

Wojciech BAŁUS  
Jagiellonen-Universität, Poland

## „SIE VERSTEHEN KEINE KUNST, ABER BEGREIFEN IHREN GEIST”. DIE STELLUNG DER KRAKAUER FRANZISKANER ZURKUNST UM 1900

**Key words:** Glasmalerei, Jugendstil, Sakralkunst, Theorie der Sakralkunst, Wandmalerei, Stanisław Wyspiański.

Karel Dostál-Lutinov, der am 17. Mai 1898 Stanisław Wyspiański in Krakau besuchte<sup>1</sup>, stellte ihm die Frage: „Verstehen die Franziskanerbrüder

*Ihre so außergewöhnliche Kunst?*“ Und er fügte sofort hinzu: „Bei uns hätten sie Sie nicht einmal in ihre Kirche hineingelassen“. Wyspiańskis Antwort

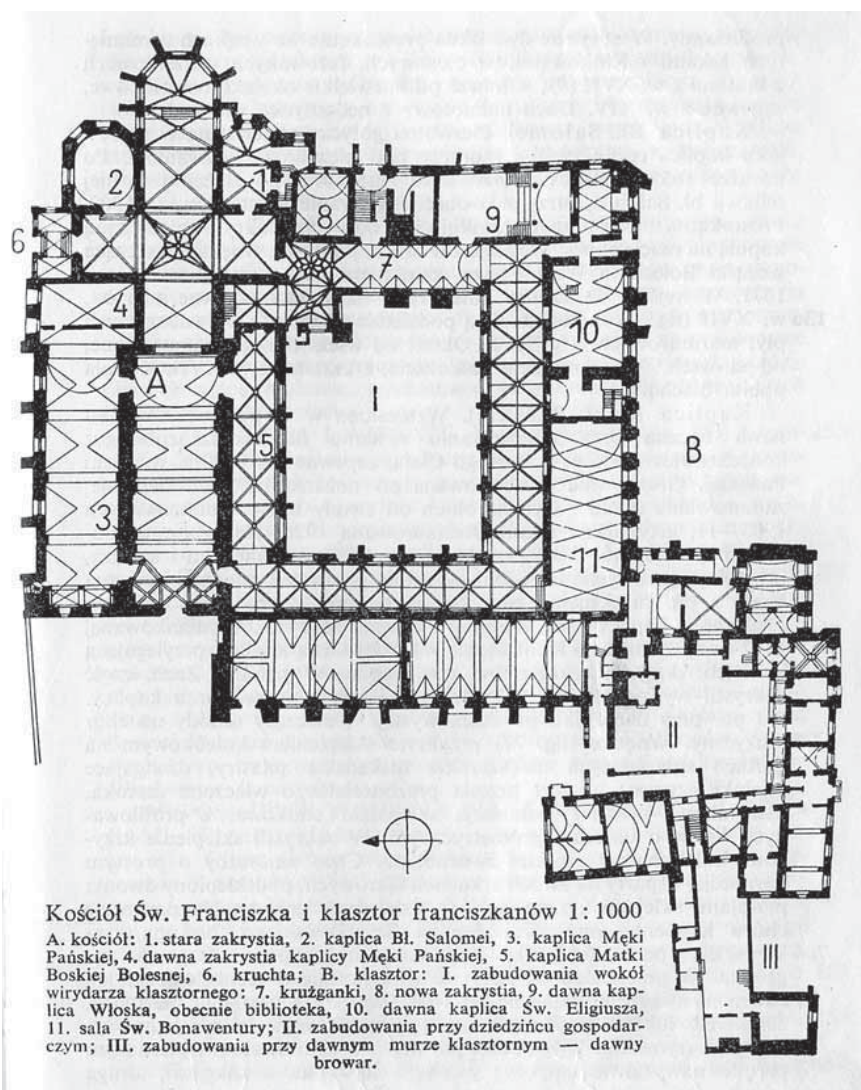


Abb. 1. Grundriss des Franziskanerklosters in Krakau (nach dem Katalog Zabytków Sztuki w Polsce)

lautete: „Aber natürlich, die verstehen schon. Freilich, sie verstehen keine Kunst, aber begreifen ihren Geist“<sup>2</sup>. Die Ausführung der Wandmalereien der Krakauer Franziskanerkirche (poln. *kościół Franciszkanów*) im Jugendstil war ein aufsehenerregendes Ereignis. Die Worte des Krakauer Künstlers geben ohne Zweifel zutreffend die Gründe wieder, die die Ordensbrüder zur Akzeptanz des Werkes bewegen haben mögen. Gleichzeitig können sie aber auch als Ausgangspunkt für eine Erklärung des Konflikts dienen, der im Jahr von Dostałs Besuch um die Entwürfe der Glasfenster für dieselbe Kirche zwischen den Franziskanern und Wyspiański entstanden war.

In Krakau ließen sich die Franziskaner im Jahre 1237 nieder und begannen bald mit dem Bau ihres Klosters (Abb. 1). Der Ostteil der Kirche wurde auf dem Grundriss eines griechischen Kreuzes errichtet. In Verlängerung jener Zentralform wurden noch im 13. Jahrhundert im Westen ein längliches, fünfjochiges Hauptschiff sowie im Norden ein Nebenschiff hinzugebaut, das man dann im 17. Jahrhundert zur Kapelle der Erzbruderschaft der Passion des Herrn (poln. *kaplica Arcybractwa Męki Pańskiej*) umgestaltete. Die Kirche hatte im Mittelalter wahrscheinlich und in der Neuzeit mit Sicherheit kein Fenster und keinen Eingang in der Westfassade des Langhauses. Im 15. Jahrhundert wurde das Gotteshaus umgebaut; damals fügte man unter anderem den vieleckigen Chorbauabschluss hinzu<sup>3</sup>. Weitere bedeutende Umgestaltungen erfolgten im 17. Jahrhundert, als die Kirche gänzlich barockisiert wurde<sup>4</sup>.

Am 18. Juli 1850 brach ein großer Brand aus, der einen nicht kleinen Teil Krakaus vernichtete. Die Franziskanerkirche brannte teilweise ab, beschädigt wurde auch ihre Ausstattung. Infolge der noch in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts unternommenen Restaurierungsarbeiten wurden barocke Elemente entfernt und die Kirche in ihren mittelalterlichen Zustand „zurückversetzt“<sup>5</sup>. Änderungen nahm man auch an der Struktur des Bauwerkes vor. Zugemauert wurde der einzige (abgesehen von dem Kreuzgang) Eingang an der Nordseite und durch einen neuen an der Westseite ersetzt, über dem man auch ein großes spitzbogiges

Fenster einfügte<sup>6</sup>. Hierdurch wurde der Eindruck einer räumlichen Einheitlichkeit geschaffen, die sich in der Dominanz der Eingang-Altar-Achse offenbarte.

Die Arbeiten an der Franziskanerkirche zogen sich über die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hin. Schritt für Schritt ergänzte man die Innenausstattung, darunter auch den Hoch- und die Seitentäre sowie den Musikchor. Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts mauerte man den Eingang von der Bracka Straße aus und stellte ihm auch eine bis heute erhaltene Vorhalle voran. Alle Architektur- und Ausstattungselemente erhielten einen neugotischen Charakter<sup>7</sup>.

Am 16. Februar 1894 veröffentlichte die Krakauer Tageszeitung *Czas* „das Programm des Wettbewerbs für die Innenpolychromie der Franziskanerkirche zu Krakau“. Die Entwürfe sollten „den Stilcharakter der Innenarchitektur des Gotteshauses“ berücksichtigen. Zur sofortigen Ausführung waren dabei nur die Entwürfe für den Ostteil der Kirche bestimmt, der, wie schon oben erwähnt, auf dem Grundriss eines griechischen Kreuzes errichtet worden war. Darüber hinaus sollten in jedem Projekt „vier Felder leer gelassen werden, die für später auszuführende Figuralkompositionen gedacht waren“<sup>8</sup>.

Keiner der zum Wettbewerb eingesandten Entwürfe überzeugte die Jury<sup>9</sup>. Man beschloss, keinen ersten Preis zu verleihen und beschränkte sich auf die Zuerkennung von zwei gleichrangigen Preisen. Eines der preisgekrönten Projekte wurde zur Ausführung empfohlen. Mit den Arbeiten begann man im Frühling 1895. Die Aufsicht darüber übernahm der Architekt Władysław Ekielski. Bald stellte sich allerdings heraus, dass die Polychromie nicht gut ausgefallen war. Ekielski fing an, sich nach einem anderen Künstler umzusehen, dem er den Auftrag hätte übergeben können. Er entschied sich für einen jungen, gerade aus Paris zurückgekehrten Künstler namens Stanisław Wyspiański.

Dieser fertigte einen ganz neuen Entwurf an, nach dem im Zeitraum von Juli bis Dezember 1895 die Wandgemälde im Zentralraum der Kirche ausgeführt worden waren. Die „Kunstkommission“ nahm sie dann am 30. Dezember 1895 offiziell



ab. Kleine Korrekturen und Verbesserungsarbeiten, wie etwa die Ausmalung der geometrischen Sockelpartie mit Blütenmotiven, zogen sich freilich noch einige Jahre hin. Dann, im Jahr 1897, entwarf Wyspiański auf persönliche Initiative des Guardians Samuel Rajss hin Glasmalereien für das Presbyterium sowie für das Westfenster des Langhauses. Von den ursprünglich sieben entworfenen Glasfenstern des Presbyteriums führte die Tiroler Glasmalerei- und Mosaikanstalt in Innsbruck 1899 sechs aus, das siebte, westliche Fenster entstand in derselben Firma erst im Jahre 1904. Unausgeführt blieben Darstellungen der drei selig gesprochenen Klarissinnen Kinga (Kunigunde), Salomea

und Jolanta (Jolenta), die im Chorfenster dem hl. Franziskus gegenüber platziert werden sollten. Ihre Stelle nahm dann die von Władysław Rosowski und Bernard Rice aus Innsbruck entworfene Figur der seligen Salomea ein, die wiederum 1908 aufgrund zahlreicher Interventionen durch ein Bildnis derselben Heiligen ersetzt wurde, das Wyspiański schon in den Jahren 1902 und 1904 entworfen hatte.

Wyspiańskis Dekorationsmalereien bedecken das ganze Gewölbe jenes Kirchenteiles, der ihm zur Ausschmückung in Auftrag gegeben worden war (Abb. 2), sowie fast vollständig die Wände mit Ausnahme der vier großen Felder, wo man in den Jahren



Abb. 2. Stanisław Wyspiański. Ausgestaltung des Gewölbes in der Krakauer Franziskanerkirche (nach Architekt, 1901)



1898-1903 von Władysław Rossowski gemalte Ölbilder gehängt hat (Abb. 3)<sup>10</sup>. Die Wände teilte man in drei oder vier Zonen ein, die dann unterschiedlich ausgefüllt wurden: im unteren Teil mit Quadratgittern, auf die etwas später flache Blütenmotive

aufgetragen wurden, unter denen Rosen, Stiefmütterchen und Kapuzinerkressen zu erkennen sind, oben – nur im Querschiff – mit einem Lilienfries und am Anfang des Presbyteriums mit Kronen, nach Vorbild jagiellonischer Münzen, und mit

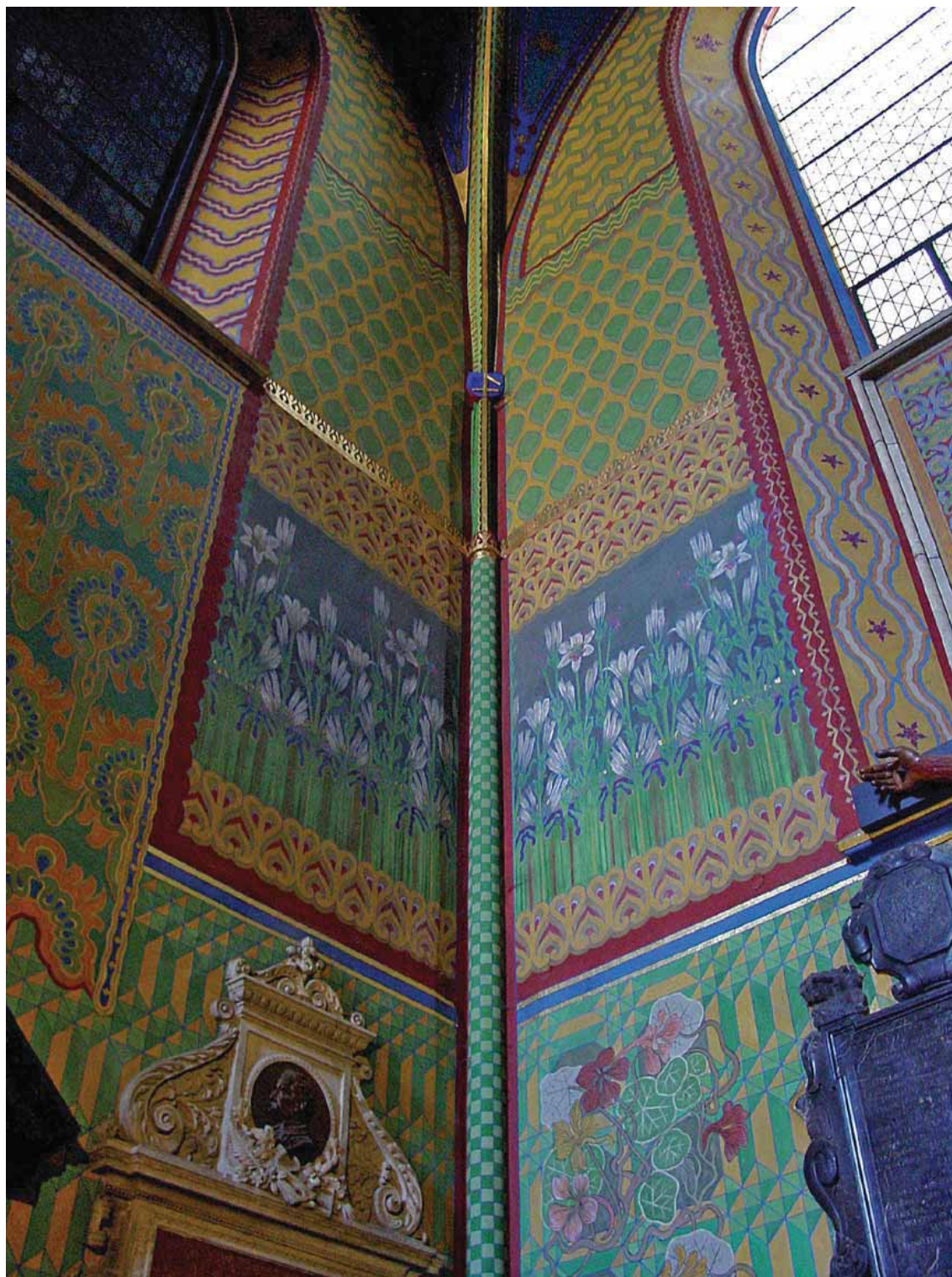


Abb. 3. Stanisław Wyspiański. Dekoration der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Joanna Wolańska)





Abb. 4. Die Nordseite des Chores der Franziskanerkirche in Krakau mit den Wandmalereien und Glasfenstern von Stanisław Wyspiański (Foto Piotr Guzik)





Abb. 5. Die Südseite des Chores der Franziskanerkirche in Krakau mit den Wandmalereien und Glasfenstern von Stanisław Wyspiański (Foto Piotr Guzik)



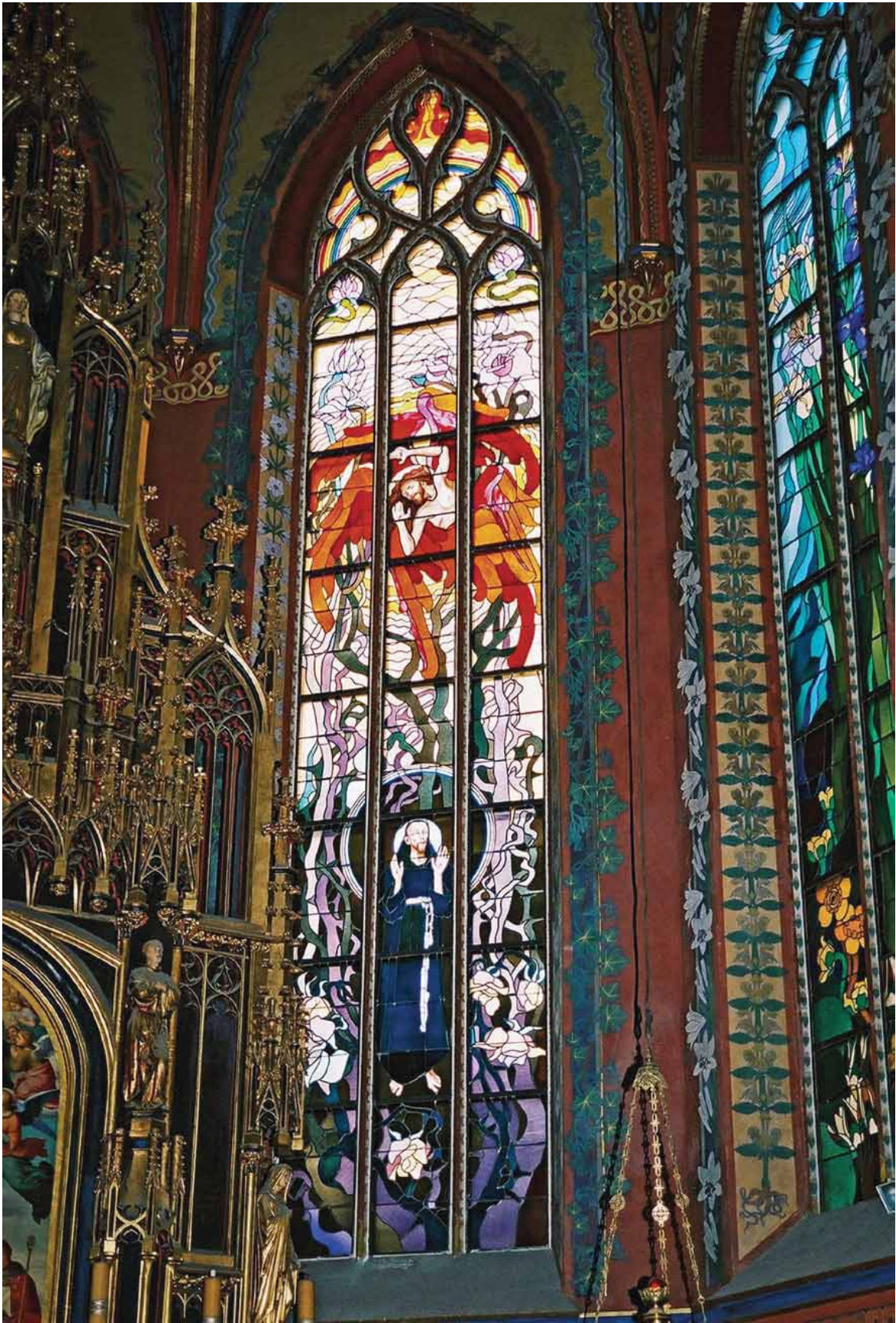


Abb. 6. Stanisław Wyspiański. Heiliger Franziskus, Glasfenster im Chorabschluß der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Piotr Guzik)



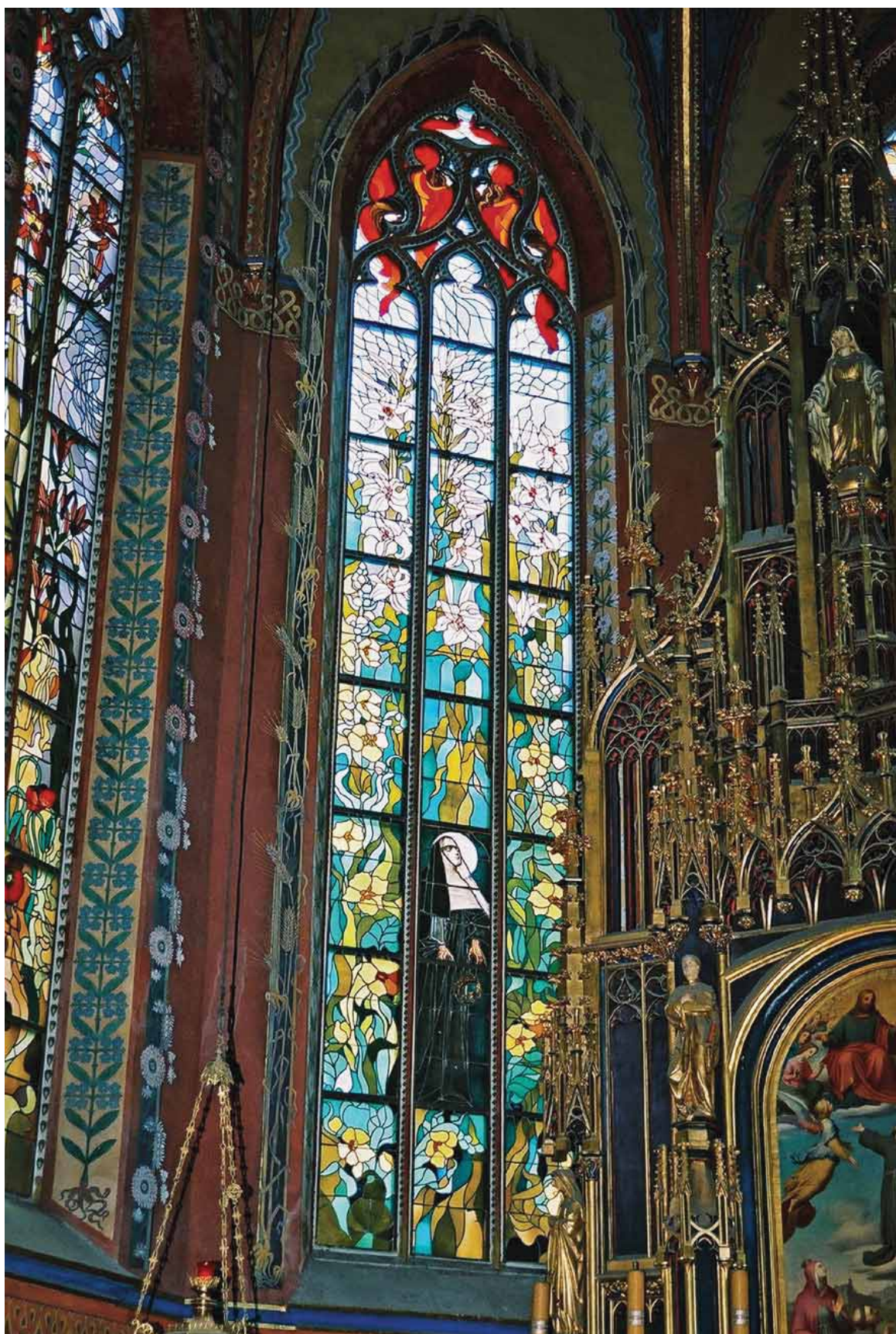


Abb. 7. Stanisław Wyspiański. Selige Salomea, Glasfenster im Chorabschluß der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Piotr Guzik)



mittelalterlichen polnischen Adlern, darüberliegend befinden sich zwei Streifen mit geometrischen Motiven aus Herzen, Pfauenaugen und kleinen Flammen. In der Nähe von Fenstern stellt der Künstler Streifen von heimischen Feldblumen dar, wie etwa Kornblumen, Margeriten, Lilien, Strohlumen und Vergissmeinnicht. Am Gewölbe sind Sterne zu sehen und im Westjoch die „Milchstraße“ – ein Motiv von sich wiederholenden wellenartigen Linien. Die Flächen oberhalb der Apsisfenster sind mit symbolischen Darstellungen wie einem Kelch, einer Dornenkrone und einer Hostie gefüllt.

Figurale Szenen befinden sich ausschließlich im Presbyterium, gleich vor den Fenstern, die diesen Teil der Kirche erhellen. An der Nordseite (Abb. 4) sind es der *Erzengel Michael mit Schwert* und darunter der *Engelsturz*; an der Südseite (Abb. 5) eine Darstellung der *Caritas* und darunter die der Muttergottes mit dem Kind und zwölf Sternen um den Kopf.

Wyspiański's Glasfenster im Presbyterium thematisieren die Stigmatisierung des hl. Franziskus und das Rosenwunder (Abb. 6), die selige Salomea (Abb. 7) (ursprünglich sollten dort, wie bereits erwähnt, die drei ersten polnischen Klarissinnen abgebildet sein – Abb. 8) sowie zwei Naturelemente, die aber in vier Fenstern dargestellt sind. Das Feuerelement ist in den zwei Nordfenstern zu sehen (Abb. 4): in dem einen symbolisiert durch brennende Holzscheite mit hochschießenden blauen und gelben Flammen, in dem anderen durch hellrote Lilien und Mohnblumen. Wasserdarstellungen brachte der Künstler in den Südfenstern an (Abb. 5), und zwar auch in Gestalt von Blumen, diesmal aber Wasserblumen: Schwertlilien und Teichrosen. Die zwei anderen Elemente sollten im Mittelfenster der Chorapsis abgebildet werden, beinahe vollständig hinter dem Hochaltar verborgen. Wyspiański wollte dort einen hinter dem Pflug gehenden Bauern als Sinnbild der Erde sowie am Himmel vorbeiziehende Wolken als Symbol der Luft darstellen. Doch dieses Glasfenster



Abb. 8. Stanisław Wyspiański, *Die drei seligen Klarissinnen Kinga (Kunigunde), Salomea und Jolanta (Jolenta)*, unausgeführter Entwurf für das Glasfenster im Chorabschluß der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Piotr Guzik)



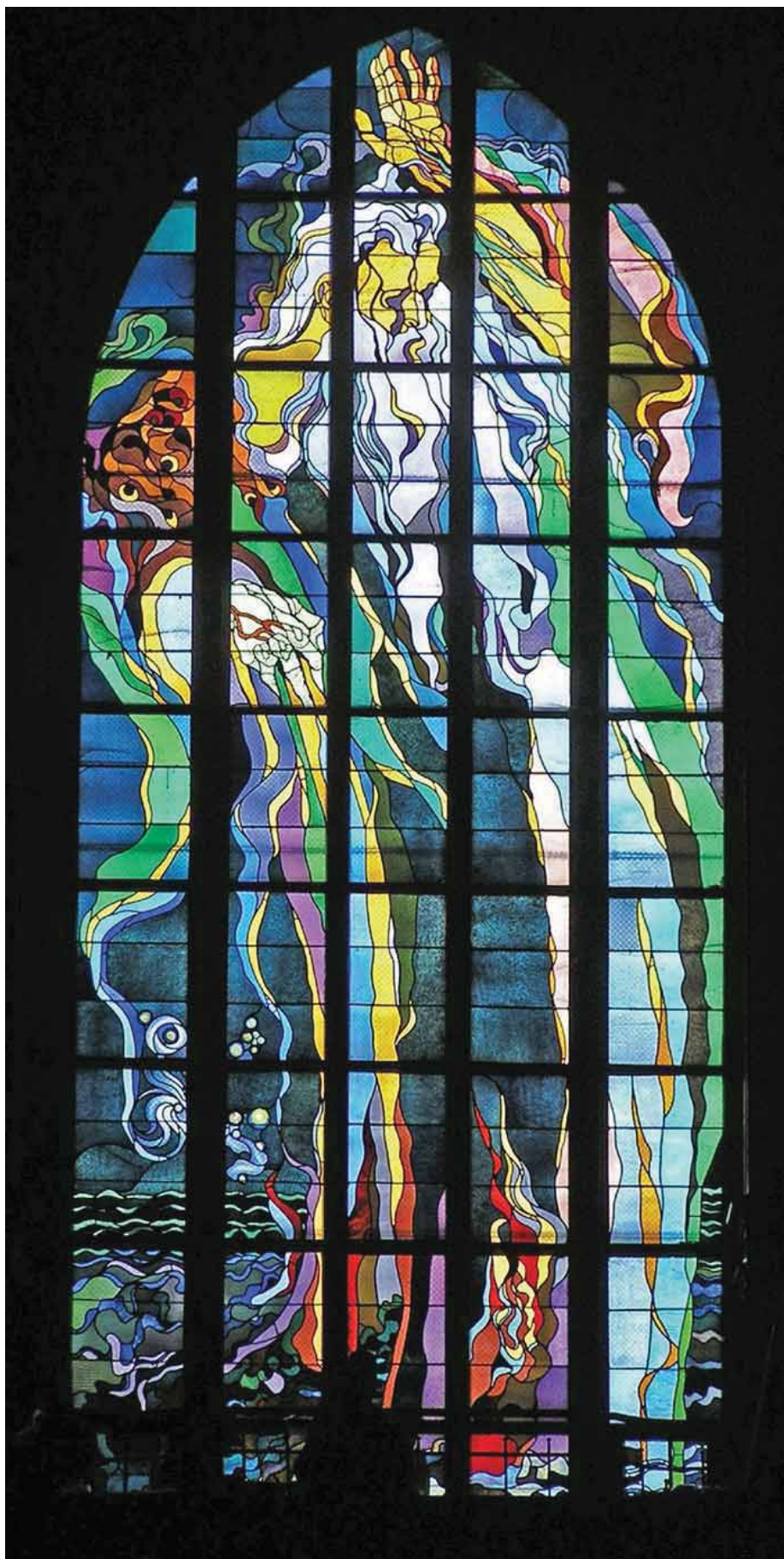


Abb. 9. Stanisław Wyspiański. Gott der Schöpfer, Glasfenster in der Westfassade der Franziskanerkirche in Krakau (Foto Michał Kurzej)



ist nicht zur Ausführung gekommen und wurde durch ein in Innsbruck entworfenes Werk ersetzt. Die berühmteste jener Glasmalereien befindet sich in dem Fenster, das während der Restaurierung der Kirche nach dem Brand im Jahr 1850 über dem Westeingang hinzugefügt worden ist. Sie stellt Gott im Augenblick der Weltschöpfung dar (Abb. 9).

In seiner Polychromie knüpft Wyspiański zweifellos an die gotische Architektur der Franziskanerkirche an. Seinem Lehrer Jan Matejko folgend, der in den Jahren 1889-1891 in der Marienkirche eine mustergültige Dekorationsmalerei nach mittelalterlichen Ornamentvorbildern geschaffen hatte, wendete auch er gewisse Grundsätze der mittelalterlichen Polychromie an. Er verband sie aber mit einer dem Jugendstil typischen Blumenstilisierung, den gewellten Linien der „Milchstraße“ und der fließenden Bewegung von dichtgedrängten Flammen und Herzen. Sein Werk sprengt die Rahmen der Tradition und bricht mit ihr. Wyspiański verletzte hierdurch das bis dahin streng beachtete „Dogma“ der Sakralkunst – *nihil innoventur nisi quod traditum est* – im formellen Bereich<sup>11</sup>.

Wie oben bereits erwähnt, hatten alle zuvor für die Kirche ausgeführten Arbeiten einen neugotischen Charakter, wie sich auch die Bilder von Władysław Rossowski an die Tradition der damals in Krakau allgemein akzeptierten, durch gewisse Elemente des Münchner Realismus bereicherten Geschichtsmalerei Matejkos hielten. Deshalb kann es verwundern, dass die Polychromie nicht nur von der Krakauer Kunstkritik, sondern auch von den Ordensbrüdern selbst so gut aufgenommen wurde. Diese Verwunderung brachte Karel Dostál in dem am Anfang angeführten Gespräch deutlich zur Sprache. Ursachen dieser Akzeptanz für das Schaffen des jungen Künstlers sind allerdings nicht so sehr in der neuartigen Form des Werkes, als vielmehr in den symbolischen Inhalten der verwendeten Motive zu suchen, das heißt – Wyspiańskis Worten zufolge – nicht in der „Kunst“ selbst, sondern in deren „Geist“. Denn was den Charakter der Kirchendekoration maßgeblich geprägt hat, war die franziskanische Haltung zur Welt. Dies beweisen sowohl zahlreiche Blütenmotive als auch der unausgeführte Fries mit Vogeldarstellungen.

Władysław Ekielski berichtet in seinen Erinnerungen: „*Wo heute der schöne Lilienfries zu sehen ist, plante Wyspiański einen anderen [Fries – W. B.], und zwar auf jene Legende gestützt, nach der der hl. Franziskus Vögel um sich versammelte und mit ihnen sprach. So wollte er dort einen Fries mit Darstellungen von fliegenden Vögeln verschiedener Art anbringen: Schwalben, Spatzen, Zeisige*“<sup>12</sup>. Die Integration von floralen Motiven entsprach übrigens auch der mittelalterlichen Tradition. Im Jahre 1880 brachte der Kunsthistorische Ausschuss der Krakauer Akademie der Wissenschaften und Künste die Sammlung *Schedula diversarum artium* von Theophilus Presbyter in der Übersetzung von Teofil Żebrawski heraus, ein mittelalterliches Traktat über Techniken und Verfahrensweisen auf verschiedenen Gebieten der Malkunst, Glasmalerei und des Kunsthandwerks<sup>13</sup>. In der Einleitung zum dritten Buch schrieb der mittelalterliche Verfasser über Tugenden, die den Künstler zieren sollten. Am Ende seiner moralisierenden Ausführungen fügte er hinzu:

Ermutigt durch die Unterstützung dieser Tugenden hast du, treuerster Sohn, voller Vertrauen die Arbeit am Hause Gottes begonnen und hast es mit solcher Anmut geschmückt. Decken und Wände hast du mit unterschiedlichen Darstellungen in den verschiedensten Farben verziert, und du hast gewissermaßen den Betrachtern das Bild des Paradieses gezeigt, wie es voll unterschiedlicher Blumen blüht, wie es in Gräsern und Blättern grünt und wie die Seelen der Heiligen für ihre verschiedenen Verdienste mit den Heiligenscheinen belohnt werden, und so hast du bewirkt, dass sie (die Betrachter) Gott, den Schöpfer, in Seinen Geschöpfen loben und den Wunderbaren in Seinen Werken preisen<sup>14</sup>.

Zum Konflikt mit der neuen Kunst kam es jedoch, als der Konvent gegen die Darstellung der drei seligen Klarissinnen im Fenster des Presbyteriums protestierte (Abb. 8), „*behauptend, dass sie zu hässlich seien und dass die Kanons es nicht erlaubten, in der Kirche irgendetwas Abscheuliches unterzubringen; so verlangte man auch eine neue Komposition, in der*





Abb. 10. Bernard Rice, Władysław Rossowski. Selige Salomea, Entwurf für das Glasfenster im Chorabschluß der Franziskanerkirche in Krakau (Foto: Tiroler Glassmalerei- und Mosaik-Anstalt, Innsbruck)

die Gesichter ‚schöner‘, auch wenn ohne Spuren der Askese abgebildet wären“<sup>15</sup>. Der Guardian Rajss war der Meinung, dass die von Wyspiański entworfenen Gestalten „wie Leichen wirkten“<sup>16</sup>. Dem Konflikt lagen, wie es scheint, unterschiedliche Auffassungen von Sakralkunst zu Grunde, die der Künstler und die Franziskaner vertraten. Die Äußerungen über die Hässlichkeit der Gestalten und deren leichenartiges Aussehen verweisen uns an die ästhetische Doktrin der kirchlichen Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre theoretischen Grundsätze wurden in Anlehnung an die idealistische Ästhetik formuliert, wobei man die Malerei der italienischen Primitiven sowie der Nazarener, die wiederum an jene anknüpften, als bestes künstlerisches Vorbild ansah<sup>17</sup>. Es war Władysław Łuszczkiewicz, der solche Meinungen noch in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf Krakauer Boden verbreitete. Im Artikel *Wie sind die Grundsätze der religiösen Malerei?* schrieb er, dass die Sakralkunst keinen realistischen Charakter haben dürfe, da sie kein Handwerk sei, das „die Natur mit einem Pinsel oder einem Meißel“ fotografiere, sondern „eine erhabene Sache“. Religiöse Künstler „reißen die Frommen mit der Gefühlskraft ihrer Werke hin und führen sie vor die Majestät Gottes und in die Gesellschaft der Heiligen“<sup>18</sup>. Diese Gefühlskraft dürfe sich aber nicht in einer gewaltigen, übertriebenen und veristischen Expression von Werken der Malerei und Plastik offenbaren. Das Sakrale löst sich nämlich von der Realität der Tatsachen und Gefühle und strebt in Richtung eines Ideals, das durch eine verfeinerte und ruhige Kunstform auszudrücken ist. „Die wahrsten Gefühle des Menschen“, betonte Łuszczkiewicz, „äußern sich nicht in heftigen Bewegungen und Gesten. Der religiöse Künstler sieht das ein und vermeidet übertriebene und wilde Gesichtsausdrücke, da sie weniger wahr sind und nicht unbedingt wirkliche Gefühle offenbaren. Er bevorzugt jene feinen Zeichen am Gesicht, jene Kopfneigungen und Blicke, die zwar nicht so auffällig sind, und doch umso aussagekräftiger ihre Herkunft aus der Tiefe der Seele bezeugen. Mehr noch: heftige Bewegungen und Gesichtsausdrücke sind, als momentan und flüchtig, dem Kunstwerk kaum gemäß, denn dieses soll ja ewig bewegungslos sein – so bliebe eine heftige Gebärde gleichsam in der Luft



hängen<sup>19</sup>. Den Sakralcharakter der Kunst erziele man dadurch, dass man das Irdische und Zeitliche (Gefühle, Ereignisse, menschliche Schönheit) einem überzeitlichen Ideal unterordnet<sup>20</sup>. Und es sei eben das Ideal, das – als Wiedergabe einer vollkommenen Idee in einer sichtbaren Gestalt – der Kunst erlaube, über das Diesseitige hinauszugehen, und ihr damit die Möglichkeit schafft, die göttliche Majestät mit „sinnlichen“ Mitteln sehen zu lassen. „Die höchste Reinheit des Ideales“, so Hegel, „wird [...] darin bestehen, dass die Götter, dass Christus, Apostel, Heilige, Büsser und Fromme in ihrer seligen Ruhe und Befriedigung vor uns hingestellt werden, in welcher sie das Irdische mit der Noth und dem Drang seiner mannichfachen Verflechtungen, Kämpfe und Gegensätze nicht berührt“<sup>21</sup>.

Eine so idealisierte Gestalt der seligen Salomea entwarfen Rossowski und Rice (Abb. 10). Der jungen, schönen und gleichzeitig keuschen und frommen Nonne waren Strapazen des diesseitigen weltlichen Alltagslebens, heftige Gefühls- und Gedankenstürme genauso fremd wie körperliche Symptome des Alterns. Dabei erhielt sie doch Merkmale des Realismus so in der Gestaltung der Gewänder wie in den Gesichtszügen. Der Idealismus bestand in der „Verschönerung“ der gesamten an sich realen Abbildung. Wyspiański brachte dagegen seine Nonnen um ihre Schönheit. Lineare, flache, rhythmisch über die Bildfläche verteilte Gestalten der drei alten Frauen mit blassen Gesichtern wiesen keine Spur der Idealisierung im oben beschriebenen Sinne auf. Ihre Stilisierung näherte sich vielmehr dem Symbol, einem eigenartigen Zeichen, das in die formell-dekorative Komposition der Glasmalerei eingefügt war. Der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts war in demselben Maße eine Abwendung von dem postnazarenischen Idealismus wie von der Buchstäblichkeit des Naturalismus eigen. Im Roman *La cathédrale* von Joris-Karl Huysmans beschreibt der Protagonist Durtal ein Bild Fra Angelicos mit den folgenden Worten: Der Maler „erhebt die Engel und Heiligen zu einem mit Gott vereinten Leben, zum allerhöchsten Gipfelpunkt der Mystik. Angelico ist ein Maler der in Gott versunkenen Seele“<sup>22</sup>. Eine solche Haltung erweckte in Durtal keine Begeisterung. „Nur ein Mönch“, heißt es weiter im Roman,

„mochte solche Bilder schaffen“<sup>23</sup>. Die „zeichenartige“ Strömung in den figuralen Darstellungen machte es möglich, über den bisherigen *Modus* der Kirchenkunst hinauszugehen. Sie erlaubte es auch, religiöse Inhalte in einer symbolischen Form auszudrücken, die allerdings gleich fern von einer süßlichen Empfindsamkeit wie von einem rein irdischen Realismus war. Die Distanz zur realen Welt verlieh den nach solchen Regeln geschaffenen Werken einen sakralen Charakter<sup>24</sup>.

Zwischen Wyspiański und den Krakauer Franziskanern bestand also ein wesenhafter Unterschied in der Auffassung der Sakralkunst. Die Ordensbrüder akzeptierten völlig die Neugotik, die traditionelle Geschichtsmalerei und eine idealistische Gestaltung von Heiligenbildern, während Wyspiański die Grundsätze der *Art nouveau* verwirklichen wollte. Zu einem Konflikt ist es freilich nach dem Abschluss der Malarbeiten nicht gekommen, denn über die Meinungsunterschiede hat ihnen doch der „Geist“ hinweggeholfen – die Übereinstimmung beider Seiten über den Grundgedanken der Dekoration, und dieser war das von dem hl. Franziskus herrührende Lob der Natur. Auch das Glasfenster mit dem hl. Franziskus löste keine kritischen Bemerkungen aus, denn die asketische Gestalt des Ordensstifters entsprach der hagiographischen und ikonographischen Tradition. Erst die Darstellung der drei seligen Klarissinnen war Anlaß eines leidenschaftlichen Widerspruchs, indem sie die tiefe Kluft zwischen der „Form“ und dem „Geist“ der neuen Kunst auf der einen Seite und dem postnazarenischen Idealismus auf der anderen erkennen ließ. Dieser Konflikt war so tief, dass weder Pater Rajss noch sein Nachfolger die Innsbrucker Firma mit der Ausführung des westlichen Glasfensters mit dem Gott-Schöpfer beauftragen wollten. Getan hat dies erst 1904 – und das auch praktisch auf eigene Verantwortung – der nächste Guardian, Pater Peregryn Haczela.

#### Notes

<sup>1</sup> Vgl. Doboszewska, Alina (Hg.). *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. 26 marca 1898 – grudzień 1907. In: Wyspiański, Stanisław, *Dziela zebrane* 16/III, Kraków, 1995, S. 8.



- <sup>2</sup> Dostál-Lutinov, Karel. *Stanislav Wyspiański*. In: *Nový Život* 3, 1898, S. 166. Für diese und nachfolgende Übersetzungen aus dem Polnischen zeichnet der Verfasser verantwortlich.
- <sup>3</sup> Vgl. Grzybowski, Andrzej. *Centralne gotyckie jednonawowe kościoły krzyżowe w Polsce*. In: DERS. *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*. Warszawa, 1997, S. 7-27 (dort auch weiterführende Literatur); Szyma, Marcin. *Kościół Franciszkanów w Krakowie na przełomie XIII i XIV wieku*. In: Bałus, Wojciech; Walanus, Wojciech; Walczak, Marek (Hg.). *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Kraków, 2007, I. S. 253-260.
- <sup>4</sup> Vgl. Samek, Marta. *Architektura kościoła franciszkanów w Krakowie w XVII wieku*. In: *Rocznik Krakowski*, 56, 1990, S. 5-78.
- <sup>5</sup> Bałus, Wojciech; Mikołajska, Ewa; ks. Urban, Jacek; Wolańska, Joanna. *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Część 1, Kraków, 2004, S. 104.
- <sup>6</sup> Ebda (wie Anm. 5), S. 104-105.
- <sup>7</sup> Ebda (wie Anm. 5), S. 106.
- <sup>8</sup> Program konkursu. In: *Czas* 47, No 37, 1894, S. 2.
- <sup>9</sup> Vgl. Die Geschichte zur Ausführung der Wandgemälde und Glasfenster wurde dargestellt nach: Bałus, Wojciech. *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Część 2: *Matejko i Wyspiański*, Kraków, 2007.
- <sup>10</sup> Vgl. Jurkiewicz, Katarzyna. *Obrazy Władysława Rossowskiego w krakowskim kościele Franciszkanów*. In: *Studia z dziejów kościoła Franciszkanów* / ks. Kliś, Zdzisław (Hg.), Kraków, 2006, S. 235-252.
- <sup>11</sup> Vgl. Bałus, Wojciech. *Kruzifix an der Fassade. Prolegomena zur Ikonographie der Kirchenbaukunst im 19. Jahrhundert*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 52, 2002, S. 150.
- <sup>12</sup> Ekielski, Władysław. *Wspomnienia o Wyspiańskim*. In: *Wyspiański w oczach współczesnych* / Leon Płoszewski (Hg.), Kraków, 1971, I, S. 358.
- <sup>13</sup> Vgl. *Teofila kapłana i zakonnika o sztukach rozmaitych ksiąg troje*, übers. von Żebrawski, Teofil, Kraków, 1880.
- <sup>14</sup> Zit. n. Brehpohl, Erhard, *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*, Leipzig, 1987, S. 40.
- <sup>15</sup> Ekielski, *Wspomnienia* (wie Anm. 12), S. 360.
- <sup>16</sup> Siwek, Andrzej. *Prace Stanisława Wyspiańskiego w kościele oo. Franciszkanów w Krakowie w relacji franciszkanina o. Alojzego Karwackiego*. In: *Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego*, 7, 1997, S. 30.
- <sup>17</sup> Bałus, Wojciech. *Teoria i praktyka sztuki sakralnej w okresie pontyfikatu abpa Józefa Bilczewskiego*. In: *Błogosławiony Józef Bilczewski arcybiskup metropolita lwowski obrządku łacińskiego* / Wołczański, Józef (Hg.). *Studia do Dziejów Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego* 16, Kraków, 2003, S. 49-62.
- <sup>18</sup> Łuszczkiewicz, Władysław. *Jakie są zasady malarstwa religijnego*. In: *Przyjaciel Sztuki Kościelnej*, 2, 1884, S. 68.
- <sup>19</sup> Ebda, S. 75-76.
- <sup>20</sup> Grewe, Cordula. *Objektivierte Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk*. In: *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* / Hollein, Max; Steinle, Christa (Hg.), Köln, 2005, S. 77-85.
- <sup>21</sup> Hegel, Georg W. F. *Vorlesungen über die Aesthetik*. In: *Hegels, Georg W. F. Werke* / H. G. Hotho (Hg.), 10, Berlin, 1842, I, S. 222.
- <sup>22</sup> Huysmans, Joris-Karl. *La Cathédrale*. In: *DERS. Le roman du Durtal*, Paris, 1999, S. 787.
- <sup>23</sup> Ebda, S. 787.
- <sup>24</sup> Vgl. Driskel, Michael P. *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*, University Park, 1992, S. 227-252.

## Wojciech BAŁUS

*Jogailaičių universitetas, Lenkija*

## „JIE NESUPRANTA MENO, BET SUVOKIA JO DVASIĄ“. APIE KROKUVOS PRANCIŠKONŲ POŽIŪRĮ Į MENĄ APIE 1900 M.

**Reikšminiai žodžiai:** vitražai, *art nouveau*, sakralinis menas, Stanisław Wyspiański, tapyba

### Santrauka

1850 m. per didįjį Krokuvos gaisrą sudegė viduramžiais statyta Pranciškonų bažnyčia. Jos atstatymas užtruko ilgai. 1894 m. paskelbtas presbiterinės dalies dekoro konkursas. Konkurso rezultatai netenkino, todėl darbai pavesti jaunam, tik ką grįžusiam iš studijų Paryžiuje, menininkui Stanisławui Wyspiańskiui. 1895 m. jo atliktus piešinius sudarė langus aprėminantys gėlių motyvai, geometriniai ornamentai, frizas su lelijomis ant sienų, figūrinės tarpulangių kompozicijos prie Didžiojo altoriaus: šiaurinėje pusėje – *Mykolas Arkangelas ir puolę angelai*, o pietinėje – *Dievo Motina su Kūdikiu*. Augalinių motyvų parinkimą galima išvelgti dėl pranciškonų žavėjimosi pasauliu, kaip Dievo tvariniu, idėjos. Tikriausiai dėl to pranciškonai pritarė Wyspiańskio dekorui, nors jo forma buvo novatoriška: tapyba buvo pirmasis tokio lygio *art nouveau* pavyzdys Krokuvoje. 1897 m. Wyspiańskis gavo užsakymą sukurti presbiterijos vitražą. Suprojektavo langus su vaizdais: Šv. Pranciškaus Asyžiečio, trijų lenkių klarisių (Salomėjos, Kingos ir Jolantos), vandens ir ugnies stichijų ir Dievo, kuriančio pasaulį. Dalis vitražų sukėlė pranciškonų pasipriešinimą.



Nepatiko trys klarisės, pavaizduotos kaip senos moterys. Gvardijonas Samuelis Rajssas pareiškė, kad tie atvaizdai „darė numirėlių įspūdį“. Vitražai (išskyrus *Dievą, kuriantį pasaulį*, kuris įgyvendintas tik 1904 m.) 1899 m. atlikti Tirolio vitražo ir mozaikos dirbtuvėje Insbruke, tačiau be klarisių. Jų vietoje Władysławas Rossowskis ir Bernardas Rice'as suprojektavo idealizuotą palaimintosios Salomėjos figūrą. Wyspiańskis pareiškė apie pranciškonus, kad jie esą nesupranta meno, bet suvokia jo dvasią. Sieninės tapybos atveju jie pritarė augalinių ornamentų idėjinei išraiškai, nepaisydami naujoviškos stilistikos. Tuo tarpu vitražo su klarisėmis atveju susidūrė modernus menininko požiūris su vienuolių sakralinio meno tradicija. Iš pritarimo Rossowskio i Rice'o vitražui matyti, kad pranciškonai, kaip ir anksčiau, garbino sakralinio meno viziją, paremtą nazarietiškais pavyzdžiais. Wyspiańskis siekė sukurti tipiškus simbolizmo darbus be saldaus idealizavimo. Konfliktas kilo vėliau, ne tuo metu, kai pasirodė naujas stilius, bet kai į vitražus įsiveržė nauja „dvasia“.

*Gauta 2013-01-24*

*Parengta spaudai 2013-08-25*