

UDC 930.85 (4—12)

YU ISSN 0350—7653

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

COMITE INTERACADEMIQUE DE BALKANOLOGIE
DU CONSEIL DES ACADEMIES DES SCIENCES ET DES ARTS
DE LA R.S.F.Y.
INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

BALCANICA

ANNUAIRE DE L'INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

XX



BELGRADE
1989



BALCANICA XX, Beograd 1989, 9—453.

Vera DINOVA-RUSEVA
Sofia

DIE WELTLICHE MALEREI UND GRAPHIK DER BULGARISCHEN WIEDERGEBURTSZEIT UND DIE MALEREI UND GRAPHIK DES XIX JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND

Der Ideen- und ästhetische Prozeß des Aufbaus eines neuen Systems der bildenden Künste mit Renaissancecharakter kam in Bulgarien als Ergebnis eines sich auf der Grundlage tiefgreifender sozialer Wandlungen verändernden Weltgefühls der bulgarischen Kirchenmaler zur Zeit der frühen Wiedergeburt gegen Ende des 18. und Anfang des 19 Jhs. auf und wurde von den dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts an besonders intensiv. Die Beobachtung der Wirklichkeit spiegelte sich immer deutlicher im Stil der religiösen monumental-dekorativen und der Ikonenmalerei wider, die auf der traditionellen Grundlage des postbyzantinischen Stils aufgebaut war.

Die Maler beteiligten sich rege an den ideell-politischen Prozessen, sie bezogen fortschrittliche Positionen, und vom Beginn der nationalen Befreiungsbewegung an fanden revolutionäre Ideen in ihrer Tätigkeit Raum. Das sich festigende Selbstbewusstsein der schöpferischen Persönlichkeit machte sie zu einem Faktor im Aufbau der neuen Gesellschaft und der Herausbildung der bulgarischen Nation. Im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts zeichnete sich eine qualitativ neue Periode in der Kunst ab — die Reife Wiedergeburtzeit, in der die lebendige Wirklichkeit machtvoll in die Kunst eindrang, und das weltliche Prinzip in der bulgarischen bildenden Kunst die Vorherrschaft gewann. In Kampf mit der gänzlich überlebten Ästhetik des Mittelalters wurde die Poetik der Wiedergeburtzeit geboren. Die Ideen der nationalen Befreiungsbewegung in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts fanden einen starken Widerhall in der bildenden Kunst, die sich den nationalen Strömungen

anschluss, indem sie mit ihrem Ideengehalt die Vorbereitung der Revolution des gesamten Volkes förderte. Die Kunst des 19. Jahrhunderts während der Nationalen Wiedergeburt stellt eine wahrhaft klassische Periode der bulgarischen künstlerischen Kultur dar.

Besonders die Malerei und die Graphik entwickelten und verbreiteten sich in hohem Grade im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts. Ihr Übergang von der religiösen zur weltlichen Kunst war ein komplizierter ideell — ästhetischer Prozess.

Der tiefgreifende Bedeutungswandel in der bulgarischen religiösen Malerei führte zur Entstehung eines neuen Typs des Kunstwerks — zum Gemälde. Der Weg von der mittelalterlichen Ikone als kanonisches Zeichen zu dieser neuen schöpferischen Erscheinung lässt sich am Klarsten in der Malerei als führender Gattung der bildenden Künste verfolgen. Bei der überwiegenden Mehrheit der bulgarischen Amateur- Ikonenmaler verlieren die den Ikonen eigenen Prinzipien der Komposition, des Kolorits und der Beleuchtung mehr und weniger leicht ihre Wirkungskraft als während der Periode der Reifen Wiedergeburtzeit, die sich nach der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur politischen Befreiung Bulgariens im Jahre 1878 entwickelte. Die verhältnismässige Abgeschlossenheit Bulgariens auf Grund der Fremdherrschaft stellte ein bedeutendes Hindernis für die akademische Ausbildung der jungen Maler der Wiedergeburtzeit an ausländischen Akademien wie auch für die Gründung einer bulgarischen Akademie der Künste dar. Die Versuche einiger Künstler der Wiedergeburtzeit wie Nikolaj Pavlović und Stanislav Dospevski in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, die in Deutschland, Österreich und Russland studiert hatten, eine solche Lehranstalt in Bulgarien zu schaffen, blieben wegen der politischen und geistigen Unterdrückung des bulgarischen Volks erfolglos. Daher wurde die Akademie der Künste in Sofia erst im Jahre 1896 gegründet. Sich der Betrachtung der materiellen Welt zuwendend, entdeckten die Maler der Wiedergeburtzeit neue, wirklichkeitsnahe Prinzipien der Malerei und suchten plastische Äquivalente für ihre Ästhetik. So zerfiel das traditionelle ikonographische System auf natürliche Weise unter dem Druck der neuen Tendenzen in der Kunst, die in bedeutendem Grade von jenen bulgarischen Malern, die eine akademische Ausbildung im Ausland erhalten hatten, angeregt wurden.

Ein besonders charakteristisches Moment in der Entwicklung der bulgarischen bildenden Kunst zur Zeit der Wiedergeburt war die Herausbildung der weltlichen Gattungen. Das Aufkommen des Porträts als erste weltliche Gattung, entstanden als Ergebnis des wachsenden Selbstbewusstseins der Persönlichkeit in dieser fortschrittlichen Epoche, bemerken wir schon in der frühen Wiedergeburtzeit bei dem Zographen Zahari in den dreissiger Jahren des

19. Jahrhunderts — »Neophyt Rilski«, »Christiania Zographaska«. »Selbstbildnis« u. a. Bei der folgenden Generation — Stanislav Dospevski, Nikolaj Pavlovič, Georgi Dantschov, Christo Zohev, Ivan Dospevski — eroberte das Porträt noch stärkere Positionen und entwickelte sich gleichzeitig mit der Historienmalerei, der Genrezeichnung und — malerei, dem Akt, der Landschaft und dem Stillleben. Der volle Sieg des wahren Wiedergeburtssystems, welches das Gemälde, in dem man dreidimensionale menschliche Figuren und Gegenstände in einem illusorisch wiedergegebenen dreidimensionalen Raum nach den Gesetzen der linearen Perspektive mit einem Fluchtpunkt aufbaute, wurde von jener Generation gewonnen, der sowohl Maler mit akademischer Ausbildung wie auch Autodidakten angehörten. Die akademischen Maler studierten während der Wiedergeburtzeit an Kunstinstituten in Russland, Österreich und Deutschland, später auch in Rumänien und Frankreich.

Die Frage der Wechselwirkung zwischen der bulgarischen und der westeuropäischen Kunst des 19. Jahrhunderts hat besondere Bedeutung für die Klärung des kulturhistorischen Prozesses in Bulgarien, umso mehr, als aufgrund der Verhältnisse unter der Fremdherrschaft in Bulgarien noch bis vor kurzem fälschlich angenommen wurde, dass die wechselseitige Beeinflussung schwach gewesen sei. Die Beziehungen zwischen der bulgarischen Kunst einerseits und der russischen, deutschen, österreichischen und italienischen auf der anderen Seite, verdient besondere Aufmerksamkeit. Ausser der gemeinsamen künstlerischen Grundlage enthält jeder dieser Aspekte etwas Spezifisches, das getrennte Untersuchungen erfordert.

Die bulgarisch-deutschen Kontakte in der Kunst, die reich dokumentiert und durch viele Tatsachen belegt sind, waren zu intensiv, um eine richtige Bewertung der ideell-ästhetischen Prozesse ohne eine Analyse dieser Fragen zu gestatten. Das betrifft vor allem die bulgarische Malerei und Graphik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der früheste »Schüler« war eine grosse, schöpferische Persönlichkeit — Nikolai Pavlovič (1835—1894), der das nationale Bewusstsein durch seine Kunst erweckte. Er war Sohn des Lehrers, Christaki Pavlovič, des Verfassers einer nach dem Vorbild der Geschichte Paissijs geschriebenen Geschichte mit dem Titel »Zarstvenik oder die bulgarische Geschichte«. Nach den Jahren, die Nikolai Pavlovič mit einer vierjährigen Unterbrechung an der Wiener Kunstakademie bei Leopold Schultz, Rösner und Gaiger studiert hatte, ging er nach München, dessen Akademie zu jener Zeit immer mehr Autorität gewann. Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts war es dem bayrischen König Ludwig I. gelungen, in seiner Hauptstadt eine neue Schule der Kunst ins Leben zu rufen, die bald und vielversprechend an die Stelle der alten Düsseldorfer Schule trat. Peter Cornelius und Wilhelm von Kaulbach führten die deutsche Malerei auf den

Weg des Klassizismus, der die Historienmalerei zur führenden Gattung machte und den Blick der Künstler auf die antike Geschichte lenkte. Diese ästhetisch-ideellen Tendenzen entsprachen den politischen Bestrebungen nicht nur der bayrischen Herrscher, sondern auch jener national bewussten bulgarischen Künstler wie Nikolai Pavlovič, den sein Vater im Geist der Vaterlands- und Freiheitsliebe erzogen hatte. Unter den Schülern des deutschen Nazareners Peter Cornelius, dem ersten, der in München eine originale Schule in seiner Kunst schuf, hatte für die bulgarische Malerei der Wiedergeburtzeit die grösste Bedeutung der Historienmaler Wilhelm von Kaulbach, unmittelbarer Lehrer eines der grössten Maler der bulgarischen Wiedergeburtzeit Nikolai Pavlovič. Eine nicht weniger bedeutende Rolle in der Ausbildung des jungen bulgarischen Künstlers spielte der 1856 — im Jahre, in dem Pavlovičs Studium an der Akademie in München begann, zum Professor habilitierte Karl Theodor von Piloty, sein unmittelbarer Lehrer. Mit dem Beginn der sogenannten »Grünzeit« rückte die Historienmalerei Pilotys mit ihrem humanen Pathos und ihrer nationalen und historischen Bewusstheit stark in den Vordergrund. Ein wichtiges Moment für die bayrische Malerei war, dass Piloty sich immer häufiger nicht antiken, sondern Themen aus der nationalen Geschichte zuzuwenden begann. Das Neue, um das er die Manier der Münchener Schule, die bis dahin die feine Linie und das gedämpfte Kolorit der Nazarener gepflegt hatte, bereicherte, war die Farbe. Um nicht nur die Hinwendung Pavlovičs zur Münchener Akademie, sondern auch sein Bestreben, in die Klasse für Historienmalerei Pilotys aufgenommen zu werden, zu verstehen, müssen wir die künstlerischen Erscheinungen von der bulgarischen wie auch von der deutschen Seite betrachten. Die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Blüte der Münchener Schule begann, war eine entscheidende Zeit für das politische und Kunstleben in Bulgarien. Nach dem Krimkrieg, der 1856 endete, als Pavlovič an die Münchener Akademie ging, entflamte eine gewaltige nationale Befreiungsbewegung, erwachte das nationale Bewusstsein der stets widerspenstigen Bulgaren von neuem. Den Künstlern des geknechteten Volkes erwuchs die dringliche Aufgabe, eine Kunst zu schaffen, die eine Funktion des sich ausbreitenden Freiheitskampfes war, eine Kunst, die das nationale und menschliche Selbstbewusstsein der Bulgaren erhöhte. Aber bis zum Ende der dreissiger Jahre des vorigen Jahrhunderts war die bulgarische Malerei ausschliesslich religiös und dem byzantinischen mittelalterlichen Kanon unterworfen gewesen. Ihr Vorbild war zweifellos die Schule von Athos und ihre Ikonographie. Mit einer solchen Kunst den politischen Zielen Bulgariens zu dienen, war undenkbar. Die sich herausbildende Bourgeoisie forderte immer hartnäckiger eine Bedeutungswandlung der nationalen Malerei in Richtung auf die wahrhaftige Wiedergabe der Wirklichkeit. Pavlovič war sich durchaus bewusst,

dass die Schaffung einer Malerei und Graphik, die imstande waren, den politischen Interessen des geknechteten Volkes zu dienen und zu seiner Befreiung beizutragen, nötig war. Dazu aber reichte selbst die erste schon geformte und führende Gattung — die Bildnismalerei — nicht aus, auch wenn sie zweifellos zur Erhöhung des menschlichen und nationalen Selbstbewusstseins der Bulgaren der Wiedergeburtzeit beigetragen hatte.

Wie Stanislav Dospevski schuf Pavlovič eine ganze Galerie von individualisierten und gleichzeitig national und gesellschaftlich typologisierten Porträts von durch ihre Tätigkeit hervortretender Persönlichkeiten, wie der Bruder des Malers Dr. Dimitar Pavlovič, der in Belgrad und Wien Philosophie und Medizin studiert hatte, einer der ersten geschulten bulgarischen Ärzte, Nikola Slatarski, Ivan Tschernev, Zvjatko Radoslavov u.a. Zu seinen besten Arbeiten zählen auch die Bildnisse ihrer Frauen — Theophania Pavlovič, Anastassija Slatarska, Kiriakiza Radoslavova, bei denen eher ihre Menschenwürde und ihr hohes ethisches Niveau als ihr zarter weiblicher Reiz zum Ausdruck kommen. Das ausführlichste, die Umgebung einbegreifende Porträt — eine Seltenheit unter diesem Aspekt in der bulgarischen Malerei der Wiedergeburtzeit — ist das Bildnis seines Wohltäters, des grossen bulgarischen Aufklärers und Gelehrten Dr. Peter Beron, nach einer 1856 in Krajova entstandenen Skizze. Das sind stilistisch eigenartige Porträts, in denen vom Malerischen her gesehen die professionelle Berührung mit der Stilistik der westeuropäischen Kunstakademien überwiegt, während ihr Ideengehalt sie mit der bulgarischen Atmosphäre verbindet. Im Geist des deutschen akademischen Realismus der Münchener Schule ausgebildet und von der Poetik der deutschen Nazarener mit ihrem Kult der feinen, ausdrucksvollen Linie und fliessend aufgebauten weichen Form beeinflusst, erlebt Pavlovič den Übergang von der religiösen zur weltlichen Malerei in der bulgarischen Kunst nicht schmerzlich wie die Zographen Zahari, Nikola Obrazopissov, Alexander Popgeorgiev, Ditscho und andere bulgarische Künstler der Wiedergeburtzeit. Daher sind in seinen Porträts kaum noch Spuren der alten Konzeptionen zu bemerken. Stilistisch stellen seine Porträts eine komplizierte Synthese zwischen dem bulgarischen und dem westeuropäischen Kunstprinzip dar.

Die Porträts Nikolai Pavlovičs haben zweifellos ihre politische Bedeutung, trotzdem aber spielte er seine Rolle als Erwecker des nationalen Bewusstseins des bulgarischen Volks und Stimulator seines Willens zum Kampf gegen die jahrhundertelange Fremdherrschaft wirksamer als Historienmaler und Graphiker. Die historischen Gemälde Pavlovičs als Gattung werden selbstverständlich zur Voraussetzung für die Entwicklung einer vielfigurigen Komposition neuen Typs, deren Probleme für die Künstler der Wiedergeburtzeit besonder schwer zu lösen waren. Aber die Entdeckung der Prinzipien der neuen, wirklichkeitsnahen

Komposition hatte Schlüsselbedeutung in der Herausbildung des Kunstsystems der Wiedergeburtzeit. Doch wie begann diese dem Volk in hohem Grade nützliche Tätigkeit?

Nach dem Abschluss seiner Studien an der Münchener Kunstakademie arbeitete Pavlovič angestrengt an dem »Kosmobiographischen und dem meteorologischen Atlas« Dr. Berons mit, den er nach dessen Anweisungen illustrierte. Ein in der kunstwissenschaftlichen Literatur kaum behandeltes Moment des Schaffens Pavlovičs, das für die Entwicklung der Historienmalerei in der bulgarischen Malerei und Graphik der Wiedergeburtzeit Bedeutung hatte, war sein früher Aufenthalt in Belgrad im Frühjahr und Sommer 1860. Dort begann er mit der Herausgabe seiner ideell für das bulgarische Volk bedeutenden Bilderfolge, welche mit politischem Ziel die tiefe Verbundenheit des bulgarischen und des russischen Volks aufdeckt — mit der Bilderfolge »Raina, die bulgarische Fürstin«, deren Themen dem gleichnamigen Roman des russischen Schriftstellers A. F. Weltman entnommen sind. Zu diesem Zweck war Pavlovič nach Belgrad gefahren. Von Bedeutung für seine politische und künstlerische Tätigkeit war aber auch seine Begegnung dort mit dem grossen bulgarischen Revolutionär Georgi Sava Rakovski, der ihn für seine Idee der Herausgabe einer Zeitung gewann, deren Illustrator er werden sollte.¹ Wäre diese Idee verwirklicht worden, so wäre jene Zusammenarbeit zwischen Publizist und Künstler zustande gekommen, die wir aus der Walachei von der Zeitung »Budilnik« her kennen, an der Christo Botev und Henrik Dembitzki zusammenarbeiteten. Statt dessen aber hinterliess Pavlovičs Verbindung mit Rakovski in Belgrad andere künstlerische Spuren — die Illustration des Buches des bulgarischen Revolutionärs über die Dynastie der Asseniden, d.h. über das bulgarische Mittelalter.

»Du wirst Dich wundern, wenn Du siehst, dass ich Dir aus Belgrad schreibe...«² lesen wir im Konzept eines Briefes von Pavlovič an seinen Bruder vom April 1860. Am 4. Mai desselben Jahres antwortete ihm Dimiter aus Wien: »Deinen Brief, auf den ich lange wartete, habe ich erhalten. Aber ich wunderte mich, als ich sah, dass er aus Belgrad kam. Du hast gut daran getan, Bruder, dir vorzunehmen, Deine Kompositionen selbst in der Belgrader Lithographie abzudrucken, was billiger sein wird und Dir auch bequemer, statt Steine zu kaufen, wie Du vorher dachtest.«³ Und so befasste sich Pavlovič in Belgrad zum erstenmal mit seiner grossen, dem Volk nützlichen Aufgabe, historische,

¹ Es handelt sich um die Zeitung »Dunavski lebed«, redigiert von Rakovski in Belgrad (I. IX 1860—24. VII 1861, Nr. 62). Die Zeitung trat für die Befreiung des bulgarischen Volkes durch eine Revolution und die Unabhängigkeit der Kirche ein.

² Zitiert nach N. D. Pavlovič, *Nikolai Pavlovič*, S., 1955, S. 75.

³ NBIV, Plovdiv, Archiv N. Pavlovič, Fond 1, a. e. 80.

weltliche Lithographien zu schaffen, die er weithin unter dem Volk in Bulgarien und der Walachei verbreiten wollte.

Das Buch Rakovskis »Einige Reden über Assen I., den grossen Zaren Bulgariens, und seinen Sohn Assen II.« wurde 1860 in Belgrad gedruckt. Es umfasst die politische Tätigkeit der Asseniden und besonders ihre Siege über die Byzantiner. Pavlovič illustrierte es mit zwei Lithographien und einer Tafel mit Abbildungen von alten bulgarischen Münzen — »Zehn alte bulgarische Penjasi«, die er in den Museen in München und Wien skizziert hatte; die Zeichnungen hatte er in seinem persönlichen Archiv aufbewahrt. Auf den Abbildungen der Münzen sind bulgarische Zaren zu sehen, deren Antlitze Pavlovič dem Volk zeigen wollte, um dessen nationales Selbstbewusstsein zu heben. Ausser diesen »alten Penjasi« schuf er für das Buch auch zwei figurale Kompositionen mit historischem Charakter: »Zar Assen« und »Die Gefangennahme des griechischen Kaisers Theodor Komnenos«.

Zu dieser Zeit wurden in Serbien das Werk Christophor Žefarovičs, die »Stemmatographie« und seine Errungenschaften in der Technik des Kupferstichs hoch geschätzt. Ausserdem wurde in der serbischen Malerei und Graphik die Erneuerung der post-byzantinischen Kunsttraditionen stark von dem mitteleuropäischen historisierenden Stil beeinflusst. Auch hier wirkte sich die Kunst der deutschen und der Wiener Nazarener aus, die als plastischer Ausdruck auch Pavlovič nahestand. In der Figur Zar Assens ist der Einfluss dieser Kunstströmungen zu spüren. Die Figur ist mit schwarzer Kreide gezeichnet. Die Komposition besteht aus einer Figur, die erfunden ist, da Pavlovič keine künstlerische Darstellung des Zaren Assen kannte. Der Herrscher steht neben einer Barocksäule, angetan mit einem schweren Sticharion und einem langen, mit Hermelin gefüttertem Mantel. Auf seinem Haupt glänzt die Krone. In einer Hand hält er einen Palmenzweig und ein Kreuz, in der anderen das Zepter. Die Lithographie ist in kleiner, handgeschriebener Schrift signiert: »Gesch. und Lith. N. Pavlovič«. Im Hintergrund ist auch vermerkt, wo sie herausgegeben wurde; »Gedruckt bei K. S. Kamenopetsch«.

Mit seinen historischen Lithographien und Bildern aus der Vergangenheit seines Volks verwirklichte Pavlovič seinen Traum, eine »Bulgarische Geschichte in Bildern« zu schaffen. Im Mai 1873 schrieb er aus Svischtov an Grigor Natschevitsch in Wien: »Eine solche aufgabe ist so unermesslich gross wie auch ruhmvoll und nötig für ein Volk«.⁴ Einen gewissen Antrieb zu einer solchen Ausgabe erhielt Pavlovič von der Bilderbibel Schnorr von Carolsfeldts und den Holzstichen zur Odyssee von Preller die er zumindest aus einzelnen in der Zeitschrift »Bildende Kunst« veröffentlichten Blättern kannte, welche er durch Natschovitsch erhielt. Es ist sogar ein Brief von Pavlovič an Brendamur erhalten, der

⁴ NBKM — BIA. Archiv N. Pavlovič, Fond 14, IB 779, Original.

die Holzstiche von Prellers und Carolsfeldts Blättern anfertigte, in dem er ihn bat, auch seine Bildergeschichte herauszugeben. Da es an den nötigen Mitteln dazu mangelte, die historischen Arbeiten Pavlovičs von einem erfahrenen Meister in Leipzig in Holz stechen und in Wien drucken zu lassen, blieb sein Traum, sie als Kupferstiche herauszugeben, unerfüllt. Aus der geplanten »Geschichte in Bildern« konnte er nur, ausser den beiden in Belgrad herausgegebenen Lithographien, noch fünf andere abdrucken lassen, drei davon in der Wiedergeburtzeit und zwei nach der Befreiung Bulgariens von der osmanischen Fremdherrschaft. Am bekanntesten und am weitesten verbreitet wurde die 1870 in Wien abgedruckte Komposition »Asparuch, der dritte Sohn Kubrats, mit seiner Horde auf dem Weg zur Donau — 678«. Trotz der strengen Kritik dieser Lithographie von dem Maler Vassil Popovič kommen wir nicht umhin, die grossen Errungenschaften ihres Schöpfers zu schätzen, vor allem in ideeller und danach auch in plastischer Hinsicht. Er bringt eine räumliche Umdeutung der Welt auf neue Weise und vermittelt die Wirklichkeit des Raums absolut, womit er beweist, dass das neue Kunstsystem endgültig in die bulgarische bildende Kunst eingedrungen ist. Diese Lithographie nebst der anderen, ebenfalls 1870 in Wien herausgegebenen »Die Bulgaren besiegen die Griechen in einem Tal südlich von Schumen in der Nacht vom 25. Juli 811. Krum, der bulgarische Zar und Sieger sitzt vor einem brennenden Holzklötz, wohin man ihm den abgeschlagenen Kopf Nikiphors bringt«, war während der Wiedergeburtzeit sehr populär. Zwei Jahre später gab er in Wien auch sein »Denkmal der Befreiung der bulgarischen Kirche von dem griechischen ökumenischen Patriarchat nach einem fünfhundertjährigen Kampf«, heraus mit dem er auf ein grosses Ereignis reagierte: die Gründung eines selbständigen bulgarischen Exarchats mit Antim I. an der Spitze. Bald nach der Befreiung Bulgariens schuf er zwei politisch-allegorische Lithographien — eine für die bulgarische Kunst neue Gattung, in Zusammenhang mit der zeitgenössischen Geschichte des Landes.

So vollbrachte Pavlovič sein patriotisches Werk der Weckung des nationalen Bewusstseins und des Willens zum Kampf des ganzen Volks für seine politische Befreiung. Aber die ersehnte »Geschichte des bulgarischen Volks in Bildern« beschränkte sich nicht nur auf die unter grossen finanziellen Schwierigkeiten herausgegebenen Lithographien. Pavlovič malte noch einige Szenen mit Ölfarben: »Das Treffen Svetoslavs und Tzimiskes in Dorostol«, 1861, in zwei Varianten, »Die russischen Heere, von Svetoslav geführt, besiegen die Griechen des Tzimiskes bei Dorostol«, 1861, gemalt in Odessa, wo er die russische Geschichte studierte, »Asparuch mit seiner Schar auf dem Weg zur Donau«, 1867—69,

⁵ Der bulgarische Staat wurde 681 gegründet, doch zu jener Zeit waren die historischen Fakten nicht völlig geklärt.

»Krum mit dem abgeschlagenen Haupt des griechischen Kaisers Nikiphor«, 1867—69, »Krum bringt vor den Mauern von Konstantinopel ein Opfer dar«, 1870, »Die Bekehrung des Preslaver Hofes zum Christentum«, 1875, in drei Varianten, »Boris bezähmt die aufständischen Bojaren«, 1875, »Bulgariens Erwachen«, 1877. Diese Ölgemälde gehören ebenfalls zu der Bilderfolge »Die Geschichte des bulgarischen Volks in Bildern«, aber da die Mittel dazu fehlten, wurden nicht alle abgedruckt. Da in Bulgarien noch keine Ausstellungen veranstaltet wurden, waren diese Bilder bis zur Befreiung nicht populär. Wie aus ihren Titeln hervorgeht war ihre ideelle Ausrichtung vollkommen klar. Einige von ihnen beschäftigen sich mit der ruhmvollen Vergangenheit Bulgariens, ehe es von den Osmanen unterjocht wurde, die anderen erinnern an die Siege der Russen über Byzanz und wecken den Glauben an die Hilfe Russlands bei der politischen Befreiung des Landes.

Seine Einstellung zu Russland und seine Hoffnung auf dessen künftige Hilfe brachte Pavlovič in der Bilderfolge »Raina, die bulgarische Fürstin« zum Ausdruck, die aus zehn Episoden besteht, von denen sechs als Lithographien erschienen. Die Episoden stellen folgende Szenen dar: »Die Fürstin Raina in der Höhle mit ihrem Onkel Bojan«, 1860, »Rainas Treffen mit ihren Brüdern und dem russischen Fürsten Svetoslav«, 1860, »Ein Unbekannter schlägt das Haupt der Statue Bellerophons ab und wirft es ins Feuer«, 1870—73, »Die Vision Zar Peters«, 1870—75, »Baba Tula und Samuil«, 1870—75, und die zwischen 1870 und 1873 entstandenen Szenen »Rainas Ohnmacht in der Kirche«, »Raina und Sursuvul«, »Neda überredet Raina zur Flucht« (in zwei Varianten), »Raina betet am Grabe ihrer Mutter« und »Der Tod der Fürstin Raina«. Wie schon erwähnt, begann Pavlovič mit der Herausgabe dieses Zyklus über das Mittelalter Bulgariens in Belgrad.

Dort liess er 1860 »Raina bei ihrem Onkel in der Höhle« und »Rainas Treffen mit ihren Brüdern und dem russischen Fürsten Svetoslav« abdrucken, und 1874 schuf er in Wien auch »Bellerophon«, »Baba Tula und Samuil«, »Die Vision Zar Peters«, »Rainas Ohnmacht in der Kirche«. Die übrigen Szenen konnte Pavlovič selbst nach der Befreiung Bulgariens nicht als Lithographien erscheinen lassen, als seine politischen Allegorien erschienen. Wahrscheinlich war er überzeugt, dass die Geschichte in Bildern nicht mehr aktuell war, und das bulgarische Volk eine andere politische Gattung brauchte.

Da ich die Möglichkeit hatte, die Originale Kaulbachs gründlich kennenzulernen, bemerkte ich interessante Übereinstimmungen, die für die Nähe der künstlerischen Anschauungen Kaulbachs und Pavlovičs sprechen. Das zeigt sich am besten bei einem Vergleich zwischen »Asparuch mit seiner Schar auf dem Weg zur Donau« und Kaulbachs »Die Zerstörung Jerusalems durch Titus«, »Die Schlacht bei Salamis« und »Moses und Solon« (aus

dem Zyklus »Die Blüte Griechenlands«), in dem sich die deutsche idealistische Ästhetik widerspiegelt. Wenn wir in Betracht ziehen, dass Pavlovič der erste weltliche Historienmaler Bulgariens war und einer der ersten akademisch gebildeten Maler des Landes, können wir selbstverständlich nicht erwarten, dass er die gleiche berufliche Meisterschaft erreichte wie sein Lehrer. Er hatte aber das grosse Verdienst, nicht eine abstrakte und den brennenden Problemen seiner Zeit ferne Historienmalerei zu schaffen, sondern sein Werk mit den zeitgenössischen politischen Bedürfnissen seines geknechteten Volks zu verbinden, indem er sie zu einer Funktion des Befreiungskampfes machte. So erscheint er als Fortsetzer der Ideen Paissijs von Chilendar, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Geschichte der Bulgaren schrieb und seines Vaters, der sein »Zarstvenik oder die bulgarische Geschichte« 1844, geschrieben hatte.

Eine interessante Tatsache ist, dass die Lithographien Pavlovičs bei der Herstellung der Dekorationen und der Kostüme für Vorstellungen der historischen Dramen Voinikovs in Bulgarien und der Walachei in den sechziger und siebziger Jahren benutzt wurden, gleichzeitig mit den meisterhaften Kopien, welche der Maler von dem Zyklus des Nazareners Joseph von Führich — »Die Leiden der Genoveva« für die Aufführung des populären Theaterstücks »Die Leiden der Genoveva« anfertigte. In ihnen tritt deutlich seine deutsche Schulung im Geiste der romantisch-realistischen Ästhetik — der feinen, ausdrucksvollen Linie, weichen Übergänge von Licht und Schatten sowie einer zarten plastischen Formung der Volumen zutage. Diese deutsche Schulung zeigt sich auch in seinen Genrezeichnungen und besonders in seinem ersten rein weltlichen Genrebild »Weinlese« aus dem Jahre 1856, das er während seines Studiums in München malte. Er zeichnete auch Bauern und Bäuerinnen aus dem Dorfe bei Svishtov, einen »Bauernwagen« und fertigte einen Entwurf für die Zeitung des bulgarischen Schriftstellers und Publizisten P. R. Slavejkov, »Gaida« (»Dudelsack«) an, der ebenfalls dem täglichen Leben entnommen ist. In Pavlovičs Skizzenblock sind auch ausführliche Skizzen von Landschaften nach der Natur erhalten geblieben, die er später mit Öl malte. Die vier Stilleben, die er hinterlassen hat, obgleich sie eher Studien sind, stellen den Anfang auch dieser Gattung dar, die bis dahin in der weltlichen bulgarischen Malerei nicht vertreten war.

So wurde Pavlovič in hohem Grade zum Vermittler der deutschen romantisch-realistischen deutschen Ästhetik mit ihrem tiefen rationalen Kern in der bildenden Kunst und der idealistischen, die er nicht nur durch die malerische und graphische Materialisierung ihrer Prinzipien popularisierte, sondern auch in seinen Reden vor dem bulgarischen Publikum der Wiedergeburtszeit, in Presseartikeln und in Broschüren. Er stützte sich

auf die ästhetischen Ansichten der zu seiner Zeit populären deutschen Ästhetiker Hegel und F. T. Fischer. Nach Hegel ist die Kunst vor allem eine Darstellung der Idee, des Weltgeistes, und nur eine Ergänzung der lebenden Menschen und der Natur. Eine positive Seite der Ästhetik Hegels — die Verbindung des Allgemeinen mit dem Besonderen wird von Pavlovič in der Tat genutzt. Fischer folgt den Ideen der Hegelschen »Ästhetik«, modernisiert sie aber beträchtlich. Er ist überzeugt, dass das Schöne auf dem Gleichgewicht zwischen Idee und Gestalt gründet. In seiner populären Broschüre »Ein Kunstinstitut«, herausgegeben in Russe, schreibt Pavlovič: »Diese drei Abteilungen werden den Menschen würdig machen und mit dem Mittel versehen, seine Phantasien vorzustellen ... die Schöpfung hängt bei jedem vom Zustand der geistigen Entwicklung, von der Stärke des Genies, von der Seele ab«⁶ und »...solche nichts bedeutenden Darstellungen, da sie nicht imstande sind, irgendeine göttliche Inspiration hervorzurufen ... sind auch nicht gut, stumpfen die Phantasie ab«.⁷ Doch betont er, dass »alle Zöglinge dieser Schule unserem Vaterland nützlich sein werden«.⁸

Das Wertvolle an den ästhetischen Anschauungen Pavlovičs ist die Verbindung der Prinzipien der idealistischen deutschen Ästhetik mit den nationalen Befreiungskämpfen der Bulgaren durch die Kunst, d. h. des Abstrakten mit dem Realistischen, Konkreten. Für ihn ist die Darstellung der Idee, die er in historischen, nationalen Gestalten verkörpert, wichtig. Ob Pavlovič Tschernischevskis Kritik der deutschen idealistischen Ästhetik in seinem Werk »Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit«⁹ gekannt hat, ist schwer zu sagen, aber zweifellos ist er auf seine Weise zu einem Realismus gelangt, dazu, dass die Idee des Werkes dem Lebendigen konkret dient.

Die Münchener Schule und die deutsche Ästhetik der Mitte des vorigen Jahrhunderts gingen in verschiedene Konzeptionen der Kunst ein, vor allem in die vom Realismus, die eine bedeutende Rolle in der schöpferischen Entwicklung Pavlovičs und seiner in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätigen Nachfolger in Bulgarien spielten. In dem komplizierten Bild der bulgarischen Malerei, Graphik und Zeichnung zur Zeit der Wiedergeburt stellt sie selbstverständlich nur eine Linie dar. Bei einer umfassenden Bewertung dieses Bildes müssten auch andere Einwirkungen in Betracht gezogen werden, die den kulturellen Beziehungen zu Russland, Italien, Österreich-Ungarn und später Frankreich entsprangen. Vor allem aber liegt ihr die eigenständige bulgarische Kunsttradition zugrunde, die spezifische ideelle Zugespitztheit,

⁶ N. P. (Nikolai Pavlovič), *Zavedenie za živopis, kak da sja ustroi v Bulgaria*, Russe, 1867, S. 7.

⁷ L. c., S. 11.

⁸ L. c., S. 10.

⁹ Herausgegeben 1855.

welche den schweren politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen der Fremdherrschaft, sowie der eigenartigen Mentalität der bulgarischen Künstler entsprang, deren Stempel sie geneigt sind, allen Einwirkungen der Ästhetik der anderen europäischen Völker aufzudrücken.

Die Verbindungen zwischen der weltlichen Malerei und Graphik der bulgarischen Wiedergeburtzeit und der Malerei und Graphik Deutschlands wurden in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts nach der Befreiung Bulgariens noch enger, ihren Anfang aber müssen wir in der Mitte des Jahrhunderts ansetzen und vor allem im Werk des begabten und politisch bewussten Schülers deutscher Künstler, Nikolai Pavlovič.

ЛИТЕРАТУРА

- Павлович, Николай, *Заведение за живопис, как да ся устрои в България и Позив за поддържание-то му*, Русчук, 1867.
- Павлович, Николай А, *Николай Павлович (1835—1894)*, С., 1955.
- Райнов, Николай, *Николай Павлович*, С., 1955.
- Динова-Русева, Вера, *Николай Павлович*, С., 1966.
- Медаковић, Дејан, *Путеви епоког барока*, Београд, 1971.
- Паси, Исак, *Немска класическа естетика*, С., 1982.
- Динова-Русева, Вера, *Неизвестен албум на Николай Павлович*, Известия на Института за изобразителни изкуства, том XI, 1968.
- Динова-Русева, Вера, *Театралната дейност на Николай Павлович*, Сп. Изкуство, г. XV, 1965, кн. 7.
- Барзова, Лала, *Данни за художествения живот от предосвободителната епоха (из архива на Николай Павлович в Пловдивската народна библиотека „Иван Вазов“)*, Известия на Института за изобразителни изкуства кн. 2. С., 1958.
- Силяновска, Татяна, *Реалистична художествена критика в българския печат преди Освобождението*, Известия на Института по философия, том II, С., 1956.
- Динова-Русева, Вера, *Формиране на светските жанрове в българската живопис и графика*, Сп. Изкуство, кн. 10, 1979.
- Ацева, Вера, *Архив на Николай Павлович*, С., 1980.

СВЕТОВНО СЛИКАРСТВО И ГРАФИКА БУГАРСКОГ ПРЕПОРОДА И СЛИКАРСТВО И ГРАФИКА У НЕМАЧКОЈ У 19. ВЕКУ

После дугогодишњих истраживања у Демократској Републици Немачкој и Савезној Републици Немачкој се проблеми који су повезани са узајамним односима између Бугарске и Немачке у XIX веку у области сликарства и графике посматрају са новог аспекта. Анализира се рефлексија немачке романтичне школе, а посебно школе немачких наставника на формирање естетских назора једног од најзначајнијих сликара епохе бугарског препорода — Николаја Павловича, ученика W. von Kaulbach-a и K. von Piloti-a у Минхенској Академији ликовних уметности.

Ова рефлексija се тумачи на његовом историјском и портретном сликарству у његовој сценографији и уметничкој критици. Проблем добија посебан значај кад се узме у обзир, да Павлович има велики утицај на политичка схватања његових земљака и на формирање стила појединих бугарских уметника из доба препорода. У вези са тим је по први пут постављено и питање стварања Николаја Павловича у Србији, 60-их година прошлог века. 1860. ствара и објављује у Београду прилоге књизи бугарског народног револуционара Георгија С. Раковског „Неколико речи о Асену I“ и литографије „Асен II заробљава Тодора Комнина“, „Кнегиња Рајна у пећини“ и „Сусрет кнегиње Рајне са њеном браћом и руском кнезом Светославом“.

Тако су, заједно са проблемом односа бугарског сликарства и графике из доба препорода и немачког сликарства XIX века, посматрани и узајамни односи са српском уметношћу и њеним ствараоцима из тог доба.

Тема припада тематици Балканолошког конгреса у Београду: „Односи балканских народа са земљама Средње Европе“.

