekommt. Welche Absicht verfolgte der Maler damit? Es stellt sich weiter die Frage nach der Benennung des Helden.

Lewandowski versteht die Absicht des Malers, seine Kunstfertigkeit und die Detailliebe lieber in den schönen Dingen darstellen zu wollen, anstatt in physischen Schmerzen oder in einem dramatischen Ausdruck.[128] Einer weiteren Überlegung nach lässt sich behaupten, dass das Volk primär als Träger der Kultur gälte. Durch das Volk wird der Geist der Epoche besser vermittelt und thematisiert, und Sitten oder Gebräuche werden leichter veranschaulicht.

Die Kritik an der Verschiebung Neros in den Hintergrund, und damit am Verlust seiner zentralen Stellung in der Szene, ist auch nicht ganz berechtigt, denn stellvertretend

[125] Konstantynów 2000, S. 442.

[126] Ljebjedjewa 2006, S. 32.

[127] Mehr zur Kritik von Witkiewicz, siehe: Stanisław Witkiewicz. Pisma zebrane. Opr. M. Olszaniecka, Kraków 1971, S. 392 - 395.

[128] Lewandowski 1911, S. 50.

zeigt sich das Motiv der Reliefplatte im Vordergrund links. Diese stellt eine männliche Person in einer Quadriga, ausgestattet mit einem Musikinstrument und von Soldaten begleitet, vor einem Tempel dar. Damit könnte Nero gemeint sein, dessen Charakterisierung Tacitus in seinen Annalen folgendermaßen wiedergegeben hat:

> „Es war bei ihm eine alte Liebhaberei, auf einem Viergespann zu stehen und eine gleich schimpfliche Vorliebe, nach Schauspielerart zur Zither zu singen. Wettkämpfe zu Wagen und mit Pferden zu unternehmen, erklärte er für etwas Königliches, das die alten Heerführer geübt hätten, das durch die Loblieder der Sänger gepriesen werde und den Göttern zu Ehre gedient habe. Die Kunst der Lieder sei Apollon heilig und im Schmuck des Sängers sehe man ihn nicht allein in griechischen Städten, sondern auch in römischen Tempeln als vorherrschende, vorverkündende Gottheit.“[129]

Auch die Verschiebung der Opferszene an den Rand wird verständlich, wenn man sich in Neros Zeiten hineinversetzt. Christen spielten zu der Zeit eine marginale Rolle und wurden von den Römern als nicht mehr als eine Sekte betrachtet.[130] Mit der realen Verteilung der Protagonisten im Bild gibt Siemiradzki somit eine Szene wieder, die sich wahrlich zu dieser Zeit in Rom hat abspielen können.

Einen weiteren Eindruck der Authentizität der Darstellung vermitteln die lebensgroßen Figuren im Vordergrund, die dem Zuschauer auf Augenhöhe präsentiert werden. Der Maler holt einige von ihnen aus der Anonymität heraus, indem er sie genau charakterisiert. Dazu gehören, unter anderen, die mitfühlenden Frauen am vorderen Bildrand. Ihre präzise dargestellten, persönlichen Gegenstände und die Bekleidung erzählen über sie und vermitteln dem Betrachter den Anschein einer Vertrautheit. Dadurch können emotionale Bindungen entstehen. Auch die schicksalhafte Tragödie des alten Mannes und des Mädchens auf den Pfählen sorgte, laut Ausstellungsrezensionen, für allerlei Vermutungen betreffend eines eventuelles Verwandtschaftsverhältnisses.[131]

Zurückgreifend auf die Menge der Personen in der Szene, stellt sich die Frage, ob sie in einem narrativen Kontext zusammenwirken, oder ob es sich lediglich um eine rein

[129] Tacitus, Annales 14,14.

[130] Mehr dazu siehe: Schembera, Neues Wiener Tagblatt 12. Okt. 1876, S. 2.

[131] Nowakowska-Sito 1992, S. 113.

figurative Präsentation handelt? Man könnte zum Beispiel meinen, dass das Zeichen zum Anzünden nicht direkt von Nero ausgeht, da er durch seine Platzierung keinen Blickkontakt mit dem Zeremonienmeister haben kann, sondern von Blicken und Gesten seiner Hofleute, die inmitten des Tumults für den korrekten Ablauf der Exekution sorgen. Diese Funktion könnte von dem Mann im roten Ornat auf der Balustrade getragen werden sowie von dem im Zentrum stehenden, einen üppigen Blumenkranz auf dem Kopf tragenden Römer. Ihre ernsten Gesichtsausdrücke und das offizielle Auftreten sondern sie von den Vergnügten ab. Gleichfalls scheint die Rolle eines jungen Mannes im Zentrum der Szene von Bedeutung. Er wird als Einziger in voller Ansicht präsentiert, und obwohl er dem Betrachter seine Rückenansicht zeigt, fällt sein ausgestreckter, mit opulentem Stoff umwickelter Körper deutlich auf. Ist er womöglich der Vermittler zum Zeremonienmeister? Die Positionierung von Kaiser Nero, Zeremonienmeister und jener Rückenfigur schließt sich jedenfalls kompositorisch zu einem Dreieck zusammen und lässt eine narrative Verknüpfung vermuten.

Die reichlich verwendeten Archivalien verwandeln die erdachte Komposition in einen historischen Moment. Doch Siemiradzki bediente sich in seinem Gemälde der Realien aus der römischen antiken Kultur, ohne die chronologische Richtigkeit zu befolgen.[132] So baute er Elemente, wie den berühmten Palast Neros - die Domus Aurea - in die Szene ein, der zur Zeit der Exekution noch nicht existieren konnte, da er erst nach dem Brand Roms erbaut worden war.[133] War es die Absicht des Malers, die Epoche Neros im Bild aus verschiedenen Zeitwinkeln zu zeigen, so dass die Verwesung des materiellen Prunks anschaulicht wird?

Am Rande der glanzvollen Szene sind bereits einige Zeichen für den Niedergang ersichtlich: eine vergilbte, zeitbedingte Markierung auf der Reliefwand, platziert unterhalb des Fußes einer riesigen Skulptur, die Nero in der Eingangshalle seines neues Palastes

[132] Krzysztof Jęcki untersuchte die verwendeten Archivalien auf ihre Autentizität. Unter anderem kommt er zur Ansicht, dass Siemiradzki mit Zitaten arbeitete. Das bedeutet, er fügte verschiedene Elemente aus unterschiedlichen Objekten zusammen und kreierte ein neues, eigenes Gebilde. Das Risalit des Domus Aurea ist dafür das beste Beispiel. Jęcki findet viele Paralellen zum Konstantinsbogen in Rom, darunter in den flankierenden Figuren sowie der Plazierung der Reliefplatte auf der Seitenfläche des obersten Teils des Risalits. Jęcki 2009, S. 161-162.

[133] Stolot bestreitet die Absicht des Malers, das Goldene Haus Neros dargestellt zu haben, wohingegen Lewandowski Parallelen zu der authentischen Ruine findet. Stolot 2002, S. 11; Lewandowski 1911, S. 50.

aufstellen hat lassen.[134] Die Brunnensteine sind gleichfalls bereits grünlich, wie von Moos befallen, und bilden einen Kontrast zur noch vollkommenen und glanzvollen Sänfte Neros. Es scheint, als ob Siemiradzki den Verlauf der Zeit, samt ihrer Spuren zum Thema machte und dabei die Vanitas, das Vergängliche, zugunsten der universellen Ideologie der immateriellen und spirituellen Werte inhaltlich festzuhalten vermochte.

Laut Kritik wird jedoch die Vermittlung jener moralisierenden Botschaft durch die Kraft der Nacktheit der Figuren und die überspitzte Akzentuierung der Gegenstände überschattet. Auch die nach Modellen studierten Posen (Abb. 42) sowie die schematische Platzierung der Figuren wirkten für manche Realisten starr und sehr akademisch. Daher wird anstatt einer ungezwungenen Szenerie im Garten vor dem Palast eine Verbindung zur theatralischen Inszenierung nahe gelegt. Tatsächlich, wie in einer Opernvorführung, nehmen die Hauptakteure und der Chor ihren genau definierten Platz und ihre Position ein. Nichts wird dem Zufall überlassen, die Posen wirken einstudiert. Auch die komplizierte architektonische Kulisse auf der sich die Versammelten positionieren und die überbeleuchtete rechte Szene erinnert an ein Bühnenbild.[135] Es ist durchaus möglich, dass die Theaterbühne, der der Künstler aufgeschlossen und neugierig gegenüber stand, samt dem Bühnenbild, der räumlichen Organisation von Szenen aber auch Lichteffekte, ihn bei seiner historischen Komposition beeinflusst haben.

[134] Die Skulptur - Koloss Neros - war ca. 35 m hoch und war mit dem Porträt seines Auftraggebers und der Sonnenstrahlkrone des Helios versehen. Im Laufe der Zeit wurde sie verlagert, die Gesichtszüge öfters verändert. Der gewaltige Sockel der Statue samt Basis war noch im 19. Jahrhundert zu sehen. Siehe unter: Marianne Bergmann, Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit. Zabern, Mainz 1994.

[135] Siemiradzki war ein ständiger Verfolger der musikalischen und künstlerischen Geschehnisse in der Opern- und Theaterwelt. In detaillierten Berichterstattungen teilte er den Eltern die gewonnenen Erkenntnisse aus den unterschiedlichsten Vorführungen in Briefen mit. Eine Briefepisode aus Moskau soll z.B. die Faszination für die Choreographie einer reichlich besetzen Bühne wiedergeben. Er beschreibt die gelungene Aufstellung und Wirkung von 150 Personen im Theater, Solisten samt Orchester, die sich „so übereinstimmend und harmonisch verhielten, als ob es eine Person wäre." Dużyk 1986, S. 19.

4.3 Inspirationsquellen und die Einstufung im kunsthistorischen Kontext

Die konservative Kritik machte Henryk Siemiradzki zum Vorwurf, die Gewichtung zu sehr auf den ausgiebigen Dekor, wie Blumen und andere Utensilien gelegt zu haben, womit die Übermittlung der wahren und moralisierenden Idee stark beeinträchtigt wurde. In der Tat wurde die Bereicherung der Komposition durch die visuellen Effekte zum Zeichen eines neuen europäischen Trends. Beispiele dafür waren in Bayern unter Ludwig II., im Frankreich des II. Kaiserreich oder der III. Republik anzutreffen. In Wien war Hans Makart (1840-1884) hoch gefeiert, dessen Talent es war, Gewänder, Architekturen, Blumen und Landschaften in großer Leichtigkeit, üppiger Fülle und reichhaltigem Kolorismus darzustellen.[136] Dem Zeitgeschmack der Gesellschaft der 1870er Jahre entsprach, laut Nowakowska-Sito, ein aufkommendes Interesse für pompöse Malerei, welche in Verbindung mit der Architektur des Neobarock zu berauschenden Resultaten führte. Die akademische Malerei entwickelte sich, diesem ästhetischen Geschmackssinn entsprechend, zu großformatigen, vielfigurigen Darstellungen, mit aufgehellter und heiterer Koloristik, einer Vorliebe für Details und einem ausgiebigen Utensilienreichtum. Diese Affinität zu Fülle, Mannigfaltigkeit und Sinnlichkeit in der Kunst konnte leicht in den Themen aus der repräsentativen römischen Antike verbildlicht werden.

Dieses Interesse der Gesellschaft und die nachstehende Entwicklung in der Kunst wurden von zwei Ereignissen wesentlich geprägt. Zum einen waren es die klassischen Funde, in den, vom Vesuv verschütteten und dadurch gut erhaltenen, antiken Städten Pompeji und Herculaneum.[137] Von den archäologischen Funden fasziniert, erzeugte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) entscheidende Impulse für die Rezeption und das Verständnis der antiken Kunst, vor allem der griechischen. Er empfahl den „hohen“ und „schönen“ Stil der klassischen Kunst nachzuahmen, den er als „ewiges Ideal“ oder als „idealistische Schönheit“ betrachtete. Mit seiner wissenschaftlichen Betrachtungsweise

[136] Nowakowska-Sito 1992, S. 113.

[137] Die ersten Ausgrabungen von Pompeji, einer vom Vesuv 79 n. Ch. verschütteten antiken Stadt in Kampanien, fanden 1748 statt. Eine systematische Freilegung der Stadt begann erst 1860. Dabei kamen Baulichkeiten, Gebrauchsgegenstände und gut erhaltene Möbel zum Vorschein. Ähnlich wie bei Pompeji überschüttet der Vesuv die südöstlich von Neapel liegende Stadt Herculaneum. 1719 wurde Herculaneum entdeckt. P.W. Hartmann Kunstlexikon, Wien 1996, S. 1213; S. 649.

und seinen Schriften[138] legte er einen Grundstein für die Wahrnehmung der Antike.[139] Winckelmann wurde zum Wegbereiter des Klassizismus und zu einer Inspiration für ganze Künstlergenerationen, darunter in weiterer Folge für Henryk Siemiradzki.
Zum zweiten spielte die Entwicklung in Frankreich betreffend der Themenwahl eine wesentliche Rolle. Die französische *Académie royale de peinture et de sculpture* entwickelte und behielt als lange Tradition eine Hierarchisierung von Themen in der Kunst. Parallel zur Historienmalerei, eingestuft an der höchsten Stelle, waren die Künstler aufgefordert, in der antiken Mythologie und Literatur das „edle Thema" zu suchen, das als Voraussetzung des „repräsentativen Stils" galt. Das Thema sollte demzufolge erhaben, ausdrucksvoll und scheinbar zeitlos, bekannt, doch nicht allzu alltäglich sein. Bei der Ausführung des Inhalts in Verbindung mit adäquatem Stil konnte sich der Maler als ein gelehrter Mensch erweisen.[140]

John House macht auf eine weitere, aus Frankreich ausgehende Entwicklung aufmerksam.[141] Ab den 1820er Jahren verlagerte sich das Gewicht von großer historischer Malerei mit erhabener Thematik und der Darstellung der Heldentaten hin zum historischen Genre. Diese Entwicklung erfolgte im Zuge einer veränderten Tendenz des Umgangs mit der Geschichtsschreibung, wobei die Aufmerksamkeit auf die Alltagserfahrung in der Vergangenheit dominierend wurde. Infolgedessen wurde auch die Auffassung der Antike von Malern wie Paul Delaroche (1797-1856) oder in den 50er und 60er Jahren in Werken von Jean-León Gérôme (1824-1904) als *„genre historique"* wiedergegeben, in denen Szenen aus der klassischen Antike als anekdotische und oft triviale Kompositionen dargestellt wurden. Stilistisch zeigen jene Werke eine große Sorgfalt bei der Wiedergabe von gegenständlichen und architektonischen Details. Die Kritik fasste diese Methode als eine Art „Archäologie" negativ auf, denn sie schwächte bei der Darstellung eines ernsten

[138] Zu seinen bekanntesten Schriften gehören „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" von 1754/55 und „Geschichte der Kunst des Altertums" von 1764. Siehe unter: Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, Hamburg 1986.

[139] Mehr zu Winckelmann in: Christiane Fork, Metzler Kunsthistoriker Lexikon, 2. Auflage, Stuttgart 2007, S. 502-506; oder Thomas W. Gaehtgens (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann 1717-1768, Hamburg 1986.

[140] Poprzęcka 1989, S. 146.

[141] House 1996, S. 152.

Themas dessen idealistischen Wert erheblich.[142] Siemiradzki schuf einige Werke, die sich in diese Gattung einfügen, darunter „Die Frau oder Vase?“ von 1887. Große Sorgfalt hinsichtlich der Details ist jedoch in jedem seiner Werke, vornehmlich ab den 1870er Jahren, anzutreffen.

Die Antike bot im Allgemeinen eine vielfältige Auswahl an Anregungen. Bemüht um eine realistische Wiedergabe der Accessoires und architektonischen Details, entwickelten die Künstler individuell diverse motivische Lösungen. So regte das antike Rom als Ort des Zusammenstoßes der Kulturen und Begegnung verschiedenster Menschentypen Gérôme an, Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) malte Alltagsszenen nach antikem Vorbild, und die antike Dekadenz wurde zum Motiv beim großen Gemälde von Thomas Couture (1815-1879) „Römer der Verfallszeit“ von 1847 (Abb. 43).

Das Werk Coutures stützt sich auf die sechste Satire des römischen Dichters Juvenal, in der es heißt: *„Nunc patimur longae pacis mala; saevior armis/ Luxoria incubit victumque ulciscitur orbem“* (Jetzt erleiden wir die Übel des langen Friedens; schlimmer als Waffen bedrängt uns der Überfluss und rächt den besiegten Erdkreis an uns).[143] Es entsteht eine Parallele zum dekadenten Lebensstil Neros im Gemälde von Siemiradzki. Beide Darstellungen des antiken Lebens betören durch die zügellose Festlichkeit und repräsentative Architektur, um in Folge auf den Niedergang derselben Gesellschaft hinzuweisen. Darüber hinaus überzeugen beide Werke durch die ins Theatralische gesteigerte Komposition, dekorative Technik, eine sinnliche Atmosphäre und die moralisierende Aussage.[144]

Ein gutes Beispiel für die Widerspiegelung des Zeitgeschmacks der 1870er Jahre stellt das Werk „Das Gastmahl des Plato“ von Anselm von Feuerbach (1829-1880) dar (Abb. 44), das ebenfalls als Vergleichsbeispiel zu Neros Fackeln herangezogen werden könnte.[145] Er greift dabei auf die griechische antike Literatur zurück und gibt eine Szene aus dem Symposion Platos wieder.[146] Nachdem das durch langjährige Bemühungen und

[142] House 1996, S. 152.

[143] Thomas Couture, in: Propyläen Kunstgeschichte, Band 11, Berlin 1966, S. 230.

[144] Nowakowska-Sito 1992, S. 114.

[145] Anselm Feuerbach bildet sich u. a. im Pariser Atelier von Thomas Couture in den Jahren 1851-53 aus, wo er das bekante Gemälde „Römer der Verfallszeit“ kennen lernt.

[146] Die erste, später überarbeitete Skizze zum Gemälde entstand im Jahre 1860. Die erste Fassung wurde im Oktober 1867 in Rom begonnen und Ostern 1869 vollendet. Das Bild wurde an einen Privatmann verkauft (heute Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Zwischen 1870-73 malt Feuerbach eine Zweitfassung

großen Einsatz entstandene, Hauptwerk bei der Münchner Ausstellung 1869 mit Kritik empfangen wurde und schließlich in Privatbesitz übergegangen war, entschloss sich Feuerbach zu einer zweiten Version. Im Jahre 1873 beendete er die zweite Fassung des Gastmahls des Plato (Abb. 45). Dabei vergrößerte er das Format und fügte entsprechend des Zeitgeschmacks und den Forderungen der Kritik einige Neuerungen in die Komposition mit ein.

Zur ersten Fassung: Nach einer Erläuterung zum Gemälde aus der Münchner Ausstellung des Jahres 1869 handelte es sich um ein Fest zu Ehren des preisgekrönten Tragödiendichters Agathon, in dessen Hause sich Freunde versammelt haben. Darunter Sokrates, Aristophanes, Eryximachos, Phädros und Glaukon. Während sie um einen Tisch sitzend in tiefsinnige und philosophische Unterhaltungen vertieft waren, erschien, vom nächtlichen Feste heimkehrend, mit seinem bacchantischen Gefolge, der wein- und lustberauschte Alkibiades. Der ihm gegenüber stehende Gastgeber hieß ihn herzlich willkommen.[147]

Für den Bildgegenstand soll, laut einem Brief von April 1866, eine Studienreise nach Pompeji und Neapel neue Anregungen gebracht haben: „Ich habe das Aquarell des Gastmahles überarbeitet, nachdem ich von Pompeji kam, und ich kann sagen, daß [sic] mit ganz kleinen Änderungen die Komposition erschöpft und sich an das Beste der alten und modernen Kunst anlehnt.“[148]

Andere Aufzeichnungen Feuerbachs enthalten wichtige Hinweise betreffend der Motivwahl. Aus diesen geht hervor, dass zuerst eine Idee zur bacchischen Gruppe des Alkibiades vorhanden war, worauf ihm bei der Suche nach einem entsprechenden Gegengewicht das Symposion Platons einfiel.[149] Dadurch wird verständlich, dass Feuerbach die Szene auf Basis eines Dualismus aufbauen will. In der klaren und ausgewogenen Komposition nimmt jene, von weltlichen Genüssen berauschte Gruppe, ähnlich wie bei „Neros Fackeln“, die linke Bildhälfte ein. Die rechte Bildseite ist der geistigen Sphäre vorbehalten. Die Gegenüberstellung des in einer lasziven Haltung wiedergegebenen Alkibiades und dessen, in einer stoischen und statuarischen Pose

(Berlin, Staatliche Museen, National-Galerie). Siehe unter: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11, Berlin 1966, S. 233.

[147] Ecker 1991, S. 298.

[148] Ecker 1991, S. 297.

[149] Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“ 1992, S. 72.

gezeigten „Gegenspielers“ Agathon, führt darüber hinaus zu einem spannenden Kräfteverhältnis.

Ein Dualismus der Kräfte findet bei Eckers Analyse eine entsprechende Notiz und erinnert in vielen Punkten an die Verteilung der Kräfte beim Werk Siemiradzkis. Ecker analysiert den Bildaufbau wie folgt:

„Die strenge Komposition (vgl. Kompositionsgerüst) hält Polaritäten bereit, die jeweils in den äußeren Bildvierteln besonders stark zum Ausdruck kommen:

links:	*rechts:*
Bewegung	statuarische Ruhe
Dynamik	Statik
Überfluß	Kargheit
Vitalität	Enthaltsamkeit
Sinnenrausch und Versuchung des Fleisches	Entsagung
Heiterkeit, musikantische Existenz	vornehme Zurückhaltung
extrovertiert	introvertiert
gelebtes Leben	reflektiertes Leben
Taumel	mathematische Klarheit, Haltung
Dionysisches	Apollinisches...“[150]

Ecker weist auf die Gestalt Agathons hin, der in der Bildmitte steht und in dem sich die Polaritäten dieses Verhältnisses, aus den äußeren Bildvierteln, vereinen sollen. Dazu ein Vergleich beider Kompositionsgerüste (Abb. 46 + Abb. 47 (Konstruktion III)).

Wie oben erwähnt, sind einander die Kräfte in den linken und rechten Bildhälften der beiden Werke prinzipiell sehr ähnlich. Während die Komposition Feuerbachs als einheitlich erscheint, erweist sich die Gliederung im Bild Siemiradzkis allerdings als sehr komplex. Außer der diversen Bildseiten: links - aktiv und rechts - passiv, kommt zusätzlich zu einem erneuten Austausch der Kräfte in den beiden äußeren Bildvierteln. Gemeint sind

[150] Ecker 1991, S. 298.

damit die statischen Figuren des Gladiators und der sitzenden Frau im aktiven-linken Bildteil und der aktiven Feuerleger aus dem statischen-rechten Bildteil.

Auch das von Ecker genannte, dionysisch – apollonische Verhältnis, also einerseits vom Genuss und Trieben geleitete Lebensart und andererseits die geistig-philosophische Haltung, erweist sich in der Komposition Siemiradzkis als sehr komplex. Denn die Polarität des Dionysischen und des Apollonischen ist zusätzlich bei „Neros Fackeln" in der Gegenüberstellung der oberen und der unteren Bildhälfte anzutreffen. Der oben platzierte Nero, der sich selbst als Apollon gesehen hat, was wiederum im Wandrelief gut zur Geltung kommt, lebt widersprüchlich im Geiste und Sitten eines orgiastischen also dionysischen Taumels. Die kompositorisch hervorgehobenen Frauengestalten in unterer Hälfte dienen hierbei als Gegenpol.

Zusammenfassend wird diese gegensätzliche Sichtweise einerseits von der bacchantischen Gruppe als Kontrast zu den Glaubensopfern getragen (links - rechts), und andererseits von Nero, gegenüber den introvertierten, mit den Opfern mitfühlenden Frauen (oben - unten).

Zum weiteren Vergleich gehört die kontrastreiche Behandlung einiger Partien, die in beiden Gemälden auf eine ähnliche Weise eingesetzt wurde: hinzuweisen wäre beim „Gastmahl des Plato" auf die haptische Oberfläche der draperiereichen und scharf skizzierten Togen der Figuren gegenüber der unscharfen, verwischten Behandlung der Himmelszone. Gleiche Wirkung entsteht bei „Neros Fackeln" bei der Gegenüberstellung der minuziös ausgearbeiteten Sänfte Neros mit der malerischen Ausführung der Wandfläche in der oberen linken Ecke des Bildes.

Der Kritik zufolge mangelte es dem Werk Feuerbachs entscheidend an Koloristik und die Farbe wurde folgenderweise bezeichnet: „fahl und wie in einer Grisaille; in flachen Tönen ausgestrichen, gibt sie weder den Körpern Relief, noch dem Licht, das diese Szene beleuchten sollte, Einheitlichkeit."[151] Eckers Behauptung nach, soll die zweite Fassung von 1873 als Reaktion auf diese Kritik und darüber hinaus, als Zugeständnis an die Kunst Makarts zu sehen sein.[152] Sie überzeugt durch die im Vergleich zur ersten Fassung starke Farbigkeit, den prunkvollen und überladenen Dekor sowie Plastizität. Julius Allgeyer unterstützt diese These. Er behauptet die Eindrücke und Einflüsse, die diese Bereicherung

[151] Eugène Müntz, Gazette des Beaux-Arts, 1869, in: Ecker 1991, S. 299-300.

[152] Ecker 1991, S. 328.

im Bilde bewirkten, wären allerneuesten Datums. Ferner bezeichnet er diese - als „Proben von Accessoirmalerei“.[153]

In der Tat, die Änderungen sind allgegenwärtig. Die Behandlung des Raumes erweist sich jetzt wie ein Bühnenraum, der reichhaltig mit antiken, architektonischen und dekorativen Elementen ausgestattet ist. Durch die neu zugefügten Figuren, darunter ein, eine üppige Blumengirlande tragender Putto, ein, eine Fackel tragender Mohr am linken Rand und der stehende Schüler der Philosophengruppe erscheinen alle viel gedrängter, und die beiden gegenseitigen Figurengruppen mehr zusammengerückt. Ecker umschreibt die Veränderung zusammenfassend, als wäre der strenge dorische Stil der ersten Fassung in einen römisch-korinthischen und zugleich renaissancistischen Stil der zweiten Fassung übergegangen.[154]

Feuerbach ist es mit der zweiten Fassung zwar gelungen dem Kritik- und Publikumsgeschmack gerecht zu werden, die Originalität und Meisterschaft blieb im Sinne des Künstlers jedoch der ersten Fassung vorbehalten.

Mit den oben angeführten Vergleichsbeispielen wurde der Versuch einer stilistischen Verknüpfung zu „Neros Fackeln“ gewagt. Auf die einflussreiche Inspiration zur Themenwahl machte Katarzyna Nowakowska-Sito, in ihrem bereits oft angeführten Artikel „Rund um Neros Fackeln Henryk Siemiradzkis“, aufmerksam.[155] Dort zeichnet sie unter anderem eine Verknüpfung der dargestellten Thematik zur Münchner Malerei dieser Zeit anschaulich nach. Sie vertritt die Meinung, dass gerade Siemiradzkis Aufenthalt in München 1871/1872 sich stark auf seine Themenwahl auswirkte. In München verschaffte sich der Künstler einen direkten Einblick in die künstlerische Entwicklung der Maler aus dem Kreis der Münchner Akademie. Dort lernte er Werke zur römischen Geschichte, unter anderem von Willhelm von Kaulbach (1805-1874) und Karl Theodor von Piloty (1826-1886), kennen.

Angetan von der wirkungsstarken Zeit Neros, griffen die hochangesehenen Akademisten das Sujet des prunkvollen Regierungsstils des Kaisers und die brutale Christenverfolgung auf und vereinigten sie in eigenen Kompositionen zu einem kontrastreichen Bühnenspiel. Bereits im Jahre 1860 fertigte Piloty „Nero auf den

[153] Siehe: Ecker 1991, S. 327-328.

[154] Ecker 1991, S. 328.

[155] Nowakowska-Sito 1992.

Trümmern Roms“ (Abb. 48). Im gleichen Jahr schuf Kaulbach einen Karton „Christenverfolgung unter Nero“ (Abb. 49), eine Komposition, die er im Jahre 1872 in der Technik *en grisaille* wiederholte. Piloty verbindet in seinem Werk zwei Ereignisse aus der Zeit - den Brand Roms im Hintergrund und die Christenverfolgung im Vordergrund. Im Mittelteil der Szene präsentiert sich sehr statuarisch Nero selbst.

Ähnlich fügt Kaulbach in seinem Gemälde zwei Episoden aus der römischen Zeit des ersten Jahrhunderts zusammen: zum einen die zügellose Feierlichkeit Neros und seines Hofstaates, begleitet von bacchanalischen Exzessen und zum anderen die Hinrichtung der ersten Christen.

Es fehlen zwar konkrete Hinweise auf nähere Kontakte zwischen Siemiradzki und Piloty, dennoch ist stark anzunehmen, dass die Werke Pilotys ihm sehr wohl bekannt waren. Der Einfluss des innovativen Professors der Historienmalerei der Münchner Akademie auf den jungen Maler wird durch den Umstand beglaubigt, dass Siemiradzki in einiger Literatur sogar als Schüler Pilotys bezeichnet worden war. Diesem unwahren Schüler-Lehrer Verhältnis widersprach sogar der Maler selbst.[156]

In einem Brief an seine Mutter schildert Siemiradzki hingegen in einer respektvollen Art eine Begegnung mit Kaulbach.[157] Gemeinsam mit dem polnischen Künstlerfreund Stanisław Witkiewicz (1851-1915), später sein Kritiker, besucht er das Atelier des Münchner Malers. Besonders aufmerksam wurde Siemiradzki auf ein Bild, das noch unvollendet im Atelier stand und dessen Inhalt bei dieser Gelegenheit von Kaulbach persönlich erörtert wurde. Siemiradzki bezeichnete die Arbeit mit dem Titel „Christenverfolgung unter Nero“ als ein neues „Meisterwerk“ am Weg zur Erlangung großen Ruhms, und weist auf die schöne Idee, die herrliche Gruppenkonstellation und die Anmut der Figuren hin.[158]

---

[156] Obwohl Siemiradzki schon zu seiner Zeit aufkommende Hinweise in der Literatur selbst dementiert hatte (siehe Dużyk S. 123-124) und das Fehlen seiner Präsenz im Verzeichnis der Münchner Akademie es nochmals bestätigen kann (http://matrikel.adbk.de/), wird dennoch in der neuesten Literatur weiterhin auf die Schüler-Lehrer Beziehung hingewiesen. Siehe: Großer Auftritt Pilotys und die Historienmalerei, Hrsg. Baumstark Reinhard und Büttner Frank, Ausstellungskatalog 4. April- 27. Juli 2003 München, Neue Pinakothek, München 2003, S. 63.

[157] Dużyk 1986, S. 130 -131.

[158] Dużyk 1986, S. 130. Höchstwahrscheinlich meint Siemiradzki die malerische Ausführung *en grisaille*, welche 1872 nach dem früheren Karton entstand.

Zunächst soll auf eine Gegenüberstellung des Gemäldes von Wilhelm von Kaulbach und „Neros Fackeln“ näher eingegangen werden. Eine gemeinsame Präsentation der Werke in einer Münchner Ausstellung im Jahr 1876 wurde nämlich zum Anlass für eine vergleichende Auseinandersetzung seitens der Kritik. In Anbetracht der Tatsache, dass Siemiradzki zu der Zeit ein noch nicht allzu bekannter Maler war, erscheint die Gegenüberstellung mit dem Werk eines sehr renommierten Künstlers, wie Kaulbach, sehr positiv. Beide Werke waren laut traditionsorientierter Kritik vergleichbar, denn es war ihnen gelungen, einerseits den Geist der Epoche Neros anschaulich darzustellen und andererseits, gemäß den akademischen Anforderungen, den Zuschauer zu moralisierenden Reflexionen anzuregen.[159] Im Gegensatz dazu wurde die Empfindung der Epoche in „Nero auf den Trümmern Roms“ von Piloty als unzureichend vermittelt und als eine reine Präsentation eingestuft.[160]

Im Unterschied zur Arbeit Kaulbachs wirkte jedoch Siemiradzkis Werk als das modernere. Zieht man in Betracht, dass Kaulbachs Komposition bereits um 16 Jahre älter war (I. Fassung 1860), so ist es nicht absonderlich. Nowakowska–Sito erklärt diese Auffassung, in dem sie behauptet, in „Neros Fackeln“ wären die Exekution der Christen und Sittlichkeit in Neros Rom, also authentische, von Tacitus beschriebene Umstände, in einer Szene so gelungen miteinander verflochten, dass sie zu einer wahrheitsgetreuen und dadurch aktuellen Vorstellung für das Publikum wurden. Dem gegenüber hält Nowakowska-Sito das kaulbachsche Werk für eine „rätselhafte Allegorie“, gehalten im Stil seiner Berliner Fresken.[161] Nichtsdestotrotz erscheint die Grundidee, trotz der kompositionellen Differenzen, in beiden Werken identisch zu sein: Nero mit seinem sich in vollen Zügen amüsierenden Gefolge einerseits, im Gegensatz zur Hetze und der Hinrichtung der Christen andererseits. Als Verbindungselement erscheint ein musizierendes Mädchen, wie dem Rausch entrissen, das brutale Geschehen zu erkennen.

Bei Anbetracht der Tatsache, dass die Protagonisten der Münchner Malerei auf den aktuellen Geschmack des Publikums reagierten, ist es nicht verwunderlich, dass Siemiradzki, der die Schönheit der Antike und generell die klassische Epoche zum Ideal in seinem Schaffen machte, sich dem Trend anschloss und dabei Erfolg erlangte. Wie aus den Quellen und dem vorhandenen Bildmaterial geschlossen werden kann, beschäftigte sich

[159] Nowakowska-Sito 1992, S. 111.

[160] Nowakowska-Sito 1992, S. 111.

[161] Nowakowska-Sito 1992, S. 111.

Siemiradzki gerade seit 1871, also dem Zeitpunk des Aufenthalts in München (IX. 1871-III. 1872) mit der antiken Epoche des ersten Jahrhunderts. In dieser Zeit entsteht das Gemälde „Römische Orgie“ (Abb. 50), präsentiert im Kunstverein am 3. Januar 1872, dessen Kompositionsschema, die architektonische Kulisse sowie der Figurenstil (z.B. der Tänzerinnen) an Kaulbachs „Christenverfolgung unter Nero“ erinnern.

In München lernt Siemiradzki nicht nur die zwei erwähnten Gemälde aus dem Jahr 1860 kennen, sondern stößt auf eine allgemein anhaltende Auseinandersetzung mit der Zeit Neros und der ersten Caesaren. Erwähnenswert erscheinen in diesem Zusammenhang „Nero“ von Ferdinand Keller, „Nero“ von Carl Haeberlin, „Nero beim Brand in Rom“ von Hans Makart um 1865 oder „Nero“ von Karl Rahl.[162] Außerdem weitere, wenig später entstandene Bilder Pilotys wie „Caesars Tod“ (1866/67) oder „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus“ (um 1862-1873/4).[163] Ausschlaggebend für Pilotys Interesse an der Antike war die bestehende Diskrepanz zwischen der Existenz von „Sklaverei und rohen Sitten“ und dem „verfeinerten Luxus“[164], die in der malerischen Bearbeitung zu kontrastreichen und spannenden Ergebnissen führte.

Grundlegend führte ab den 1860er Jahren eine neuwertige Betrachtungsweise Neros zur entscheidenden Wandlung in der Kunst. Infolgedessen wurde die Person Nero aus dem Hintergrund zum Hauptdarsteller befördert. Dabei offenbarten sich seine facettenreichen Charaktereigenschaften, seine Begierden, sein Wahnsinn und Sonderbarkeit. Die Maler dieser Zeit stilisierten den jungen Cäsar „von einem, von Gewissensbissen heimgesuchten, Tyrannen bis zum perversen Gewaltherrscher, der seine poetische Inspiration in den grausamen Taten suchte“.[165]

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Figur Neros, allein in den 1870er Jahren, also in der Entstehungszeit von „Neros Fackeln“, führte unter anderem zur Entstehung von zwei Dramen mit dem Titel „Nero“, eines aus dem Jahr 1875 von Pietro Cossa und des zweiten von 1876 von Adolf Wilbrandt. Im gleichem Jahr wurde im Pariser

---

[162] Siehe Härtl-Kasulke 1991, S. 182.

[163] Die Entstehungsdaten der angeführten Gemälden wurden entnommen aus: Claudia Härtl-Kasulke 1991, S. 158; S. 160.

[164] Laut Berichten seiner Frau Berta Piloty soll Pilotys Interesse an der Geschichte Roms der „großen Zeiten“ sehr groß sein. Er sah in den Biografien der drei Persönlichkeiten Nero, Julius Cäsar und Tiberius die Meilensteine dieser Entwicklung und machte sie zum Gegenstand seiner Gemälde. Härtl-Kasulke 1991, S. 179-180.

[165] Nowakowska-Sito, S. 108.

Salon das Historienbild von Joseph-Noël Sylvestre „Locusta testet in Gegenwart Neros das für Britannicus vorbereitete Gift“ mit einer großen goldenen Medaille ausgezeichnet. Man kann deshalb behaupten, Siemiradzkis Grundidee zum Bild war vielseitig inspiriert und konnte in einem anregungsvollen Zeitrahmen gedeihen.

Die Themenstellung könnte damit erklärt sein. Im Bezug auf die Auswahl der konkreten Stelle bei Tacitus empfiehlt sich die Betrachtung der Inspirationen aus der Literatur. In diesem Zusammenhang soll auf die Freundschaft mit Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887)[166] eingegangen werden, der in antiker Geschichte bewandert war und oft Passagen mit der Schilderung der Schicksale der ersten Christen um das Jahr 64 n. Chr. in sein literarisches Werk einbezogen hatte. Das heute in Vergessenheit geratene Werk „Rom unter Nero“ aus dem Jahr 1864[167] beinhaltet einen Hinweis auf die Art der Hinrichtung der Christen, die zum qualvollen Tod durch Verbrennen verurteilt wurden, um als lebende Fackeln die Gärten Neros zu beleuchten. Diese Stelle stellt den Kontext zu Tacitus her.

Nowakowska-Sito maß weiter *„L´Antéchrist“* von Ernest Renan (1823-1892) eine inspirierende Rolle bei, und hielt die Bekanntheit des im Jahr 1873 erschienenen IV. Bandes einer literarischen Werkreihe für sehr wahrscheinlich.[168] Basierend auf wissenschaftlichen Untersuchungen beschreibt Ernest Renan in 8 Bänden *„Histoire des origines du christianisme“* die Entstehungsgeschichte des Christentums. Der bereits im Jahre 1863 erschienene erste Band behandelt das Leben Jesu. Der Lauf der Geschichte wird bis zu Mark Aurel fortgesetzt (8. Band, 1886). Der Begriff „Antichrist“ bezieht sich auf Nero, der in Gegenüberstellung zu Jesus zu einem Ungeheuer mutiert. Parallel entsteht eine Dialektik von Gutem und Bösem. Renan kam in seinem Werk zu neuen theoretischen Ansätzen. Er sah die Verfolgung und Exekution der ersten Christen zur Regierungszeit Neros als zweitwichtigstes Ereignis in der Geschichte des Christentums nach der Kreuzigung Jesu, das in weiterer Folge für den Verlauf der abendländischen Geschichte entscheidend wurde. Bis dahin schrieben die Autoren jene fundamentale Reibung zweier

[166] Siemiradzki lernt während seiner Münchner Zeit den in Exil lebenden polnischen Schriftsteller Kraszewski in Dresden kennen, und bleibt mit ihm lebenslang in treuer Freundschaft verbunden.

[167] J.I.Kraszewki, *Rzym za Nerona*. Obrazy Historyczne, Warszawa 1987, S. 92 (Neuerscheinung). Ein weiteres Werk mit der Thematik des ersten Jahrhunderts ist „Caprea und Roma“, erschienen im Jahr 1860.

[168] Ernest Renan, *L´Antéchrist*, Paris 1873.

oppositioneller Gesinnungen, der Antike und des Christentums, der Zeit von Diokletian (236/245 – 312 n. Chr.) zu.[169]

Man könnte behaupten, Nero trug indirekt zum Gedeihen der christlichen Glaubensgemeinschaft bei, denn der vertrauensselige Todesgang der Verurteilten, im Angesicht des Martyriums, entzündete bei Vielen eine Neugierde für den neuen Glauben und zog neue Anhänger aus der römischen Gesellschaft an.

Für die Entwicklung der Thematik des christlichen Martyriums, die sich in weiterer Folge als eigenständiges Motiv aus dem Nero - Kontext befreite, waren möglicherweise die archäologischen Forschungen von G.B. Rossi grundlegend, die in den 1860er und 1870er Jahren durch Publikationen eine breite Öffentlichkeit fanden.[170] Siemiradzki spricht bereits in der doppelten Betitelung seines Werkes die beiden Aspekte an - den Regierungsstil Neros einerseits (Neros Fackeln) und andererseits, die neue spirituelle Hingabe im Martyrium (Leuchten der Christenheit), und findet dadurch ein Anschluss an die bereits lebhafte Diskussion.

Das Motiv des Martyriums wurde auch in verschiedenen Varianten im Kreis der Münchner Akademie entwickelt und stellte somit eine gewichtige Parallele zu den Gemälden dar, die konkrete historische Ereignisse zum Bildthema hatte.

Das Martyrium führt zum unausweichlichen, schicksalsträchtigen Tod des unschuldigen und tadellosen Individuums und weist auf eine charakteristische Geisteshaltung und allgemeine philosophische Grundstimmung der Zeit hin.[171] In Pilotys Themenkreis finden sich bis in die 1880er Jahre Darstellungen weiblicher Märtyrerinnen in verschiedenen Varianten, als Zeichnungen oder als Ölgemälde. Charakteristisch für diese Arbeiten sind intime und von großem Pathos gezeichnete Darstellungen, beispielhaft dafür „Unter der Arena“ (Abb. 51).

Wie aus dem vorhandenen Bildmaterial geschlossen werden kann, beschäftigt sich auch Siemiradzki über weitere Jahre mit dem Motiv des Martyriums. Bereits in der Entstehungszeit von „Neros Fackeln“ fertigte er zwei kleinere Ölbilder mit den Titeln:

---

[169] E. Gibbon, *The History of the Decline and the Fall of the Roman Empire*, London, 1. Bd. 1776, 2.-3. Bd. 1781, 4.-6. Bd. 1788; oder: François-René de Chateaubriand, *Les Martyrs*, 1809. Siehe: Nowakowska-Sito 1992, S. 110.

[170] G.B.Rossi, *Roma soteranea christiana*, Bd 1-3, Roma 1864-1877.

[171] Dagmar Eichberger, 1995, S. 199. In ihrem Artikel bezieht sich die Autorin auf die Memoiren der Witwe Bertha von Piloty aus dem Jahr 1898, die Pilotys „Interesse am tragischen und unausweichlichen Schicksal einzelner Individuen“ bestätigt.

„Beim Eingang zu den Katakomben“ und „Eine christliche Villa, in die bei Dämmerung Gläubige die Leiche eines hingerichteten Märtyrers hineintragen“ an.[172]

In den folgenden Jahren schuf er unzählige Bilder, die das Martyrium der Christen veranschaulichten. In mehreren Werken thematisiert der Künstler Episoden aus der Regierungszeit Tiberius, Neros und Diokletians und weist auf die andauernde Verfolgung und die Exekutionen von Christen in den ersten Jahrhunderten unseres Zeitalters hin. Dazu gehört das „Martyrium von Timotheus und Maura, seiner Frau“ von 1885 (Abb. 52). Das Bild gibt eine Episode aus der Christenverfolgung unter Diokletian (zw. 236/245-312 n. Chr.) wieder. Die Szene spielt sich in Thebais, einer ägyptischer Provinz Roms, ab und zeigt den Moment vor der Kreuzigung eines jungen Ehepaars. Während Timotheus bereits an das Kreuz gebunden und die Kreuzaufstellung im Gange ist, wird Maura von der Mutter zur Bekehrung angefleht. Maura bleibt jedoch ihrem christlichen Glauben treu. Im vertrauensvollen Blickkontakt mit ihrem Geliebten bleibt sie entschlossen, sich im Tod mit ihrem Mann zu vereinen. Siemiradzki bemüht sich entsprechend der historischen Begebenheit um eine wahrheitsgetreue Kulisse und schmückt die Szene mit ägyptischen und römischen Elementen und Kostümen.

Ein weiteres bekanntes Gemälde ist „Die christliche Dirke“ von 1897 (Abb. 53). Das Bild (263 x 530 cm) wurde von der Witwe des Künstlers an die Warschauer Kunstgesellschaft *TZSP* überreicht und befindet sich seit 1940 im Nationalmuseum zu Warschau. Als Inspirationsquelle für das Bild dienten Siemiradzki die Schilderungen von grausamen Exekutionen Neros in Renans Werk „Antichrist“.[173] Renan beschreibt, basierend auf Schilderungen römischer Autoren, Neros Misshandlungen von Römerinnen, die zum christlichen Glauben übergetreten sind. Als Strafe wurden sie an einen Stier angebunden und in der Arena von Gladiatoren gehetzt, bis sie einen qualvollen Tod erlitten. Auf der Suche nach dieser emotionserregenden Todesstrafe griff Nero auf die griechische Mythologie zurück: Dirke, eine mächtige Gemahlin des König Lykos von Theben, quält von Eifersucht geplagt ihre schöne Nichte Antiope und ihre zwei Zwillingssöhne. Im Erwachsensalter rächen sich die beiden Männer an Dirke, binden sie an einem Stier fest und bringen sie so zu Tode.[174]

[172] Beide Motive sind von Kraszewski in „Rom unter Nero“ 1864 literarisch behandelt worden.

[173] Ryszkiewicz 1989, S. 302.

[174] P.W. Hartmann Kunstlexikon, Wien 1996, S. 345.

Während die griechische Dirke als Symbol des Bösen galt und die Bestrafung für ihre Taten gerechtfertig war, ist die christliche Dirke Siemiradzkis ein unschuldiges, Mitleid erregendes Opfer des sensationsdurstigen und grausamen Nero. Im Bild offenbart sich dem Betrachter der Moment, wo der Stier bereits von einer Lanze getroffen auf dem Boden der Arena dahinscheidet, während eine junge, entblößte Frau, angebunden auf seinem Leib ausgestreckt liegt. Nero und sein Gefolge begutachten aus der Nähe das Ergebnis des Geschehens. Trotz der kontrastvollen Verknüpfung des schwarzen Leibes der Bestie mit dem makellos schönen Körper der getöteten jungen Frau mangelte es, laut Kritik, an dramatischer Spannung. Gründe dafür sind das theatralische Arrangement der Figuren und die gesteigerte Ästhetik des erbarmungslosen Todes, der „sanftmütig, ruhig, bedacht auf die dekorativen Qualitäten“ wäre.[175] Allgemein bewertet Ryszkiewicz das Werk in Anbetracht der Kunstentwicklung der letzten Jahre des 19. Jahrhunderts als zu anachronistisch.[176]

Katarzyna Nowakowska-Sito deutet die intensive Beschäftigung mit den Anfängen des Christentums bei Renan, Kraszewski, Siemiradzki und Henryk Sienkiewicz[177] (1846-1916) als einen Versuch der religiösen Neubelebung, zur Überwindung des Zusammenbruchs der lateinischen Kultur, infolge der materialistischen Weltanschauung des Positivismus und des humanistischen Atheismus.[178] Die polnische Rezeption sah im Werk allerdings eine nationale Aussagekraft, welche in Kapitel 5 besprochen wird.

Die in Siemiradzkis Bild dargestellte brutale Machtausübung wurde bei seinem Künstlerkollegen Mihály Zichy (1826-1906) zwei Jahre später Thema.[179] Der vom Zarenhof kommende und am Dämonischen in der menschlichen Natur interessierte Ungar betrachtete die Tyranneien der weltlichen und kirchlichen Machthaber sehr kritisch. Seine Anschauungen mündeten schließlich in dem 447 x 550 cm großen Gemälde „Die Waffen des Dämons“, auch „Sieg des Genius der Vernichtung“ genannt (Abb. 54). Dieses Werk entstand anlässlich der Pariser Weltausstellung im Jahr 1878, wurde dort jedoch aus

[175] Przewodnik Malarstwa Polskiego, Museum Narodowe w Warszawie 1995 (Museumsführer. Galerie der polnischen Malerei, Nationalmuseum Warschau) Warszawa 1994, S. 135.

[176] Ryszkiewicz 1989, S. 302.

[177] Autor von „Quo Vadis“. Roman aus der Zeit Neros, 1896.

[178] Nowakowska-Sito 1992, S. 115-116.

[179] Siemiradzki und Zichy gehörten in St. Petersburg einem privaten Künstlerkreis an und mit höchster Wahrscheinlichkeit kannten sie einander auch persönlich, siehe unter: Dużyk 1986, S. 62.

Zensurgründen nicht zugelassen. Dem nationalen Pathos entfremdet stellt Zichy in seinem Zeitbild[180] die Allegorie des Krieges als Höhepunkt des Machtmissbrauches, der sich auf das Schicksal des einzelnen Menschen tragisch auswirkt, dar. Zichy präsentiert dabei den Dämon der Vernichtung als einen geflügelten Genius und platziert ihn zentral in der oberen Hälfte des Bildes über das sich abspielende Szenario der Tötenden und Gefallenen des Kampfes. Ganz rechts dagegen ist eine lichte Erscheinung des Liebe verkündenden Heilands. Somit stimmt die Kräfteverteilung von Finsternis und Licht in den Kompositionen beider Gemälde überein.

[180] Das Bild bezieht sich auf den französisch-preußischen Krieg 1870-71, die Situation nach der Schönbrunner Vereinbarung von 1873 (das Zusammenwirken von Franz Joseph I., Alexander II. und anschließend Kaiser Wilhelm I.) sowie die Ereignisse des russisch-türkischen Krieges 1877-1878, siehe: Bajkay 1989, S. 12.

5. Das Phänomen

5.1 Die polnische Rezeption und die Erschaffung eines Mythos

In den ersten Oktobertagen 1879 kam es in Krakau zu einem Ereignis, das eine entscheidende Auswirkung auf die Anerkennung und Verehrung von Henryk Siemiradzki hatte. Der Anlass war das Jubiläum der 50-jährigen literarischen Arbeit von Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887), Autor von über 240 historischen Büchern, Romanen und Erzählungen. Siemiradzki nahm als Ehrengast und Freund an dem mehrtägigen Fest teil, das über elftausend Menschen aus allen Regionen des geteilten Landes anzog. Ein weiteres, bedeutungsvolles Ereignis dieser Tage war die Weihe der vom polnischen Architekten Tomasz Pryliński (1847-1895) neu renovierten Tuchhalle – eines repräsentativen und historischen Gebäudes mitten in Krakau.[181]

Die offiziellen Feierlichkeiten zu Ehren des Nationaldichters fanden am 5. Oktober 1879 im Hotel Viktoria statt. Im Zuge der Zusammenkunft gab es enthusiastische Lobreden und Danksagungen an Kraszewski und sein Lebenswerk. Bei dieser Gelegenheit wurde auch das Schaffen Siemiradzkis berücksichtigt und geehrt. Daraufhin äußerte der Maler den Entschluss, sein berühmtes Gemälde „Neros Fackeln“ der polnischen Nation zu übergeben. Seine berühmten Worte an den Präsidenten von Krakau Mikołaj Zyblikiewicz finden sie in der Monographie von Lewandowski wieder:

> „Ich möchte mich mit einer kleinen Gabe erkenntlich zeigen. Weil Herr Präsident so gnädig war, mir eine Wand im Gebäude der Tuchhalle zu überlassen, werde ich dorthin mein Gemälde „Neros Fackeln“ hängen, als ein Geschenk an das Land. Hiermit erkläre ich die Tuchhallen zu seinem Bestimmungsort.“[182]

[181] Laut Jósef Dużyk gab es Gegenstimmen, die beiden unterschiedlichen Ereignisse zu einem Fest zu verbinden. Das Jubiläum hatte nämlich einen allgemein nationalen Charakter, während die Weihe der Tuchhalle ein regional-katholisches Fest war, getragen von einem österreichisch - galizianischen Nachhall. Dużyk 1986, S. 315.

[182] *„Podziękować pragnę maleńkim czynem. Ponieważ pan prezydent był na tyle łaskaw, że odstąpił mi jedną scianę w Sukiennicach, przeto zawieszę na niej moje „Pochodnie Nerona“, ofiarujac je krajowi z*

Die Schenkungsrede sorgte für ein außergewöhnliches Aufsehen unter den Gästen und Journalisten und erreichte rasant die in Krakau versammelten Menschen. Der Enthusiasmus in der breiten Menschenmasse wurde so groß, dass man am folgenden Abend mit brennenden Fackeln zum Hotel des Künstlers marschierte, um ihm Ehre und Wertschätzung für die großzügige Gabe zu erweisen. Ein heimisches Orchester begleitete die emotional geladene Manifestation.[183]

Während Siemiradzki den Menschenzug am Balkon seines Zimmers empfing, sprach Henryk Wodzicki, der Vizepräsident der Gesellschaft der schönen Künste, im Namen aller Polen folgendes aus:

> „Deine Gabe, die Du der Stadt dargebracht hast, ist wahrhaft königlich, (...) sie wird zum Denkmal nicht nur Deines Ruhmes, sondern Deines Geistes und Herzens. (...) „Neros Fackeln", dank deiner Großzügigkeit heute im Eigentum der Nation, sprechen wahrlich alle Voraussetzungen für die Erlösung aus, denn sie sagen: Befürchte nichts, sei ausdauernd und glaube. Und weiter sagen sie: Dem Märtyrertum folgt die Erlösung. Dies ist eine Lehre, ein Rat und ein Trost. Das fließt aus Deinem Bild."[184]

Laut Dużyks Berichten, beschloss der Stadtrat bereits am 7. Oktober bei einer außerordentlichen Sitzung die Gründung der Gemäldegalerie und widmete dafür die Hälfte des erstens Stocks im Gebäude der Tuchhallen. Über 40 polnische Künstler, wie Tadeusz Ajdukiewicz (1852-1916), Juliusz Kossak (1824-1899) und Wojciech Kossak (1857-1842) unterstützten sofort die Gründung der Kollektion und übergaben zu diesem Zwecke eigene Werke.[185]

---

tym przeznaczeniem, aby w Sukiennicach były umieszczone". (Übersetzung: Julita Greenleaf). Zit. nach: Lewandowski 1911, S. 62 .

[183] Dużyk 1986, S. 319-320.

[184] *„Dar, który ofiarowaleś miastu, jest darem prawdziwie królewskim, (...) będzie pomnikiem nie tylko Twojej sławy, ale pomnikiem Twojego umysłu i serca. (...) Twoje „Pochodnie Nerona", ze szczodrobliwoscią Twoją dziś własnoscią narodu będące, wypowiadaja zaprawdę wszystkie warunki każdego zbawienia, bo mowią: Nie ulLęknij się, wytrwaj i wierz. A jeszcze dalej mówia: Po męczęństwie zbawienie. To nauka, rada i pociecha. To płynie z Twojego obrazu."* (Übersetzung: Julita Greenleaf). Zitat aus der Zeitschrift *„Czas"*, zit. nach: Dużyk 1986, S. 320-321.

[185] Dużyk 1986, S. 324-325. Dużyk berichtet von einem Akt, der am 6. Oktober 1879 von über 40 Künstlern unterschrieben worden ist. Aus dem Inhalt wird unter anderem der Wunsch nach weiteren

Mit diesen außergewöhnlichen Ereignissen war der Startschuss für die Entstehung der Sammlung des Nationalmuseums gefallen. Dabei wurde Henryk Siemiradzki zum Nationalhelden erhoben, geehrt und hoch gefeiert.

Die geteilten Meinungen betreffend „Neros Fackeln“ während der Wanderausstellungen seit dem Entstehungsjahr 1876, bis zur tatsächlichen Hängung im Museum 1882, wurden schon erläutert. Bei der polnischen Bevölkerung jedoch erreichte das aussagekräftige Bild durch die Schenkung einen Stellenwert, der über jeglicher Kritik stand. Warum die Polen so stark vom Inhalt des Gemäldes angesprochen wurden, und warum sie sich mit dem Martyrium der ersten Christen identifizieren konnten, erklärt sich aus dem religiösen Bewusstsein des um Unabhängigkeit kämpfenden Volkes. Zygmunt Zieliński erinnert in seinem Aufsatz „Pole – Katholik“ an die jahrhundertlange Herausformung der Polen als glaubensstarke Christen und die enge Zugehörigkeit zur römisch-katholischen Kirche. Diese Haltung festigte sich als Identitätsmerkmal des polnischen kulturellen Bewusstseins, im Konflikt mit den andersgläubigen Nachbarstaaten, darunter den protestantischen Preußen im Westen und den russisch-orthodoxen Zarenreich im Osten. Am deutlichsten allerdings funktionierte dieses Stereotyp in der Zeit des Verlustes der Souveränität (1772-1918). Die katholische Identität wurde ganz bewusst im Kampf um die Erhaltung der nationalen Substanz eingesetzt, die im dreigeteilten Land einer harten Überlebensprobe ausgesetzt war.[186]

In diesem Kontext erscheint die mit religiösen Botschaften geladene Rede von Henryk Wodzicki verständlich, vor allem, weil sie als patriotische Aussage zu verstehen war. Die Anspielung auf die seelenstarken christlichen Märtyrer in „Neros Fackeln“ wurde demnach als eine Aufmunterung für die Nation in der Zeit der Besatzung gesehen („Befürchte nichts, sei ausdauernd und glaube“), denn dem „Märtyrertum folgt die Erlösung.“ Die Menschen hofften, gestärkt durch den Glauben, auf Zeiten ohne Repressionen und Unterdrückung. Darüber hinaus signalisierte der selbstlose Akt der Schenkung des weltberühmten Gemäldes, seitens eines jungen Künstlers, eine Art Opfergabe an das Volk, was zu einer patriotischen Besinnung führte. In den Texten von J. I. Kraszewski findet ein ähnliches Zurückgreifen auf den Märtyrertod der ersten Christen, im Zusammenhang mit dem Kampf gegen das russische Regiment im Januaraufstand

---

Schenkungen aus privater Hand offen gelegt. Zudem soll alle paar Jahre eine Ausstellung der plastischen Künste stattfinden, als Antrieb für die Entwicklung der heimischen Kunst.

[186] Zieliski, 1994, S. 111.

(1863/64), statt. Dort fordert der Schriftsteller das Volk auf, in der Stille und Düsterkeit, wie die ersten Christen in den Katakomben, für die Wiedergeburt der Heimat zu arbeiten.[187]

Als Bestätigung für die subjektive Rezeption des Werkes seitens der Polen, erweist sich die Interpretation des Gladiators in der rechten Bildseite, als eine politisch-patriotische Figur. Schon in einer Berichterstattung im Zuge der Ausstellung in Warschau 1877 wurde besonders auf diese Figur aufmerksam gemacht.[188] Der Autor sowie der von ihm zitierte Maler Wojciech Gerson erkannten die emotionale und auf Mitgefühl basierende Haltung des Gladiators. Der womöglich christliche Kämpfer, ergriffen und gerührt vom Anblick der Exekution, wurde zur Symbolfigur für die aufkommende christliche Ethik inmitten der heidnischen römischen Kultur. Demgegenüber stellt ein russischer Korrespondent die Sinnhaftigkeit dieser Figur in Frage, der er, außer einer manieristischen Pose, keine weitere Bedeutung beimisst.[189] Okoń bezeichnet die polnische Interpretation als „Gefängnissprache" oder „Katakombensprache", die ausschließlich in den polnischen Kreisen verstanden wurde.[190]

Die Figur des um Freiheit kämpfenden Gladiators, fand nach Okoń, in der literarischen Erörterung der polnischen Romantik im Begriff „Slawen – Gladiator" eine Entsprechung. Ein Schlüsselwerk zur dieser Interpretation war die Skulptur des sterbenden Galliers aus dem Kapitolinischen Museum in Rom, den unzählige Autoren als Slawen sahen (Abb. 55).[191] Die sich, in halbliegender Position, am Boden stützende Figur wurde folgendermaßen interpretiert: Der seiner Heimat ferne und dem blutdurstigen römischen Publikum ausgesetzte Gladiator ringt zwar in der Arena ums Überleben, zeigt sich aber geistig noch nicht besiegt. Diese starke geistige Willenskraft des unfreien Kämpfers war die beste Beschreibung für die aktuelle Situation der Polen und könnte als Symbolfigur eines slawischen Gladiators im Bild von Siemiradzki wiedererkannt werden.

---

[187] Für die genaue Angabe von Titeln der Werke von Kraszewski siehe Okoń 1992, S. 32 und Anm. 21 (S. 170).

[188] Ein unbekannter Korrespondent aus *„Biesiada Literacka"* 1877, Nr. 91, S. 210, zit. nach: Okoń 1992, S. 35.

[189] P.P. Gniedicz (Rectus), *„Nowoje Wriemia"* 1898, Nr. 7909, S. 2, zit. nach: Okoń 1992, S. 35.

[190] Okoń 1992, S. 44, S. 35. *„Język więzienny"; „Język katakumbowy"*.

[191] Okoń gibt zahlreiche Zitate aus der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts, die den kapitolinischen Gladiator zu den Slawen-Gladiator erklären. Okoń 1992, S. 28-45.

Die Grundlage für eine derartige Kontextherstellung findet sich in einer etymologischen Untersuchung der Worte Slawentum und Slawe in der Romantik. Es gab drei verschiedene Bedeutungen, die wieder die philosophische Geisteshaltung der Polen prägten. Adam Mickiewicz, einer der einflussreichen Schriftsteller der Romantik erörterte in „Slawische Literatur" (*Literatura słowianska*) die Wortherkunft. Demnach stammt das Wort Slawe von *Słowo* (das Wort), und meint damit die Slawen als Volk des Wortes, konkret des Wort Gottes. Dieser Assoziation des Slawen als auserwählten Prediger des Wort Gottes fügt Okoń weitere Definitionen aus der Zeit der Romantik hinzu, nämlich *„sława"* (Ruhm) und weniger heroisch *„sclavus"*, also einen unfreien Menschen in weiterer Folge einen Gladiator.[192] Dadurch entstand im romantischen Sinne eine widersprüchliche Konnotation, wo Slawen ruhmreich und unfrei, schwach und gleichzeitig stark, nahe dem Wort Gottes und gleichzeitig durch Passivität, Unterwerfung und Fremdherrschaft entfernt waren.[193]
Zu der Herausbildung der Begriffskette „slawus – sclavus – Gladiator" bildet sich ein neues Verständnis für den Messianität Polens. Okoń schildert dieses Verständnis aus dem 19. Jahrhundert im Selbstverständnis Polens als Christus der Nationen, Polen als Anführer der großen slawischen Familie oder Polen als „Neues Griechenland", das künftig Rom - Russland mit Hilfe von „sclavi" - Polen-Slawen - besiegen wird.[194] Nowakowska-Sito greift den Bezug auf Russland als „drittes Rom" auf. Sie beschreibt die polnische Interpretation des heidnischen „Rom des Nordens" in dem die Zaren, ähnlich wie die römischen Imperatoren, Unrecht treiben. Gemeint waren damit die intensiven religiösen Verfolgungen seitens des Zarentums.

Generell wurde der polnisch-russische Konflikt als oppositionelles Verhältnis verstanden – die absolute Kraft wehrlosen Idealismus einerseits und des Materialismus andererseits. Die romantische Geschichtsphilosophie erklärte es auch als einen Dualismus der christlichen und heidnischen Welt.[195] Die Thematik von „Neros Fackeln" wurde problemlos als Anspielung auf den Despotismus des Zaren verstanden und als eine Allegorie des Martyriums Polens unter der Besatzung.

[192] Okoń 1992, S. 29.

[193] Okoń 1992, S. 30.

[194] Okoń 1992, S. 31.

[195] Nowakowska- Sito 1992, S. 117.

5.2 Betrachtungen aus Russland

Eine Gegenüberstellung zur polnischen Rezeption des Werkes Siemiradzkis bietet die kommentierte Zusammenfassung von Dariusz Konstantynów zu den Ausstellungen in St. Petersburg (1877) und Moskau (1879).[196] Gleich zu Beginn wird auf die Beziehung Siemiradzkis zur Zarenfamilie eingegangen, die weder feindlich noch politisch gestimmt war, sondern im Gegenteil auf Respekt und Wertschätzung beruhte. In Briefen an die Eltern schildert er die großen Vorbereitungen für die Exposition in St. Petersburg und erwähnt Vorbehalte gegenüber der Zarenfamilie und anderen Privilegierten während der Besichtigung der ersten Tage. Das Bild wurde sowohl von den Mitgliedern der russischen Zarenfamilie als auch von einem Professorengremium hinsichtlich Kolorits, Komposition und allen anderen Aspekten als ausgezeichnetes Werk beurteilt und preisgekrönt. Dabei wurde das gesamte Schaffen Siemiradzkis als ehrenhaft für die Akademie und die russische Kunst bezeichnet.[197] Das Publikum in St. Petersburg war vom Werk höchst begeistert und stürmte in Massen die Ausstellungsräume der Akademie. Ein Korrespondent konnte für derartigen Enthusiasmus keine richtige Erklärung finden, er sprach von bacchianischer Berauschung der sonst konservativen Bürger, und verglich die dem Werk entgegengebrachte Beachtung mit einem gewichtigem politischen Ereignis der letzten Tage, wie z.B. die Kriegserklärung Serbiens an die Türkei.[198]

Für das Publikum war das großformatige, mit antiken Details ausgeführte Gemälde, ein optischer Anschluss an eine Reihe von literarischen Werken und historischen Büchern russischer Autoren der letzen Jahre über die brutalen Eskapaden Neros während der Christenverfolgung.[199] Konstantynów erinnert zugleich an das Drama „Nero“ von Nikolaj Żandr, aufgeführt in Marinskij Theater in St. Petersburg im Jahr 1869. Das womöglich

---

[196] Konstantynów 2000, S. 437-460.

[197] *Żurnal Sowieta Impieratorskoj Akademii Chudożestw, zasiedanije 9 marta 1877 goda*, zit. nach: Konstantynów 2000, S. 438.

[198] Adrian Prachow, *Wystawka kartiny g. Siemiradzkogo. „Swietoczi chrisianstwa“*, zit. nach: Konstantynów 2000, S. 440.

[199] Konstantynów führt eine Reihe von Titeln aus den 70er Jahren über die Geschichte Grichenlands und Roms an, darunter: B. Pawlowicz, *Istorija Griecyi i Rima, Sankt Pietierburg 1873*, und ein Werk über die ersten Jahre des Christentums: *Pierwyje czietyrie wieka christianstwa,* Sankt Pietierburg 1842. Konstantynów 2000, S. 441.

noch in Erinnerung gebliebene Theaterstück beinhaltet Textpassagen, in denen Neros Aussagen eine Analogie im Bild finden:

> „Ha, ich werde sie erledigen. Sie sollen überall gefasst
> Und gleich zur Hinrichtung geführt werden!
> Bezeichnen sie sich Pfeiler des Glaubens;
> So sollt ihr sie gleichmäßig, in zwei Reihen
> In meinem Garten aufstellen, etwa wie lebende Säulen.
> Nennen sie sich Licht des Glaubens,
> Meinetwegen sollen sie zu meinen Fackeln werden;
> Steckt sie in mit Teer durchtränkte Säcke und zündet an![200]

Das Publikum in St. Petersburg reagierte intensiver als anderswo auf den dramatischen Inhaltsgehalt des Bildes. Diese Dramatik gekoppelt mit der Vorzüglichkeit der formalen Ausführung wurde für viele zum evidenten Anziehungspunkt.

In weiterer Folge dieses Kapitels soll auf die inhaltliche Interpretation des Werkes eingegangen werden, um darzustellen, welchen ideologischen Stellenwert das Werk beim russischen Publikum hatte. Für den anonymen Autor eines Artikels aus *„Swiet"* spiegelte das Werk neben der historiosophischen Gehaltsebene, eine philosophische und eine moralische wider. Der Autor interpretierte den Leitsatz auf dem Rahmen über das Licht und die Dunkelheit als Hinweis auf die leuchtende und heilige Idee des Humanismus, als den wahren Weg zu Freiheit, Gerechtigkeit und Glückseligkeit. Diese „helle" Idee sah er als Gegensatz zur berechnenden und egoistischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, die einem seelenlosen Materialismus verfallen wäre.[201]

Generell bewegte sich die russische Polemik zwischen zwei Lagern: Einerseits gab es die konservativen Befürworter der klassischen Kunst, für die Siemiradzki, nach einer jahrelangen Kluft, an das Meisterwerk von Karl Pawlowitsch Brjullow (1799-1852) „Die letzten Tage der Pompeji" (1827/33) anschloss, und die ihn als Erneuerer der

[200] N. Żandr, *Nieron. Tragedija w piati diejstwijach.* St. Petersburg 1870, S. 158, zit. nach: Konstantynów 2000, S. 442.

[201] *„Fakiely Nerona". Nowaja kartina G. I. Siemiradskogo, „Swiet"* 1877, Nr. 2, S. 18-19, zit. nach: Konstantynów 2000, S. 443.

akademischen Traditionen und der russischen Kunst sahen. Sie beurteilten das Werk als „grandios und nachahmenswert für die kommende Künstlergeneration“.[202]

Auf der anderen Seite standen die Anhänger der neuesten, aber noch umstrittenen Tendenzen in der russischen Kunst, zu denen der Kritiker Vladimir Stasov (1824-1906) zählte. Es handelt sich um die soziale Verhältnisse thematisierenden Peredwischniki (die Wanderer), die in den 1870er Jahren das Ziel hatten, sich von ursprünglichen Rebellen bis zur Gründung einer Nationalen Russischen Schule durchzukämpfen. Der vom Zaren und der Akademie favorisierte Klassiker Siemiradzki wurde somit für sie zum großen Konkurrenten. Stasov sah das Werk Siemiradzkis keinesfalls als typisch russisch. Seiner Meinung nach war das Schaffen des Urhebers von „Neros Fackeln“ nicht beispielhaft für die russische Kunst, sondern mehr ein Symptom des künstlerischen „Kosmopolitismus“. Für ihn waren die Impulse aus München, von Piloty und Kaulbach bis hin zu Makart, zu dominant: „Erkünstelte, recht theatralische Komposition eines Pilotys, der lediglich ein Fortsetzer der Kunst von Kaulbach war, brillante und köstliche Farbenpracht eines Makarts – dies erwies sich als Programm und Rezept von Herrn Siemiradzki.“[203] Diese Äußerung von Stasov entspricht den in der vorliegenden Arbeit angeführten Argumenten über den „europäischen“ Einfluss auf das Werk von Siemiradzki.

Die polnischen, sowie manche russischen Stimmen suchten immer nach neuen Argumenten, Siemiradzki als Person und das Werk unter nationalen Aspekten zu betrachten. Am anschaulichsten kommen diese Argumente in den Berichten zum Gedenken des Todes von Siemiradzki 1902 zum Ausdruck. Die ursprüngliche Bestimmung von „Neros Fackeln“ führt schlussendlich in der neuen polnischen Literatur zu neuen Ansichten.

[202] I. Wasilewskij, *Pietierburgskije otgoloski, Kartina g. Siemiradskogo, „Pietierburgskaja gazieta“,* 1877, Nr. 52, 16 III, S. 1, zit. nach: Konstantynów 2000, S. 454.

[203] W. Stasov, *Kartina g. Siemiradskogo, „Nowoje Wriemia“* 1877, Nr. 374, 15/27 III, S. 3, zit. nach: Konstantynów 2000, S. 445.

6. Schlussfolgerungen

Als Henryk Wodzicki, der Vizepräsident der Gesellschaft der schönen Künste, die Danksagung für die Schenkung des Gemäldes sprach (siehe Kapitel 5.1), zeigte sich Siemiradzki sehr glücklich über das gute Verständnis der Idee von „Neros Fackeln“:

> „Ich bin unsagbar froh, dass der Leitgedanke meines Bildes verstanden wurde. Mit umso größerer Freude übermittle ich es der Stadt als Andenken. Vielen Dank für die Ausdrücke der Wertschätzung, doch in diesem Ausmaß habe ich sie nicht verdient. Denn diese Opfergabe, die in anderen Gesellschaften als großer Verdienst verstanden werden könnte, ist für uns lediglich eine Pflicht. Im Namen dieser Pflicht vergießen die Bürger oft ihr Blut, bedecken die Felder mit ihren Gebein! Was bedeutet in Anbetracht dessen eine Opfergabe, die mit solcher Glückseligkeit erwidert wird? Und ob ich jetzt glücklich bin – beurteilen Sie das selbst, meine Herren!“[204]

Diese, von Lewandowski zitierte, Aussage Siemiradzkis war für die meisten polnischen Autoren ein berechtigter Grund, die im Bild dargestellte Thematik des Martyriums als eine direkte Anspielung auf die Verfolgung der katholischen Freiheitskämpfer im Januaraufstand 1863 durch die russische Exekutive zu verstehen.[205] Diese tragischen Tage des Aufstandes wurden nämlich von vielen polnischen Künstlern bildhaft dargestellt, unter anderem von Artur Grottger. Eine andere Aussage Siemiradzkis wird im gleichen Zusammenhang, diesmal bei Dużyk, zitiert. Sie ist etwas neutraler und distanziert sich von der angenommenen politischen Anregung des Malers:

> „Ich habe dieses Bild schenken müssen. Da sein Leitgedanke, dass Martyrium, Geduld und Ausdauer zum Sieg führen, verstanden wurde, musste ich das Bild

[204] *„Cieszy mnie nad wyraz, że myśl przewodnia mego obrazu została zrozumianą. Z tem większą rozkoszą składam go miastu w upominku. Dziękuję za wyrazy uznania, ale w takiej mierze na nie nie zasłużyłem, bo ofiarność ta, która w innych społeczeństwach może być poczytaną za wielką zasługę, dla nas jest tylko obowiązkiem. W imię tego obowiązku przelewają nieraz obywatele krew swoją, zasypują pole kośćmi swojemi! Cóż wobec tego znaczy ofiara, która takiem szczęściem się wynagradza? A czym ja w tej chwili szczęśliwy – sami osądźcie panowie!* (Übersetzung: Julita Greenleaf) Zit. nach: Lewandowski 1911, S. 64.

[205] Unter anderem Ostrowski, siehe Kapitel 3.3 (Ostrowski 1989, S. 86).

denen überlassen, für die dieser Leitgedanke auch zum Ausdruck kommt. Und wenn ich dem Land etwas schenken konnte, dann gesteht, es ist nur ein Glück für mich."[206]

Die zeremonielle Übergabe des Bildes und der patriotische Nachhall dieser Tat des jungen Malers wurden in weiteren Jahrzehnten durch Presse und Literatur in Polen bewahrt. Vor allem Lewandowski in seiner Monographie (1904, I. Ausgabe) und Dużyk (in der ausführlichen Biographie 1986) preisen trotz der starken, russischen Einflüsse vor allem den „Polonismus" bei Siemiradzki und seine Loyalität gegenüber dem polnischen Land. In der Tat war Siemiradzki durchaus Polen sehr verbunden. Durch seine Erziehung und die lebenslangen Kontakte mit der polnischen kulturellen Elite konnte die Verbundenheit im polnischen Geiste stets aufrechterhalten bleiben.

Man darf allerdings nicht außer Acht lassen, dass Siemiradzki ein Maler von europäischem Rang war und im Gegensatz zu polnischen Künstlern gegenüber den Mäzenen der akademischen Kunst, darunter der russischen Zarenfamilie, positiv eingestellt war. Durch die Ausbildung in der Petersburger Akademie, wo er eine profunde klassische Kunsterziehung bekam, und durch seine Vorliebe für die Schönheit der antiken Welt, überliefert in den ausgegrabenen Fresken der Pompeischen Kunst, sah er aktuelle politische Machtkämpfe viel liberaler als seine polnischen Malerfreunde, die zum großen Teil der patriotischen Thematik verpflichtet waren. Aus diesen Tatsachen heraus erklärt sich das Werk Siemiradzkis im Vergleich zur polnischen Kunst, von der es sich, trotz gegensätzlichen Argumenten, doch stark absondert. Es muss die Frage gestellt werden, ob es sich nicht bei Siemiradzkis Schaffen um eine Überinterpretation seitens Polens handelt?

Die Polemik über seine künstlerische und nationale Zugehörigkeit wurde zwischen Polen und Russen bereits zu seinen Lebzeiten geführt. Die polnische Seite war über Jahrzehnte sehr einseitig und parteiisch. Denn die früheren polnischen Kritiker, Forscher und Literaten verbanden das Schaffen Siemiradzkis ausschließlich mit Polen. Man sah in ihm einen der wichtigsten polnischen Maler des 19. Jahrhunderts, vom Rang eines Jan Matejko. Einseitig erfolgte diese Interpretation des Schaffens deswegen, weil man damit die entscheidende Prägung der Petersburger Akademie missachtete und die Zugehörigkeit

[206] *„Ja musiałem obraz ten darować, bo jak skoro myśl jego, że męczęństwo, cierpliwość, wytrwałość prowadzą do zwycięstwa, została zrozumianą, to musiałem obraz wyrażajacy tą myśl zostawić tym, dla których tę mysł wyraża. A jeżeli mogłem krajowi coś podarować, to przyznacie, że to tylko szczeście dla mnie".* (Übersetzung: Julita Greenleaf) Zit. nach: Dużyk 1986, S. 321.

zur internationalen Kunstszene oft nicht erwähnte. Polnisch zu sein, war für die Literaten so selbstverständlich, dass das Fehlen von heimischen Themen in der Kunst negativ aufgefasst wurde, was man mit der schwierigen Lage am heimischen Kunstmarkt zu entschuldigen versuchte.[207] Laut der Analyse von Okoń, nahmen die Berichterstattung und die Interpretation des Wirkens im Zuge des Andenkens an den Tod Siemiradzkis im Jahr 1902 einen besonderen Stellenwert ein. Die Rivalität zwischen der polnischen und russischen Presse wurde aus diesem Anlass verschärft. So nahm die polnische Berichterstattung den Tod Siemiradzkis einstimmig als einen „Rückschlag für die polnische Malerei, die seinen hervorragendsten Vertreter verlor" an.[208] Anderer pathetischer Schilderung nach hieß es: „Sein Blut war aus Blut sowie seine Knochen aus Knochen unseres Volkes".[209] Für die meisten Autoren war außerdem die Rückkehr Siemiradzkis auf sein Landgut in Strzałkowo (Polen), kurz vor seinem Tod, ein Ausdruck der Huldigung an seine Heimat. Okoń sieht generell in den intensiven Bemühungen, die Bande Siemiradzkis mit Polen vorzuweisen, eine Art polnischer Phobie, bewirkt durch die damalige politische Situation.[210] In dieser Zeit waren Taten und Insignien, die die polnische Identität sicherten, von einer enormen Wichtigkeit.

Interessanterweise finden sich in der russischen Presse ähnliche Stimmen, die zum Teil etwas liberaler waren. Die Zeitung *„Nowosti"* brachte folgenden Kommentar heraus: „Einer der ausgezeichneten russischen Maler ist verstorben, H. H. Siemiradzki".[211] Laut *„Pietierburgskaja Gazieta"* bedeutete der Tod von Siemiradzki den Verlust des Hauptvertreters, wenn nicht sogar des einzigen Vertreters des Klassizismus in der zeitgenössischen russischen Kunst.[212] Ein weiterer Artikel drückt den Kampf um Siemiradzki aus. Sein Autor, ein gewisser „Poliak", plädierte für eine Abgrenzung zwischen der Nationalität und dem Schaffen. Erstere wäre seiner Meinung nach polnisch, das Schaffen jedoch sehr wohl von russischer Prägung. Dafür spricht unter anderem die Kunsterziehung in St. Petersburg, die Siemiradzki zu einem rechtmäßigen Mitglied in der Welt der russischen Kunst machte – einen *„civis rossicus".*[213]

---

[207] Lewandowski, zit. nach: Okoń 1992, S. 147.

[208] Okoń, 1992, S. 149.

[209] *„Był krwią z krwi i kością z kości naszego społeczęństwa"*. Zit. nach: Okoń 1992, S. 149.

[210] Okoń 1992, S. 149.

[211] „*Nowosti",* Nr. 221, St. Petersburg 1902, zit. nach. Okoń 1992, S. 155.

[212] *„Pietierburgskaja Gazieta",* Nr. 222, St. Petersburg 1902, zit. nach: Okoń 1992, S. 155.

[213] Russischer Bürger

„Poliak“ erinnerte an die Bilder Siemiradzkis als festen Bestandteil in den russischen Sammlungen, darunter eine Kopie von „Leuchter des Christentums“ (Neros Fackeln) in der Galerie von Botkin, „Die römische Orgie“- erworben von Zar Alexander II., „Christus und die Sünderin“ - ein Auftragswerk des angehenden Zaren Alexander III. und vieles mehr. Der Meinung des Autors nach gibt es in der Welt der Kunst keinen Platz für eine Konkurrenz in Fragen der Nationalität. Anderen Meinungen zufolge kam es im Schaffen von Siemiradzki zur Verschmelzung von polnischer und russischer Kultur.

Waldemar Okoń fasste schließlich in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts sämtliche Kriterien zusammen, die Siemiradzki von den andauernden Polonisierungsmaßnahmen distanzierten:

> „Die russische Seite wäre: der Geburtsort, das Faktum über den Dienst seines Vaters als General im Militär des Zaren, die Grundausbildung im Zeichnen bei einem Russen Bezperczi – dem Schüler von Briullov, das Studium an der Universität von Charkiw, das Studium an der Kunstakademie in St. Petersburg, die Bekanntschaft mit hervorragenden russischen Kritikern und Malern seiner Zeit, Malen von Genreszenen aus der russischen Geschichte, gänzliche politische Indifferenz, gezeigt im Fehlen von jeglicher Reaktion auf den Januaraufstand, Prämien und Medaillen verliehen von der russischen Akademie, Kontakte mit dem zaristischem Hofstaat insbesondere mit dem Großfürsten Wladimir Alexandrowitsch - den langjährigen Präsidenten der Akademie, der Gebrauch von russischer Literatur als Inspirationsquelle, Auftragswerke für die Isaak Kathedrale in St. Petersburg und für die Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau, Erlangung des Professorentitels der Akademie für „Leuchter des Christentums“ (ich erinnere, dass laut den Bestimmungen des Akademierats aus dem Jahr 1863 ein Nicht-Russe einen solchen Titel nicht bekommen hat können), die Präsenz seiner Werke bei internationalen Ausstellungen in der russischen Abteilung, (...) die Alltagsgespräche mit seiner Frau in russischer Sprache und das Herumstolzieren mit russischen Orden bei offiziellen Empfängen in Rom.“[214]

[214] *„Strona rosyjska to miejsce urodzenia, fakt służby ojca w wojsku carskim w stopniu generała, nauka podstaw rysunku u Rosjanina Bezpierczego – ucznia Briułłowa, studia na Uniwersytecie Charkowskim, studia na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, znajomość z wybitnymi artystami i krytykami rosyjskimi epoki, malowanie scen żanrowych z ruskiego bytu, całkowity, przejawiany brakiem*

Zum entscheidenden Ereignis für Polen kam es mit der Übergabe seines berühmtesten Werkes. Mit der Schenkung von „Neros Fackeln“ 1879 an das polnische Volk gelang es Siemiradzki, das Bedürfnis nach künstlerischer Tatkraft im besetzten Polen zu befriedigen. Die Tat wurde sofort zum nationalen Ereignis erhoben und der Geber zum nationalen Helden. Dadurch wurde in späterer Folge das Fehlen von Gemälden mit polnischer Thematik zwar nicht ganz ignoriert, jedoch in großem Maße geduldet.

Erst in jenem, ausschlaggebenden Artikel von 1992 bringt Waldemar Okoń Pläne hinsichtlich der Bestimmung von „Neros Fackeln“ ans polnische Tageslicht und trägt dadurch zu einer Entmythisierung der polnischen Sichtweise bei. Basierend auf die im geschichtlichen Staatsarchiv in St. Petersburg aufbewahrten Briefe von Siemiradzki an die „Kaiserliche Hoheit“ beschreibt Okoń die ursprünglichen Verkaufsverhandlungen mit dem russischen Zaren.[215] Den Briefen zufolge bot Siemiradzki das Bild für 50.000 Rubel an, mit der Option auf 5 jährliche Teilzahlungen von je 10.000 Rubel oder einer Pension von 4.000 Rubel jährlich, zahlbar selbst im eventuellen Todesfall des Zaren. Mangels einer Zusage bot er in einem weiteren Brief einen Preis von 30.000 Rubel an.

Diese geschäftlichen Verhandlungen mit dem Feind wären für Polen in der Zeit der russischen Repressionen sehr enttäuschend gewesen. Man wusste zwar über den Wunsch des Zaren, das bereits berühmte Gemälde „Neros Fackeln“ zu erwerben, aber polnischen Berichten zufolge trug es sich wie folgt zu:

> „Das Bild „Neros Fackeln“ wurden nach St. Petersburg geschickt. Dort stieß es auf außergewöhnlichen Enthusiasmus, die Regierung wollte es für 100 Tausend Rb. kaufen. (...) Der Tag des Empfanges näherte sich und Siemiradzki sollte dem Zaren vorgestellt werden. Als man dem Zaren angekündigt hatte:

---

reakcji na wydarzenia powstania styczniowego, indyferentyzm polityczny, nagrody pieniężne i medale otrzymane w Akademii, kontakty z dworem carskim, a w szczególnosci z wielkim księciem Włodzimierzem Aleksandrowiczem, wieloletnim prezydentem Akademii, korzystanie jako ze źródła inspiracji z literatury rosyjskiej, prace wykonane dla soborów Issakijewskiego w Petersburgu i Spasa w Moskwie, uzyskanie tytułu profesora Akademii za Pochodnie chrześcijaństwa (przypominam, że według postanowien Rady z Akademii z 1863 roku nie-Rosjanin nie mógł otrzymać takiego tytułu) prezentowanie swych dzieł na wystawach międzynarodowych w oddziale rosyjskim (...), rozmowy prowadzone z żoną w domu po rosyjsku czy też paradowanie w Rzymie na oficjalnych przyjęciach z rosyjskimi orderami. (Übersetzung: Julita Greenleaf). Zit. nach: Okoń 1992, S. 163-164.

[215] *Rosijkij Gossudarstwiennyj Istoriczeskij Archiw* in St. Petersburg, fond 789 (Kunstakademie), Verzeichnis 4-1864, Ed. Chr. Nr. 121, k. 218, 219, 220. Zit. nach: Okoń 1992, S. 164.

«Dies ist Herr Siemiradzki, dessen Bild angekauft werden soll», sprach der Zar gütig: «Es freut mich überaus, dass sich Russen so hervorheben». Siemiradzki senkte den Kopf und sagte mit entschiedener Stimme: «Sire, je suis Polonais»[216]. Ach! Alles wurde unverzüglich abgebrochen. Siemiradzki nahm das Bild und brachte es dem, in Entstehung befindlichen, Nationalmuseum in Krakau, das in den Tuchhallen eröffnet wurde.“[217]

Auf der russischen Seite gab es zum geplanten Ankauf ebenfalls einige Kritiken, denn eine mögliche Aufnahme des Werkes in Sammlungen russischer Kunst galt als Beweis für die Betrachtung Siemiradzkis als Russen und für die beachtliche Protektion durch seine Gönner. Diese Auffassung machte manche stutzig, vor allem die pro-russischen Nationalisten und alle aus dem Kreis der Peredwischniki. Aus einem von Konstantynów zitierten Brief von Iwan Kramskoj[218] an Alexei Bogoljubow[219] geht hervor, dass der Ankauf eines sehr teuren Werkes eines Polen aus dem Budget, das der russischen Kunst vorbehalten war, ein Affront bedeutete. Bogulubow, der gute Kontakte zum Hof besaß, sollte auf den Appell von Kramskoj hin den Ankauf verhindern.[220]

Die Angelegenheit des Ankaufs hat sich schließlich aus politischen Gründen erübrigt, denn Russland hatte der Türkei Krieg erklärt. Siemiradzki bekam lediglich ein Versprechen vom Großfürsten Wladimir Alexandrowitsch, sich für erneute Gespräche beim Zaren einzusetzen, sobald die politische Situation dies zuließ.[221]

---

[216] Sire, je suis Polonais (fr.) – Sir, ich bin Pole.

[217] *„Pochodnie Nerona zostały posłane do Petersburga. Obudziły tam nadzwyczajny entuzjazm, rząd chciał zakupić ten obraz za 100 tys. rb. (...) Zbliżał się dzień przyjęcia na dworze i Siemiradzki miał być przedstawionycarowi. Gdy powiedziano carowi: «To pan Siemiradzki, którego obraz ma być zakupiony», car łaskawie przemówił: «Cieszy mnie niezmiernie, że Rosjanie tak się wyróżniają». Siemiradzki pochylił głowę i rzekł stanowczym głosem: «Sire, je suis Polonais» Ach!...wszystko natychmiast było zerwane, a Siemiradzki zabrał obraz i ofiarował tworzącemu się w Krakowie Muzeum Narodowemu, które otwarte zostało w Sukiennicach.“* (Übersetzung: Julita Greenleaf) Siehe: Alina Czaplińska. *Malarz piękna. O Henryku Siemiradzkim.* Iskry 1930, Nr. 35/36, zit. nach: Dużyk 1986, S. 306.

[218] Iwan Kramskoj (1837-1887) war ein russischer Maler und Gründer der Bewegung der Peredwischniki.

[219] Alexei Bogoljubow (1824-1896) war ein russischer Maler und Marineoffizier.

220 Brief von 10. 3. 1877, zit. nach: Konstantynów 2000, S. 455.

[221] Konstantynów 2000, S. 456.

Zusammenfassend möchte ich mich der Meinung von Waldemar Okoń anschließen. Henryk Siemiradzki war ein Erfolgsmensch und ein Meister der europäischen akademischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aufgrund seines großen Talents und seines Ruhmes wollten ihn die Polen als Repräsentanten der Heimat in der Weltöffentlichkeit sehen. Von der polnischen Thematik abweichend, war er mit seinen Bildern der Malerei von Wilhelm von Kaulbach, Karl von Piloty, Lawrence Alma-Tadema, Anselm von Feuerbach und im gewissen Maße Hans Makart jedoch näher, als der von Jan Matejko, Józef Brandt oder Józef Chełmoński. Trotz der konsequenten Verfolgung seiner individuellen Interessen, erwies sich Siemiradzki mit der Schenkung von „Neros Fackeln", dem Vorhang für das Juliusz-Słowacki Theater in Krakau sowie dem posthum von der Witwe überreichten Gemälde „Christliche Dirke" mehr als großzügig und ehrenhaft gegenüber Polen.

„Neros Fackeln" - der Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit, war der Argumentation folgend, ein Schlüsselwerk in der anhaltenden Debatte um Siemiradzki. Es löste Emotionen und politische Debatten aus. Darüber hinaus vereinte es in sich alle drei, seinen Lebensweg bestimmenden Stationen: zum einen die russische, denn Siemiradzki malte das Bild noch als Stipendiat der russischen Akademie, die italienische - dem Entstehungsort und dem Bildinhalt zufolge und schließlich die polnische - gemäß seinem endgültigen Aufbewahrungsort.

Die Erörterung um Siemiradzki wird weiterhin fortgesetzt. Es kommt zu neuen Symposien, meistens mit Vorträgen von ukrainischen, russischen und polnischen Wissenschaftlern, wie die in Lemberg 2002, sowie zu Ausstellungen seiner Werke – zuletzt in Stalowa-Wola (Polen) im Jahr 2007, als eine polnisch–ukrainische Kooperation. Daraus folgt, dass die Rivalität um Henryk Siemiradzki zugunsten einer internationalen Zusammenarbeit im künstlerischen Bereich aufgehoben zu sein scheint.

Literaturverzeichnis

Lexika und Nachschlagwerke:

Jurczyszyn, Elżbieta (Hg.), Przewodnik Malarstwa Polskiego, Museum Narodowe w Warszawie 1995 (Museumsführer - Nationalmuseum Warschau. Galerie der polnischen Malerei), Warschau 1994.

Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Rudolf Zeitler (Hg.), Frankfurt am Main 1966.

Ryszkiewicz, Andrzej: Siemiradzki Henryk Hektor, in: Polski Słownik Biograficzny (Polnisches Biographisches Lexikon), Bd. XXXVII/1, Warszawa – Kraków 1996, S. 48-52.

Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. XXXI, Leipzig 1937, S. 1-2

Monographien/ Texte über „Neros Fackeln“:

Ciciora, Barbara: Związki malarstwa Henryka Siemiradzkiego z malarstwem europejskim na przykładzie obrazu "Pochodnie Nerona" (Malerei Henryk Siemiradzkis in Bezug auf die europäische Malerei am Beispiel „Neros Fackeln“) in: Творча постать Г. Семирадського у контексті вітчизняної та світової культури. Збірник наукових праць Другої Міжнародної науково-практичної конференції, Харків, 21-22 листопада 2008 року, Charkiw 2009, S. 150-175.

Dutkiewicz, Teresa (Red.): Henryk Siemiradzki 1843-1902. Międzynarodowa sesja naukowa poświęcona 100. rocznicy śmierci Henryka Siemiradzkiego (Internationale wissenschaftliche Sitzung anlässlich des 100. Todestages von Henryk Siemiradzki), Federacja Organizacji Polskich na Ukrainie, Lemberg 2002.

Dużyk, Józef: Siemiradzki. Opowieść biograficzna (Ein biographisches Roman), Warschau 1986.

Górska, Wiesława: Henryk Siemiradzki [1843-1902], Warschau 2007.

Jęcki, Krzysztof: Pochodnie Nerona Henryka Siemiradzkiego („Neros Fackeln“ von Henryk Siemiradzki), in: MODUS. Prace z historii sztuki VIII-IX, Krakau 2009, S. 129-191.

Konstantynów, Dariusz: Wystawy „Pochodni Nerona“ Henryka Siemiradzkiego w Petersburgu (1877) i w Moskwie (1879) (Ausstellungen von „Heros Fackeln“ in St. Petersburg (1877) und in Moskau (1879), in: Biuletyn Historii Sztuki Bd. 62, Warschau 2000, S.437-460.

Król, Anna: Henryk Siemiradzki (1843-1902) (Wystawa obrazów Siemiradzki Nieznany: Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 27 kwietnia - 15 lipca 2007), (Kat. Ausst., Regionalmuseum in Stalowa Wola, 27. April – 15. Juli), Stalowa Wola 2007.

Ljebjedjewa, D.N.: Генріх Семирадський (Henryk Siemiradzki), Moskau 2006.

Lewandowski, Roman Stanisław, Henryk Siemiradzki, 2. Ausgabe, Krakau 1911.

Micke-Broniarek, Ewa: Henryk Siemiradzki, Nationalmuseum Warschau, Dezember 2004, siehe online in WWW unter: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_siemiradzki_henryk

Nowakowska-Sito, Katarzyna: Wokół Pochodni Nerona Henryka Siemiradzkiego (Rund um „Neros Fackeln“ von Henryk Siemiradzki) in: Rocznik Krakowski, Bd. LVIII, Krakau 1992, S. 103-119.

Okoń, Waldemar: Henryk Siemiradzki – alegoria żywa (Henryk Siemiradzki – eine lebende Alegorie), in: Alegorie narodowe. Studia z dziejów historii polskiej XIX wieku, Breslau 1992, S. 147-166 (Anm. S 182-184).

Schembera, B.R: Die Lebenden Fackeln Nero`s, in: Neues Wiener Tagblatt, Nr. 282, 1876, S. 1-3.

Stolot, Franciszek: Henryk Siemiradzki, Breslau 2002.

Susak, Vita: Henryk Siemiradzki we Lwowie (Henryk Siemiradzki in Lemberg), (Wystawa obrazów Siemiradzki Nieznany: Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 27 kwietnia - 15 lipca 2007), (Kat. Ausst., Regionalmuseum in Stalowa Wola, 27. April – 15. Juli), Stalowa Wola 2007.

Allgemeine Literatur:

Bajkay, Éva: Dämonbilder von Mihály Zichy, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien / Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung, Band 41, Heft 1/2, Wien 1989, S. 10-15.

Baumstark, Reinhold /Büttner Frank (Hg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Kat. Ausst., Neue Pinakothek, München, 4. April bis 27. Juli 2003) München 2003.

Feuerbach, Anselm: Anselm Feuerbachs „Vermächtnis“: die originalen Aufzeichnungen in: Daniel Kupper (Hg.), Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 2, Schriften aus der Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin Bd. 1, Berlin 1992.

Dobrowolski, Tadeusz: Polnische Malerei in den letzten zweihundert Jahren 1764-1970, Breslau 1992.

Ecker, Jürgen: Anselm Feuerbach. Leben und Werk; Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien. München 1991.

Eichberger, Dagmar: »Unter der Arena« – ein wiederentdecktes Hauptwerk Karl Pilotys in Australien, in: Pantheon, LIII, 1995 S. 196-202, online in WWW unter: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/885/pdf/Eichberger_Unter_der_Arena_1995.pdf

Härtl-Kasulke, Claudia: Karl Theodor Piloty (1826-1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826-1855. Neue Schriftenreihe des Stadtarchives München, Bd. 152, München 1991.

House, John: Historismus und Avantgarde, in: Hermann Fillitz (Hg.), Der Traum von Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Kat. Ausst., Künstlerhaus und Akademie der bildenden Künstler, Wien 13. Sep. 1996 - 6. Jänner 1997), Wien-München 1996, S. 151-161.

Jaworski, Rudolf [u. a.]: Eine kleine Geschichte Polens, Frankfurt am Main 2000.

Kopera, Felix: Dzieje malarstwa w Polsce (Geschichte der Malerei in Polen), Bd. III, Krakau 1926.

Lurker, Manfred: Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 314, Baden-Baden 1958.

Malinowski, Jerzy: Malarstwo polskie XIX wieku (Polnische Malerei des XIX. Jahrhunderts), Warschau 2003.

Okoń, Waldemar: Wizerunek gladiatora w sztuce polskiej XIX wieku (Abbild des Gladiators in der polnischen Kunst des XIX. Jahrhunderts), Studia z dziejów historii polskiej XIX wieku, Breslau 1992, S. 28-45 (Anm. S 169-172).

Olszaniecka, Maria: Stanisław Witkiewicz. Pisma zebrane. Sztuka i krytyka u nas. Krakau 1971.

Ostrowski, Jan: Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne, München 1989.

Poprzęcka, Maria: Akademizm, Warschau 1989.

Poprzęcka, Maria: Meisterwerke der polnischen Malerei, Warschau 2006.

Ryszkiewicz, Andrzej: Malarstwo Polskie. Romantyzm Historyzm Realizm (Polnische Malerei. Romantik Historismus Realismus), Warschau 1989.

Zieliński, Zygmunt: MIT „POLAK-KATOLIK" (Das Mythos „POLE-KATHOLIK") in: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wrocław 1994.

Quellen aus dem Internet:

http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8082.html
http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_siemiradzki_henryk
http://de.wikipedia.org/wiki/Polen-Litauen
http://de.wikipedia.org/wiki/Universität_Warschau
http://de.wikipedia.org/wiki/Nero
http://pl.wikipedia.org/wiki/Akademia_Sztuk_Pięknych_w_Warszawie
http://de.wikipedia.org/wiki/Hetäre
http://de.wikipedia.org/wiki/Hylonome
http://matrikel.adbk.de/
http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/885/pdf/Eichberger_Unter_der_Arena_1995.pdf

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Ljebjedjewa 2006, S. 14.
Abb. 2 Ljebjedjewa 2006, S. 13.
Abb. 3 Ljebjedjewa 2006, S. 15.
Abb. 4 Ljebjedjewa 2006, S. 55.
Abb. 5 http://artyzm.com/e_obraz.php?id=1697
Abb. 6 Stolot 2002, S. 32.
Abb. 7 Ljebjedjewa 2006, S. 74.
Abb. 8 Jurczyszyn, Museumsführer Warschau, 1994, S. 134.
Abb. 9 Ljebjedjewa 2006, S. 68.
Abb. 10 http://www.fotosik.pl/pokaz_obrazek/4517ecdb2b75f9eb.html
Abb. 11 http:/www.artyzm.com/e_obraz.php?id=1691
Abb. 12 Ljebjedjewa 2006, S. 61.
Abb. 13 Stolot 2002, S. 28.
Abb. 14 Jurczyszyn, Museumsführer Warschau 1994, S. 103.
Abb. 15 http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Wwa1_5.jpg
Abb. 16 http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Grottger/Images/Pol7.jpg
Abb. 17 http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Grunwald.jpg
Abb. 18 http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Matejko/Images/Hold_pruski.jpg
Abb. 19 Jurczyszyn, Museumsführer Warschau 1994, S. 116.
Abb. 20 Jurczyszyn, Museumsführer Warschau 1994, S. 152.
Abb. 21 Jurczyszyn, Museumsführer Warschau 1994, S. 151.
Abb. 22 http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Powrot_z_balu.jpg
Abb. 23 http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Chelmonski/Images/Czworka.jpg
Abb. 24 Jurczyszyn, Museumsführer Warschau 1994, S. 160
Abb. 25 Nationalmuseum Krakau, Polen.
Abb. 25a
http://www.google.com/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1b/Siemiradski_Fackeln.jpg/250px-Siemiradski_Fackeln.jpg&imgrefurl=http://pl.wikipedia.org/wiki/Pochodnie_Nerona&h=136&w=250&sz=19&tbnid=EmFATyO8Dqx-PM:&tbnh=60&tbnw=111&prev=/search%3Fq%3Dpochodnie%2Bnerona%26tbm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=1&q=pochodnie+nerona&usg=__MSfNmAdz76fRtFAz31vFBdsd_E8=&sa=X&ei=V-X3TfDUIMXGswbr86CKCQ&ved=0CCA385 x 704 cm Q9QEwAQ
Abb. 26-33 Nationalmuseum Krakau, Polen.
Abb. 34 Eigene Konstruktion I., im Hintergrund: Stolot 2002, S. 6-7.
Abb. 35 Stolot 2002, S. 58.
Abb. 36 Jęcki 2009, S. 136.
Abb. 37 Stolot 2002, S. 16.
Abb. 38 http://www.viajejet.com/wp-content/viajes/DomusAurea.jpg
Abb. 39 Konstruktion II., im Hintergrund: Stolot 2002, S. 6-7.
Abb. 40 Knaurs Kulturführer in Farbe. Wien und Umgebung, Mehling Marianne (Hg.) 1998, S. 22.
Abb. 41 http://artyzm.com/e_obraz.php?id=7321
Abb. 42 Stolot 2002, S. 65.
Abb. 43 Propyläen der Kunstgeschichte. Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Rudolf Zeitler (Hg.), Frankfurt am Main 1966, Tafel 146.

Abb. 44 Hermann Uhde-Bernays. Anselm Feuerbach. Beschreibender Katalog seiner sämtlichen Gemälde, München 1929, Tafel 51.
Abb. 45 http://en.wikipedia.org/wiki/File:Anselm_Feuerbach_003.jpg
Abb. 46 Ecker 1991, S. 299.
Abb. 47 Konstruktion des Verfassers, im Hintergrund: Stolot 2002, S. 6-7.
Abb. 48 http://www.bilder-geschichte.de/bilder/piloty-nero-rom.htm
Abb. 49 Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen, Foto: Stickelmann.
Abb. 50 Ljebjedjewa 2006, S. 19.
Abb. 51 http://3.bp.blogspot.com/_-WMdAFIS3Fg/SmWzNJ67b3I/AAAAAAAAAQk/5CLuaV1UBIk/s1600-h/unter_arena.jpg
Abb. 52 Stolot 2002, S. 27.
Abb. 53 http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Siemiradzki/Images/Dirce.jpg
Abb. 54 Bajkay 1989, S.13.
Abb. 55 http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Dying_gaul.jpg&filetimestamp=20100128052530

Abbildungen

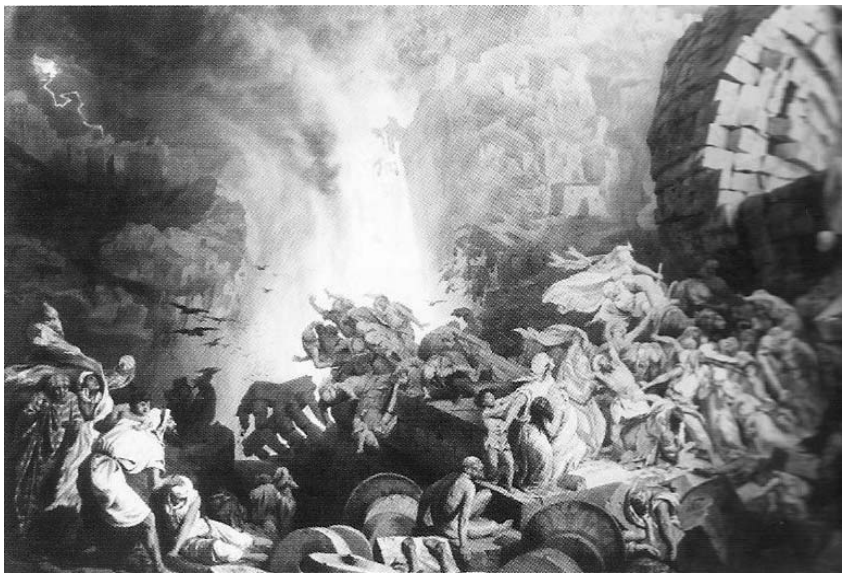


Abb. 1
Henryk Siemiradzki „Die Zerstörung von Sodom und Gomorra“ 1869
Akademischer Entwurf
Wissenschaftliches Forschungsmuseum der Russischen Kunstakademie, St. Petersburg



Abb. 2
Henryk Siemiradzki „Die Ermordung der Kinder in Bethlehem“ 1869
Akademischer Entwurf
Wissenschaftliches Forschungsmuseum der Russischen Kunstakademie, St. Petersburg



Abb. 3
Henryk Siemiradzki „Alexander von Makedonien und sein Arzt Philipp“ 1870
Öl auf Leinwand 245 x 342 cm
Das Nationale Kunstmuseum der Republik Belarus, Minsk



Abb. 4
Henryk Siemiradzki „Tanz inmitten von Schwertern“ 1881,
Öl auf Leinwand, 120 x 225 cm
Die Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau



Abb. 5
Henryk Siemiradzki "Der Seiltänzer und sein Publikum, Capri " 1898
Öl auf Leinwand, 97 x 180 cm
Private Sammlung



Abb. 6
Henryk Siemiradzki „Bei der Quelle“ 1898
Öl auf Leinwand 76 x 110 cm
Lemberger Gemäldegalerie, Lemberg



Abb. 7
Henryk Siemiradzki „Phryne bei der Poseidonia auf Eleusis“ 1889
Öl auf Leinwand, 390 x 763,5 cm
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



Abb. 8
Henryk Siemiradzki, Vorhang für das Juliusz Słowacki Theater (Projekt) 1894
Öl auf Leinwand, 60,3 x 90 cm
Nationalmuseum Warschau, Polen



Abb. 9
Henryk Siemiradzki „Christus bei Maria und Martha“ 1886
Öl auf Leinwand, 191 x 302,5 cm
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



Abb. 10
Henryk Siemiradzki „Mit Viatikum“ 1889
Öl auf Leinwand
Nationalmuseum Breslau, Polen



Abb. 11
Henryk Siemiradzki „ Chopin im Salon des Fürsten Anton Radziwill" 1887
Öl auf Leinwand
Private Sammlung



Abb. 12
Henryk Siemiradzki „Die Verbrennung des Leichnams des Anführers der Russen“ 1884
Öl auf Leinwand
Staatliches Historisches Museum, Moskau



Abb. 13
Henryk Siemiradzki "Frau oder Vase?" 1878
Öl auf Leinwand
Private Sammlung



Abb. 14
Józef Simmler „Der Tod von Barbara Radziwiłłówna“ 1860
Öl auf Leinwand, 205 x 234 cm
Nationalmuseum, Warschau



Abb. 15
Artur Grottger „Das erste Opfer“, aus dem Zyklus Warschau I/ V, 1861
Kreide auf Karton



Abb. 16
Artur Grottger „Nach dem Abzug des Feindes“, aus dem Zyklus Polonia VII, 1863
Kreide auf Karton



Abb. 17
Jan Matejko „Schlacht bei Tannenberg“ 1878
Öl auf Leinwand, 426 x 987 cm
Nationalmuseum Warschau, Polen



Abb. 18
Jan Matejko „Die Preußische Huldigung“ 1882
Öl auf Leinwand, 388 x 785 cm.
Nationalmuseum Krakau, Polen



Abb. 19
Jan Matejko „Stańczyk während eines Balls am Hofe der Königin Bona nach dem Verlust von Smoleńsk“ 1862
Öl auf Leinwand, 88 x 120 cm
Nationalmuseum Warschau, Polen



Abb. 20
Maksymilian Gierymski „Posten der Aufständischen“ 1773
Öl auf Leinwand 60 x 108 cm,
Nationalmuseum Warschau, Polen



Abb. 21
Maksymilian Gierymski „Die Rückkehr von der Jagd II“ 1872
Öl auf Leinwand, 66,5 x 117,5 cm
Nationalmuseum Warschau, Polen



Abb. 22
Józef Chełmoński „Rückkehr aus dem Ball“ 1879
Öl auf Leinwand 80 x 160 cm
Schlesisches Museum Kattowitz, Polen



Abb. 23
Józef Chełmoński „Vierspann“ 1881
Öl auf Leinwand, 275 x 660 cm
Nationalmuseum Krakau, Polen



Abb. 24
Józef Chełmoński „Altweibersommer“1875
Öl auf Leinwand 119,7 x 156,5 cm
Nationalmuseum Warschau, Polen

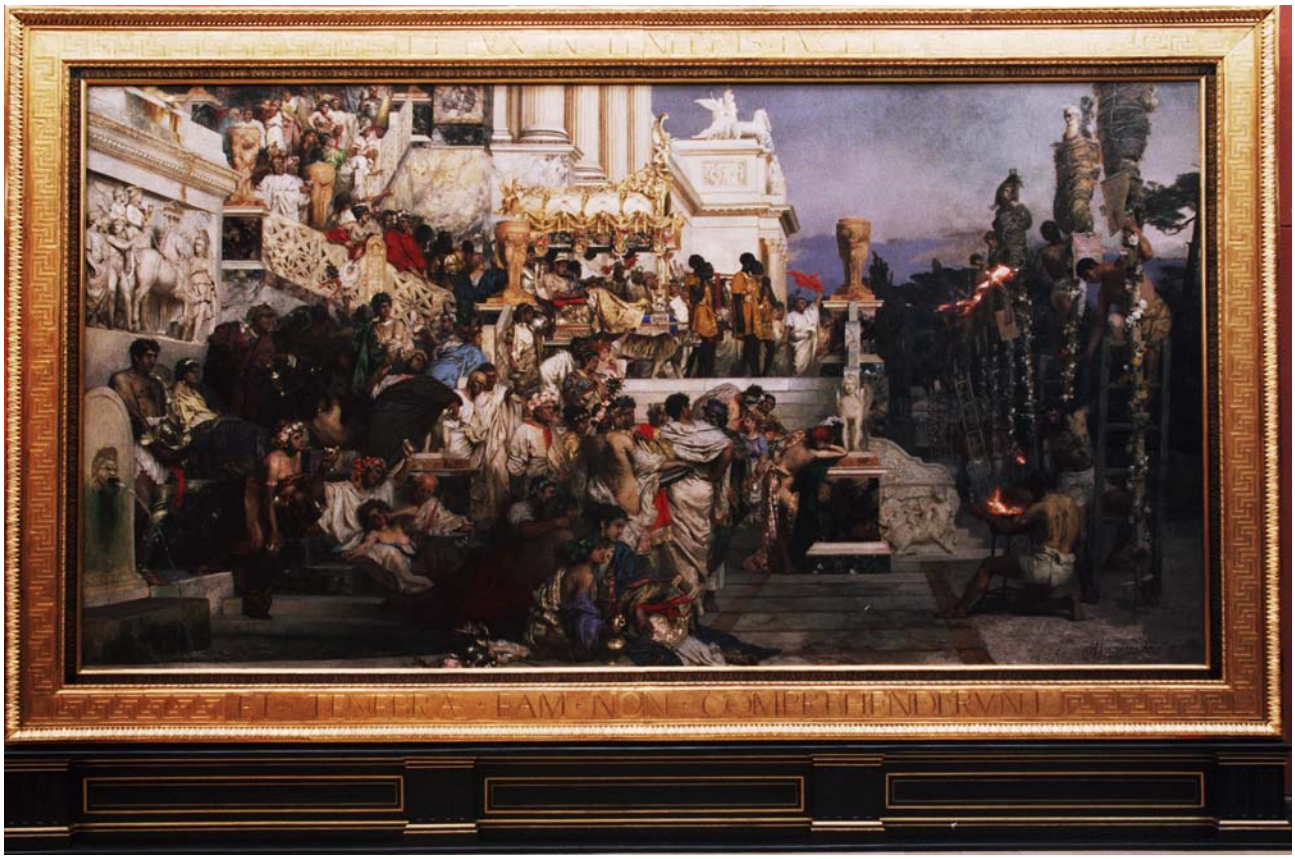


Abb. 25
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876
Öl auf Leinwand, 385 x 704 cm
Nationalmuseum Krakau, Polen



Abb. 25 a.
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ (Eine zweite Variante mit kleinen Unterschieden).
Hier bessere Übersicht der Kommposition, frische Farben, hell.



Abb. 26
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876, Detail

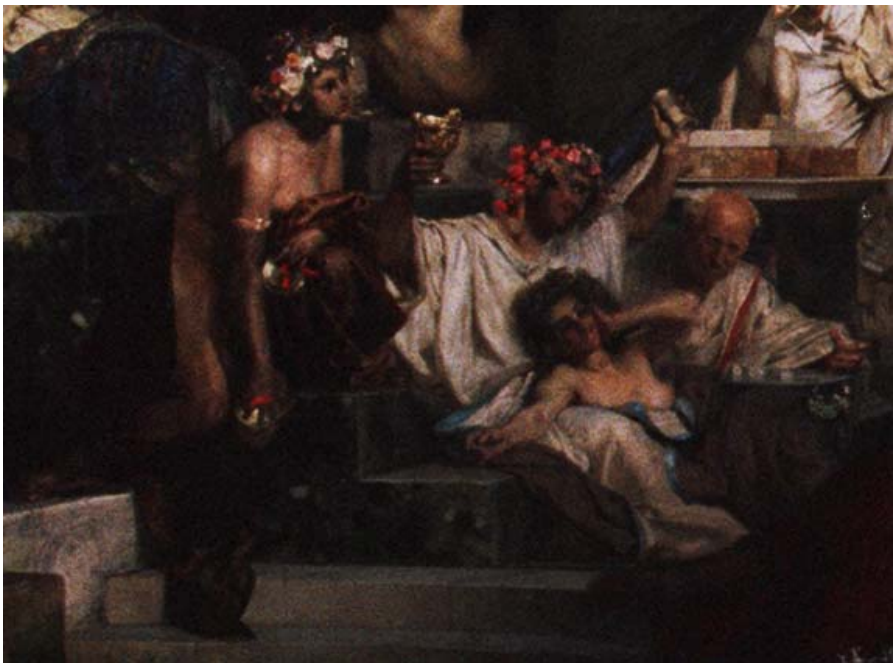


Abb. 27
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876, Detail



Abb. 28
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876, Detail

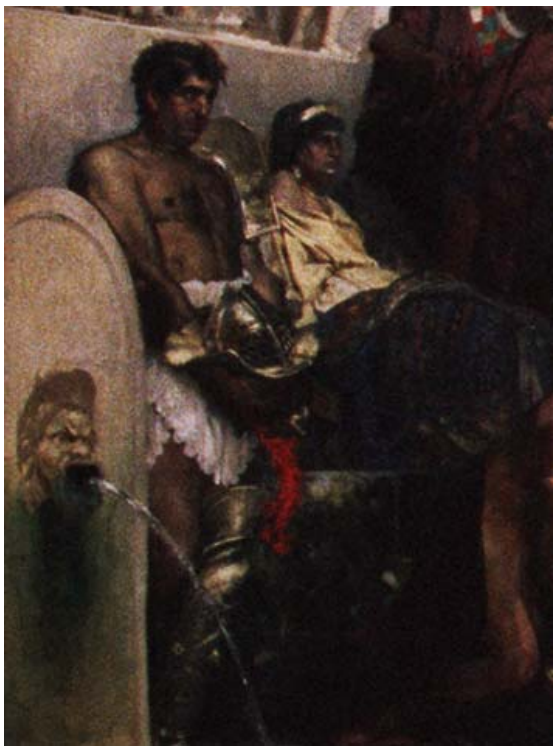


Abb. 29
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876, Detail



Abb. 30
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876, Detail



Abb. 31
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876, Detail



Abb. 32
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876, Detail



Abb. 33
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876, Detail

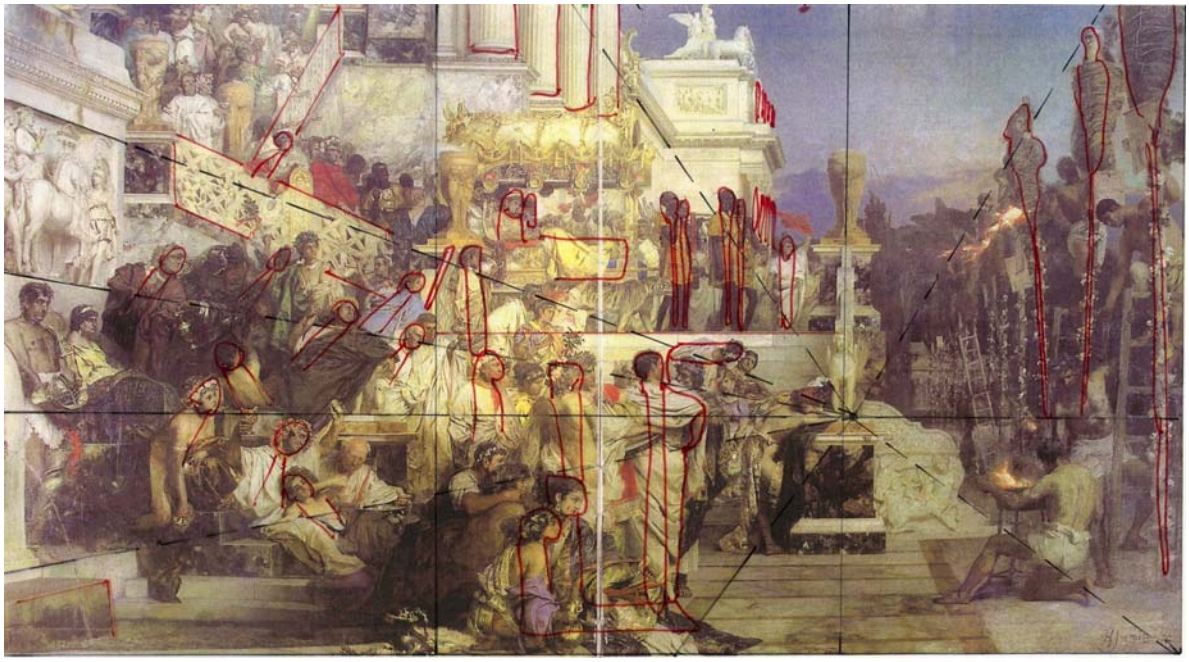


Abb. 34
Konstruktion I.

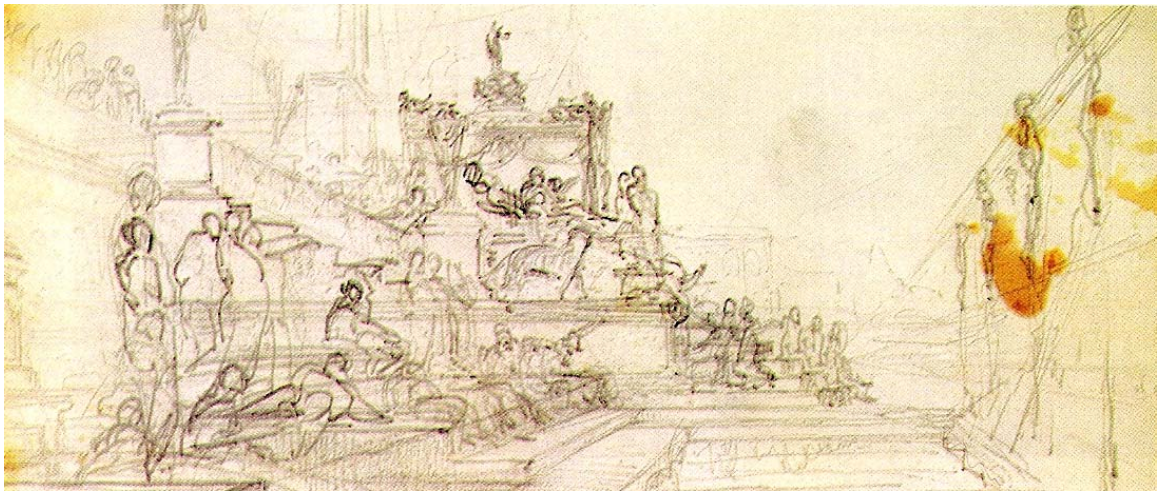


Abb. 35
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1874
Skizze, Bleistift aus dem Skizzenbuch von H. Siemiradzki, Blatt 42. Inv. Nr. N.I. 318 433
Nationalmuseum Krakau, Polen

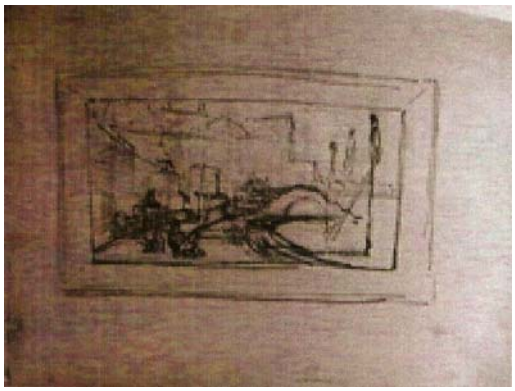


Abb. 36
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1874
Skizze, Bleistift, aus dem Skizzenbuch von H. Siemiradzki, Blatt 35. Inv. Nr. N.I. 318 433
Nationalmuseum Krakau, Polen



Abb. 37
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“ 1876?,
Öl Skizze, Inv. Nr. 2040
Nationalmuseum Warschau, Polen



Abb. 38.
Orginalruine, Domus Aurea, Rom

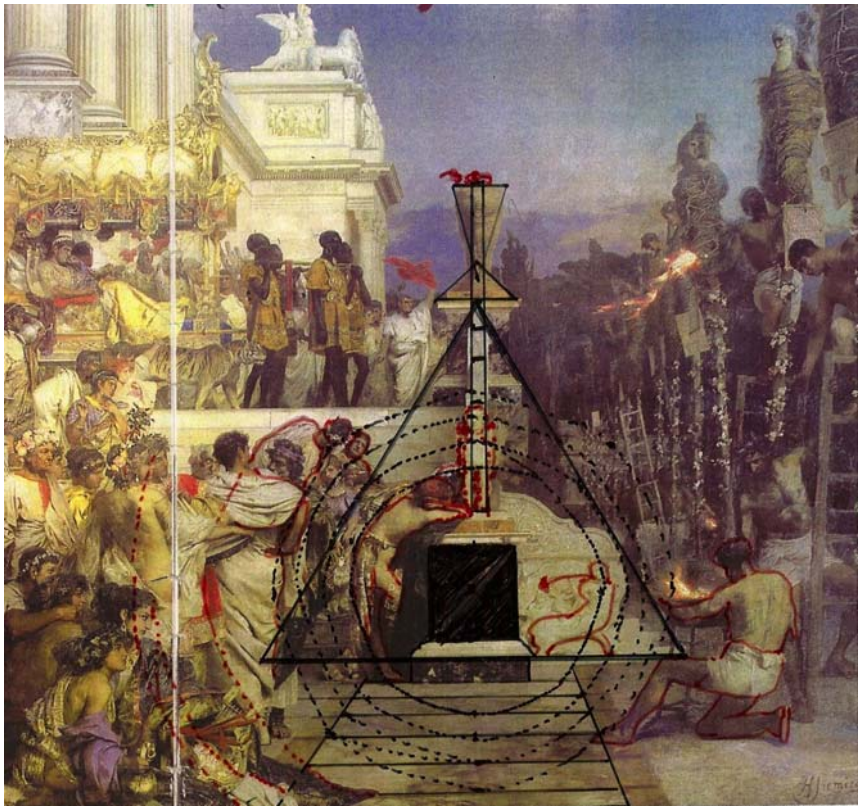


Abb. 39
Konstruktion II

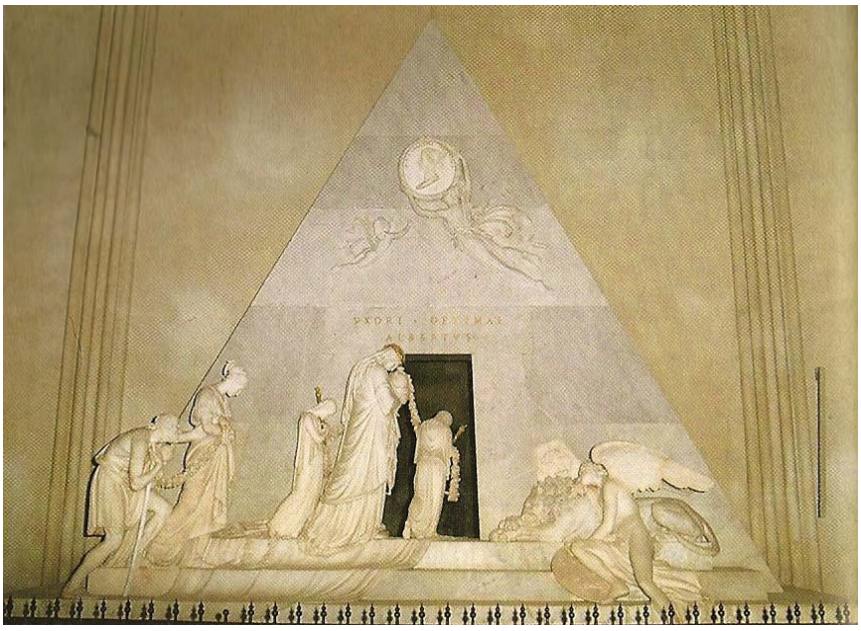


Abb. 40
Antonio Canova, Christinendenkmal 1801-05,
Augustiner Kirche ,Wien



Abb. 41
Henryk Siemiradzki „Neros Fackeln“
Ölskizze, 90.2 x 175.8 cm
Privatsammlung



Abb. 42
Modelposen für „Neros Fackeln“,
Fotografie, Model und Henryk Siemiradzki (auf der Leiter)



Abb. 43
Thomas Couture „ Die Römer der Verfallszeit“ 1847
Öl auf Leinwand 466 x 775 cm
Louvre, Paris



Abb. 44
Anselm Feuerbach „Gastmahl Platos“ 1869 (I. Version)
Öl auf Leinwand, 295 x 598 cm
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

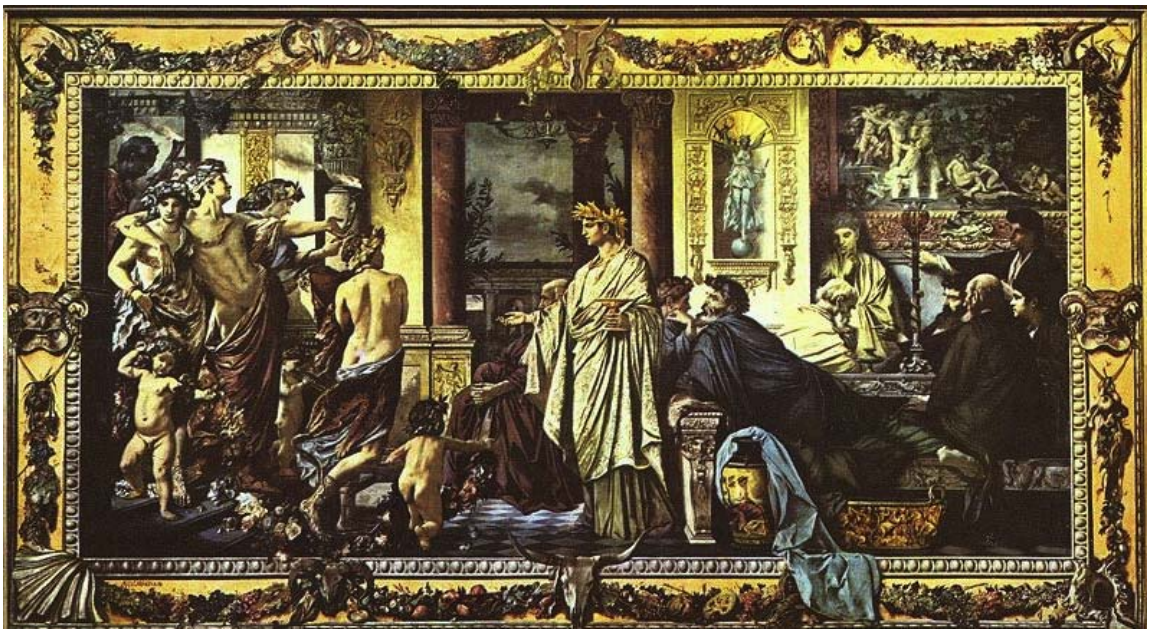


Abb. 45
Anselm Feuerbach „Gastmahl Platos“ 1873 (II. Version)
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

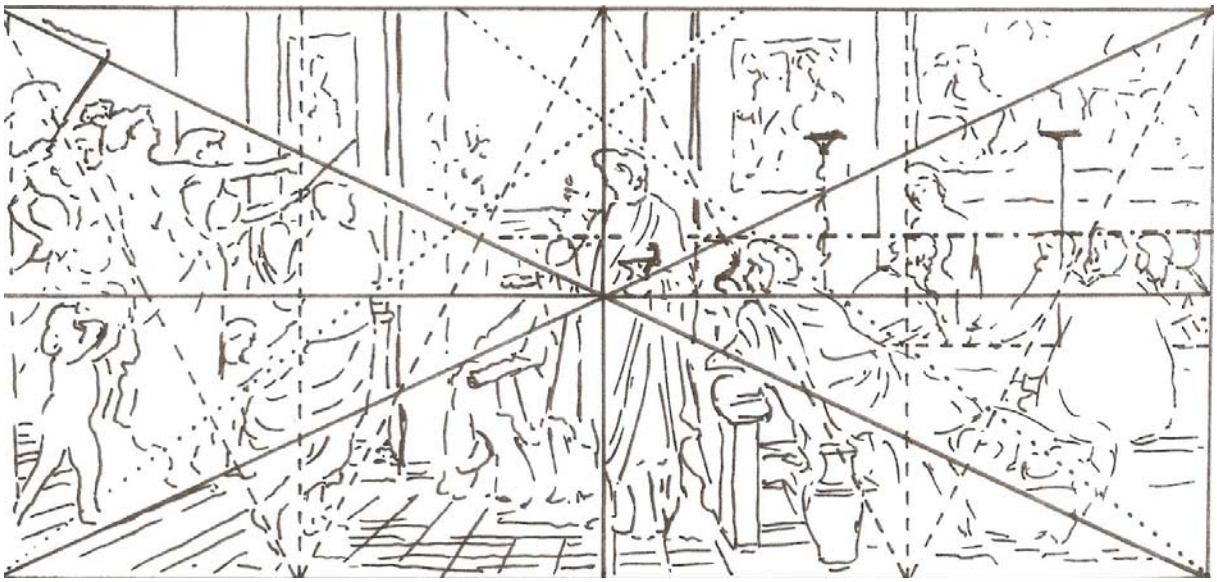


Abb. 46
Konstruktion nach Ecker (Feuerbach)

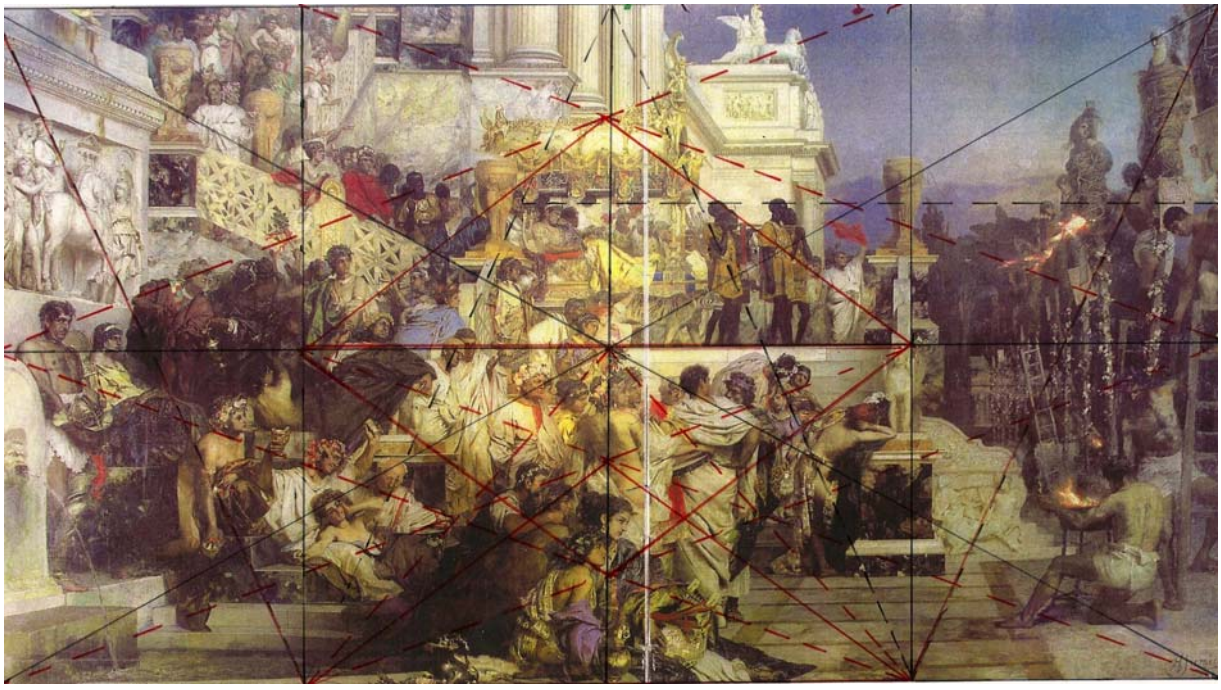


Abb. 47
Konstruktion (Siemiradzki)



Abb. 48
Karl von Piloty „Nero auf den Trümmern Roms“ 1860



Abb. 49
Wilhelm Kaulbach, Christenverfolgung unter Nero, 1860
Kohle und Bleistift, weiß gehöhlt, auf Papier auf Leinwand, 17,4 x 24,8 cm
Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Breme



Abb. 50
Henryk Siemiradzki "Römische Orgie", 1872
Öl auf Leinwand, 117 x 183 cm
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg



Abb. 51
Karl von Piloty „Unter der Arena“ 1882
Öl auf Leinwand, 250 x 295 cm
Ballarat Fine Art Gallery, Australien



Abb. 52
Henryk Siemiradzki „Martyrium von Timotheus und Maura, seiner Frau“ 1885
Öl auf Leinwand
Nationalmuseum Warschau, Polen



Abb. 53
Henryk Siemiradzki „Die christliche Dirke“ 1897
Öl auf Leinwand, 263 x 534 cm
Nationalmuseum Warschau, Polen



Abb. 54
Mihály Zichy „Die Waffen des Dämons“ 1878
Öl auf Leinwand, 447 x 550 cm
Ungarische Nationalgalerie, Budapest



Abb. 55
Sterbender Gallier
Die kapitolinischen Museen, Rom

Kurzzusammenfassung

In Hinblick auf die besondere Stellung der Historienmalerei als Träger der politischen und patriotischen Idee im besetzten Polen des 19. Jahrhunderts, wurde das großformatige Gemälde Henryk Siemiradzkis „Neros Fackeln“ aus dem Jahr 1876 in diesem Kontext empfangen und interpretiert. Das Thema des Werkes behandelt das Martyrium der ersten Christen nach dem Brand Roms 64 n. Ch., während der Regierungszeit Kaiser Neros. Das Martyrium der Glaubensopfer im Bild wurde als eine politische Anspielung auf die Verfolgungen der katholischen Polen durch den russischen Zaren Alexander II. nach dem Januaraufstand 1863 verstanden. Nach einer erfolgreichen, europaweiten Wanderausstellung schenkte Siemiradzki das Gemälde im Jahre 1879 bei einer zeremoniellen Feier in Krakau dem Volk und initiierte durch diese symbolhafte Tat die Entstehung des polnischen Nationalmuseums.

Die vorliegende Arbeit greift anhand ausgewählter Beispiele den Trend der 1870er Jahre in der polnischen Malerei auf, der polnischen kulturellen Identität Ausdruck zu verleihen. Damit wird die Rezeption des Werkes Siemiradzkis durch die polnische Öffentlichkeit besser verständlich.
Zum Hauptaugenmerk der Arbeit wird die Analyse und Interpretation von „Neros Fackeln“. Eingebettet in den kunsthistorischen Kontext verweisen die Charakteristika des Werkes allerdings nach München zu den wichtigsten Vertretern der akademischen Kunst - Wilhelm von Kaulbach und Karl von Piloty. Unter anderen behandeln diese beiden Künstler das Thema Nero und die ersten Christen, was auf einen gesamteuropäischen Trend dieser Zeit schließen lässt.
Diese Arbeit hinterfragt schließlich die tatsächliche Motivation Siemiradzkis und interpretiert „Neros Fackeln“ eher vor einem gesamteuropäischen als vor einem rein polnischen Hintergrund.

CURRICULUM VITAE **JULITA GREENLEAF**

Geburtsdatum:	22. Oktober 1975	
Geburtsort:	Lublin/ Polen	
Nationalität:	Österreich	
Ausbildung:	2005	Sommersprachschule St. Petersburg
	2004/2005	Institut für Kunstmanagement und Kulturwissenschaft, 1010 Wien (Management & Marketing im Kulturbereich)
	2001-2002	Universität Warschau - Erasmus Stipendium Kunstgeschichte/Geschichte/Theaterkunde
	Ab WS 1994	Universität Wien – Studium der Kunstgeschichte
	1993-1994	Sommersprachschulen London
	1989-1994	Höhere Internatschule des Bundes Wien, 1030 Wien, Realgymnasium mit Schwerpunkt Bildnerische Erziehung
	1982-1989	Grundschule und Gymnasium in Polen

Beruflicher Werdegang:

Ab Jan. 2011	Karenz
Ab Feb. 2010	Meinl Bank AG, 1010 Wien Vorstandssekretariat, Customer Relations
2008-2010	Karenz
2005-2007	Meinl Bank AG, 1010 Wien Russian Desk, Team Assistant
2003	Wiener Kunst Auktionen GmbH, Palais Kinsky Kundenbetreuung, Schaustellungsbetreuung
2002	Palais Auersperg, Gala Management GmbH Organisation von Internationalen Ausstellungen und Veranstaltungen
1998-2000	Dorotheum, 1010 Wien Kundenberatung, Kundeninformation

Tätigkeiten:

Praktikum in der Galerie & Auktionshaus Hassfurther, 1010 Wien / Gestaltung und Durchführung der Ausstellung von Lidia Molinski „Der Mensch – sein Werk“, Bezirkzentrum SPÖ, 1090 Wien / Organisation und Eröffnung einer Privatausstellung „Im Dritten“ - 30 Bilder von Lidia Molinski, 1030 Wien / Eröffnung der Internationalen Ausstellung Junger Talente, 1010 Wien / Betreuung von Künstlern und Mitgestaltung von internationalen Ausstellungen, Galerie *Zachęta*, Warschau / Organisation einer Fotoausstellung an der Universität Warschau.