

Wojciech Balus

## Monumentale Gegengeschichte.

### Die Entwürfe der Glasfenster für den Krakauer Dom von Stanisław Wyspiański

Im Jahre 1899 lieferte Stanisław Wyspiański, spontan und ohne Auftrag von Seiten des Restaurierungskomitees, die Entwürfe der Glasfenster für den Krakauer Dom.<sup>1</sup> Julian Nowak, Arzt und Wyspiańskis Mäzen, berichtete später darüber: „Die Nachricht, dass die von deutschen Fabriken komponierten Glasmalereien im Wawel-Dom eingesetzt werden sollten, sorgte für Proteste (...) Wyspiański reagierte auf diese Nachrichten vor allem mit der Tat. Er urteilte: 'Es reicht nicht aus zu protestieren, man soll Kartons für die Glasmalereien malen und sagen: nun sind sie da – man braucht sie nicht woanders zu suchen'“.<sup>2</sup> An seinen Entwürfen arbeitete der Maler mit Unterbrechungen bis 1902.<sup>3</sup> Nie aber wurde der Vorschlag gemacht, sie in Glas zu realisieren.

Um 1900 war Wyspiański schon ein anerkannter Künstler.<sup>4</sup> Das Publikum bewunderte besonders die virtuose Meisterschaft seiner in Pastell ausgeführten Portraits und Landschaften.<sup>5</sup> Allmählich setzte er sich auch als Dramenautor durch. In seinen Theaterstücken, die sowohl historische als auch aktuelle Themen zum Gegenstand hatten, prangerte er erbarmungslos die Laster der polnischen Gesellschaft an. Auf dem Gebiet der Sakralkunst war sein Ruf bereits durch die Arbeiten in der Krakauer Franziskanerkirche untermauert. 1895 schuf er in dieser Klosterkirche Wandmalereien, die das erste Werk des Jugendstils in der monumentalen Kunst Krakaus darstellten; zwei Jahre später entwarf er für das Presbyterium der Kirche die Glasmalereien mit dem heiligen Franziskus und der seligen Salome (einer polnischen Klarisse, die in diesem Gotteshaus begraben worden war) sowie mit den Darstellungen zweier Elemente – des Wassers und des

Feuers. Die Entwürfe wurden 1899 in der Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt in Innsbruck in Glas ausgeführt. Doch das bekannteste Werk des Künstlers – das Glasfenster *Gottwater* (Abb. 539) – wurde, übrigens von derselben Werkstatt, erst 1904 realisiert, obwohl der entsprechende Karton, wie die Kartons für die Fenster im Presbyterium, bereits 1897 fertig war.<sup>6</sup>

Wyspiański entwarf Glasmalereien von Beginn seines beruflichen Werdegangs an. Seine ersten Arbeiten waren Nachahmungen mittelalterlicher Werke, ziemlich typisch in der Ära des Historismus.<sup>7</sup> Und so lehnte sich die in Bildfelder geteilte Komposition der *Tugenden und Laster* für die Krakauer Marienkirche (1890–1891) direkt an die Fenster aus dem 14. Jahrhundert an, die sich im Presbyterium der Basilika erhalten hatten. Im Entwurf *Polonia* für die Kathedrale in Lemberg, der 1892–1894 während Wyspiańskis Aufenthalt in Paris entstand, wurde dieses Kompositionsschema durch einen fortlaufenden Aufbau aufgelöst, in dem einzelne Szenen fließend ineinander übergingen. In der Lemberger Komposition begann die vertikale Richtung zu dominieren und die menschlichen Figuren wurden mit Pflanzen in Verbindung gebracht. Die beiden kompositorischen Elemente wurden in den Fenstern für das Presbyterium der Franziskanerkirche weiter entwickelt. Der heilige Franziskus und die selige Salome stehen zwischen den Blumen, die allerdings nicht zufällig ausgewählt wurden, da sie den Sinn der Szenen zu ergänzen hatten. Die Komposition der Glasfenster ist homogen, ohne Teilung in autonome Einheiten und dabei vertikal. Die Senkrechten sind auch in den Darstellungen des Wassers und des Feuers vorherrschend. Einen völlig an-

1 Zur Geschichte und Restaurierung des Krakauer Doms im 19. Jh., siehe den Beitrag von Tomasz Szybisty in diesem Band.

2 Julian Nowak, Wspomnienia o Wyspiańskim, in: Leon Płoszewski (Hg.), Wyspiański w oczach współczesnych, Kraków 1971, Bd. 2, S. 160–161.

3 Wojciech Balus, Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część druga: Matejko i Wyspiański, Kraków 2007, S. 175–179.

4 Jan K. Ostrowski, Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne, München 1989, S. 126–132. – Wojciech Balus, Painting and Sculpture in Poland at the Turn of

the 19th Century, in: Metaphor and Myth. Literary and Historical Motifs in Polish Art at the Turn of the 19<sup>th</sup> Century, Ausstellungskatalog, Tallin 2008, S. 13–37, hier: S. 21–29.

5 Wojciech Balus, Der andere Garten oder was alles nachts im Stadtpark geschehen kann, in: Natascha N. Hofer/Anna Ananieva (Hg.), Der andere Garten. Erinnern und Erfinden in Gärten von Institutionen, Göttingen 2005 (= Formen der Erinnerung, Bd. 22), S. 87–99.

6 Balus (zit. Anm. 3), S. 117–162.

7 Jean Françoise Luneau, Vitrail archéologique, vitrail-tableau. Chronique bibliographique, in: Revue de l'art 124, 1992, S. 67–78.

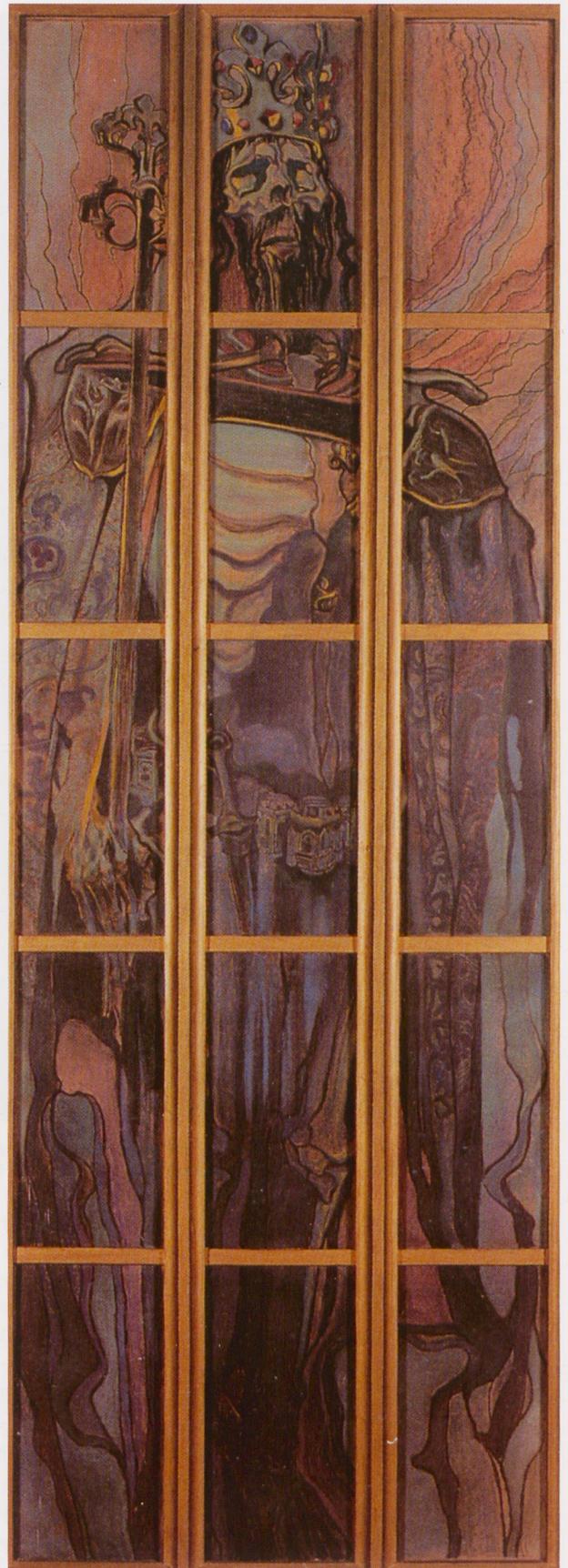


540, 541. Stanisław Wyspiański, Entwürfe zu Bildfenstern im Krakauer Dom, 1900;  
links: Hl. Stanislaus; rechts: Heinrich der Fromme, Nationalmuseum in Krakau

deren Charakter hat die Komposition *Gottwater* – die Dekorativität ist verschwunden, die Silhouette wurde mit großen, oft länglichen Tafeln reiner Farbe konstruiert, was flache und eigentlich abstrakte Formen entstehen lässt. Die Figur füllt das ganze Bildfeld aus. Eben dieses Glasfenster war der Ausgangspunkt der Kartons für den Krakauer Dom.

Die Entwürfe Wyspiański für den Krakauer Dom haben sich nur teilweise erhalten, da der Künstler kurz vor dem Tod einen Teil seiner Zeichnungen verbrannte. Das Nationalmuseum in Krakau ist im Besitz von drei Kartons in Pastell. Die großfigurigen Darstellungen des hl. Stanislaus, dem Hauptpatron Polens und des Krakauer Doms sowie Heinrich dem Frommen, einem schlesischen Herzog aus der Piasten-Dynastie und Kasimir dem Großen, dem letzten Vertreter dieses Herrscherhauses auf dem polnischen Thron, wurden 1900 erstmals öffentlich gezeigt (Abb. 540–542). Fragmentarisch erhalten ist auch der Karton mit der Figur Wandas, einer sagenhaften Prinzessin. Darüber hinaus existieren noch zeichnerische Skizzen für die großen und die kleinen Fenster der Kathedrale. Für die ersteren plante Wyspiański die Darstellungen des Piast, des Gründers der ersten polnischen Dynastie; der Heiligen Kunigunde (poln. Kinga), einer ungarischen Prinzessin, die mit dem Herzog Bolesław dem Schamhaften (ebenfalls aus dem Haus der Piasten) vermählt, nach seinem Tod Klarisse wurde; des bekannten Ritters Zawisza Czarny von Garbow, der u. a. an der Schlacht bei Tannenberg teilnahm; und des ukrainischen Volksbarden Wernyhora (Abb. 543). Als Entwürfe für die kleinen Fenster entstanden die Zeichnungen mit König Władysław I. Ellenlang aus der Piasten-Dynastie sowie mit fast allen Vertretern der nachfolgenden Dynastie der Jagiellonen, wie Władysław Jagiełło mit seiner Frau Hedwig von Anjou (Abb. 544), sein Sohn – Kasimir der Jagiellone, sein Enkel – Sigismund der Alte und sein Urenkel, der letzte Vertreter dieses polnisch-litauischen Herrscherhauses – Sigismund August.

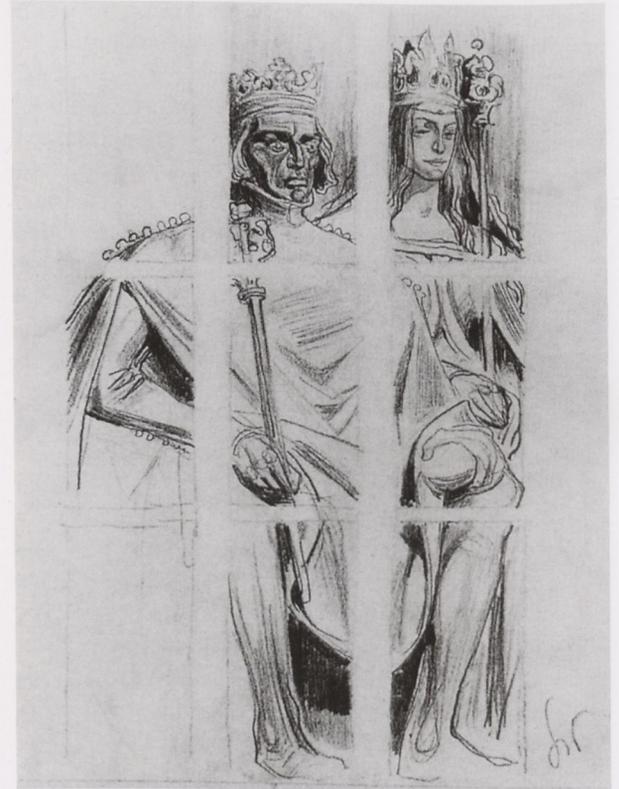
Nach der Restaurierung an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts gab es im Dom grundsätzlich vier Arten von Fenstern. Die Zeichnungen und Kartons Wyspiański entsprachen nur zwei von ihnen. Die größeren Entwürfe (sowohl Kartons als auch Zeichnungen) passen ausschließlich zu den Fenstern des Binnenchores und des Querschiffs, wohingegen die kleinen nur mit den unteren Teilen der Fenster im Binnenchor übereinstimmen. Wyspiański entwarf Glasmalereien immer für konkrete Fenster. Im Falle des Domes auf dem Wawelhügel ergibt sich daraus ein zusätzliches Problem. Die Fenster des Binnenchores öffneten sich in den im Zeitalter des Barock erhöhten Chorumgang. Im Laufe der Restaurierung wurden die Steinmetzarbeiten der Fenster rekonstruiert (Abb. 545). Wyspiański war sich darüber im Klaren und – wie es



542. Stanisław Wyspiański, Kasimir der Große, Entwurf zu einem Bildfenster im Krakauer Dom, 1900, Nationalmuseum in Krakau



543, 544. Stanisław Wyspiański, Entwürfe zu Bildfenstern im Krakauer Dom, Nationalmuseum in Krakau; links: Wernyhora, 1902; – rechts: Ladislaus Jagiello mit seiner Frau Hedwig von Anjou, 1900



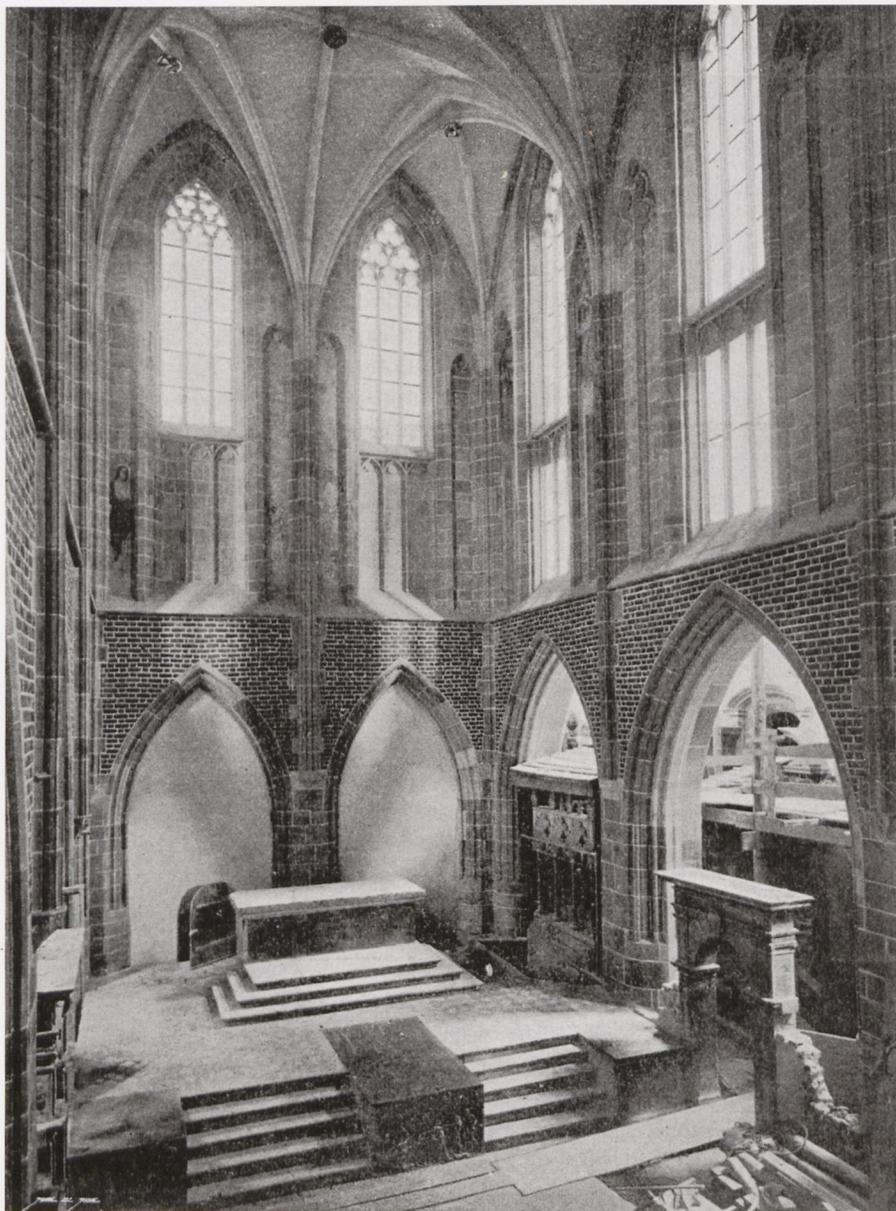
scheint – trachtete er ganz bewusst danach, die Glasmalereien nicht in die Außenfenster, sondern in die Binnenfenster einzusetzen, die nur mittelbar, durch das Licht der hohen Barockfenster des Umgangs beleuchtet werden (Abb. 546). In seiner Zeichnung mit einer schematischen Darstellung von drei Wänden des Binnenchores (Abb. 547) hat sich die damals geführte Diskussion über die Verortung der Glasmalereien niedergeschlagen. Links der Nordwand des Binnenchores zeichnete der Künstler einen Querschnitt des Umgangs, wo er ganz deutlich ein Barockfenster markierte. Von der oberen und unteren Fensterkante gehen Strahlen aus, die unten zusammenlaufen. Ähnli-

dies trotz schlechterer Lichtverhältnisse, die in diesem Kirchenteil herrschten.

Die Freunde des Künstlers berichteten einhellig, dass Wyspiański sowohl den Ostteil (Presbyterium und Querschiff) als auch das Mittelschiff der Kathedrale mit Glasmalereien ausstatten wollte, was jedoch keine Bestätigung im überlieferten Material findet. Somit ist

8 Wojciech Batus, Wawel (Dom, Königsgräber), in: Religiöse Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa (im Druck).

9 Wojciech Batus, Krakau zwischen Traditionen und Wegen in die Moderne. Zur Geschichte der Architektur und der öffentlichen Grünanlagen im 19. Jahrhundert, Stuttgart 2003, S. 23–32.

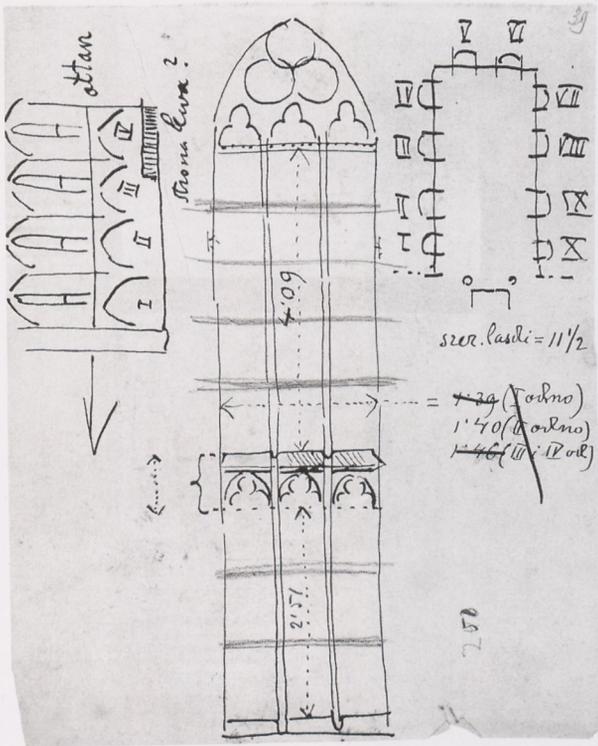


545. Krakau, Dom, der Binnenchor während der Restaurierung, Rocznik Krakowski 1904

keine vollständige Rekonstruktion des ikonographischen Konzeptes Wyspiańskis möglich. Nichtsdestoweniger kann versucht werden, die wichtigsten Inhalte des ikonographischen Programms zu bestimmen, zumal der Künstler parallel zu seinen Arbeiten an den Wawel-Glasmalereien Gedichte schrieb, die die meisten dargestellten Personen zum Gegenstand haben.

Die vom Künstler getroffene Wahl der Gestalten aus der Geschichte Polens weist deutlich darauf hin, dass er nicht darauf zielte, einen religiösen Zyklus zu entwerfen. Unter den Dargestellten gibt es Vertreter der polnischen Dynastien des Mittelalters sowie der Renaissance und lediglich zwei Heilige – Stanislaus und Kunigunde, die allerdings auch im Kontext der politischen Geschichte zu deuten sind. Seit der Resti-

tution der Monarchie durch Władysław den Ellenlang im Jahre 1320 war der Krakauer Dom die Krönungs- und Begräbnisstätte der polnischen Könige.<sup>8</sup> Nach dem Verlust der Unabhängigkeit 1795 wurde das Gebäude zu einem der wichtigsten *Lieux de mémoire*, zum Zeugnis der Geschichte und zur Schatzkammer des nationalen Erinnerungsguts.<sup>9</sup> August Essenwein schrieb dazu: „Wenn schon jedes Monument seine Geschichte hat, so gibt es wieder Monumente, die vorzugsweise mit der Geschichte eines Landes und Volkes verwachsen sind, in denen sich so recht gewisse hervorragende Momente der Geschichte spiegeln. (...) Dies ist der Fall beim Dome zu Krakau; in artistischer Beziehung und in archäologischer kann er sich mit vielen gewöhnlichen Stadtkirchen Deutschlands nicht



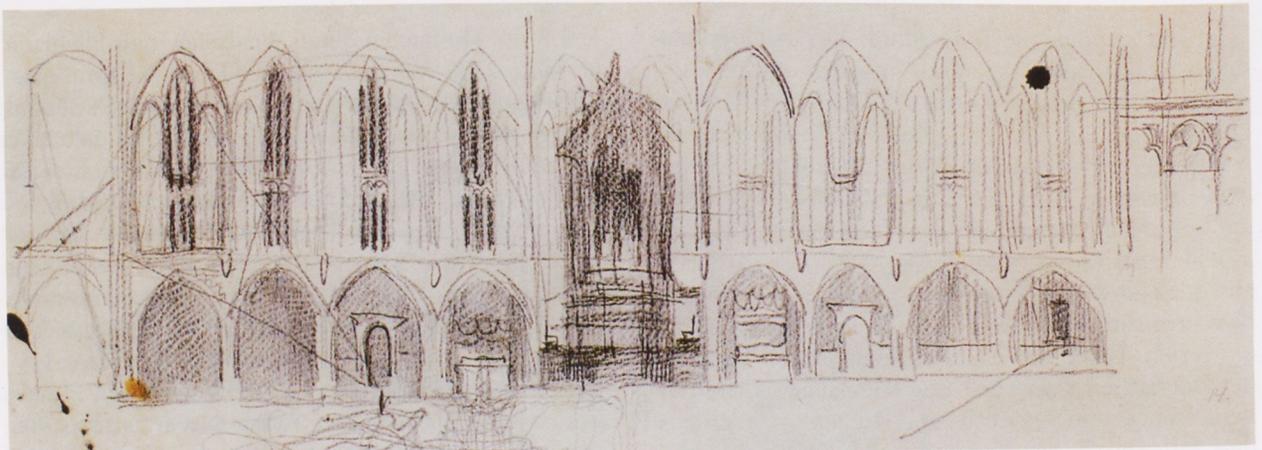
546. Stanisław Wyspiański, Skizze der Fenster im Binnenchor des Krakauer Doms, 1899 (?), Nationalmuseum in Krakau

messen, und doch hat keine Domkirche Deutschlands, weder der Cölner Dom noch selbst der zu Speyer, solches historisches Interesse als der Dom zu Krakau. Er ist das lebendige Spiegelbild der Geschichte der polnischen Nation; ein Bild des Reiches“.<sup>10</sup>

Die schöngeistige polnische Literatur sowie gedruckte Dom-Führer beweisen, dass in der Wawel-Kirche vor allem nach Spuren der Vergangenheit gesucht wurde. Auch die Entwürfe der Wandmalereien für den

Dom (sowohl die realisierten als auch die nicht ausgeführten) sollten eine historische Ikonographie haben. Polnische Könige und Heilige wollte der wichtigste Historienmaler der geteilten Nation, Jan Matejko, an den Wänden der Kathedrale darstellen.

Historische Bezüge sollten auch in die Zukunft verweisen. Ein Freund von Wyspiański, Józef Mehoffer, notierte in seinem Tagebuch folgende Idee für die Wandmalereien im Dom: „Alles verbindet sich – ein einziger großer Schrei Gloria, Gloria, er geht von einem zum anderen Ende der Kirche und wird gewaltiger – irgendwo in der Höhe, der hellste Punkt – die Wiederauferstehung – Heerscharen ziehen in der Luft, Standarten wehen. Berittene und Unberittene, in Eisen geschmiedet, und Blumen, und Palmen gibt es voll zwischen ihnen – und dort ist alles – was der Gedanke hervorbringen kann – mit einem Wort die geweckte ‘Heimat‘.“<sup>11</sup> Das Trauma des Unabhängigkeitsverlustes wurde durch die polnische Literatur und Philosophie der Romantik verarbeitet. Die Niederlage wurde damals in religiösen Kategorien als messianisches Opfer interpretiert. Polen sei für das Heil Europas gestorben, aber das Land werde – zu von Gott bestimmter Zeit – auferstehen.<sup>12</sup> Geschichte, Politik und Glaube verschmolzen hier zu einer Weltanschauung, die in der polnischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts vorherrschte. Eben aus diesem Grund verband Mehoffer in seiner künstlerischen Vision die herrliche Vergangenheit mit der Auferstehung Christi und der Heimat. Noch ausdrücklicher tat es Włodzimierz Tetmajer 1902–1903 in seinen Wandmalereien in der Dreifaltigkeitskapelle im Krakauer Dom, die beinahe zu derselben Zeit wie die Entwürfe Wyspiańskis entstanden. Im Gewölbe der Kapelle malte er das Pantheon der großen Polen und an die Nordwand eine Darstellung der verstorbenen Polonia. Die Inschrift „Sie ist nicht gestorben, sie schläft nur“ bringt den Glauben an die Wiedererweckung der Heimat zum



547. Stanisław Wyspiański, Querschnitt durch den Binnenchor des Krakauer Doms, um 1900, Nationalmuseum in Krakau

Ausdruck. Sie verbindet die Hoffnung auf ein besseres politisches Sein mit der Religion, da diese Inschrift ein Zitat aus dem Matthäus-Evangelium ist und sich auf die Auferweckung der Tochter des Jairus bezieht.

Die Glasmalereien Wyspiańskis fügen sich nicht in die messianistische Vision der polnischen Geschichte ein. Der Schlüssel zur Interpretation ist dabei die Gestalt des heiligen Stanislaus. Er war ein Krakauer Bischof und wurde 1079 auf Befehl des polnischen Königs Boleslaus des Kühnen ermordet. Der Sage nach sollen Adler die zerschnittenen Körperteile des Heiligen gehütet haben, die später auf wundersame Weise wieder zusammenwuchsen. Diese Geschichte wurde bereits in der mittelalterlichen Propaganda als Präfiguration der Wiedervereinigung Polens nach der feudalen Zersplitterung benutzt. Der Gedanke wurde im 19. Jahrhundert aufgegriffen. Die messianistischen Ideen wurden damals durch den Glauben an die Fürbitte des heiligen Patrons untermauert, der schon einmal zur Wiedergeburt Polens geführt haben soll. Demgegenüber zeigte Wyspiański den Heiligen als eine halb verwesene Leiche, die aus dem silbernen Sarg seiner Konfession im Krakauer Dom steigt (Abb. 548). Für den Künstler stellte der Konflikt zwischen dem König und dem Bischof zwar ein Ereignis dar, das sich im 11. Jahrhundert abgespielt hatte und in seinem genauen Verlauf nicht mehr rekonstruierbar war, dessen Nachwirkungen aber nachhaltig blieben. Der Streit zwischen dem Bischof und dem König – so Wyspiański – hatte also schwerwiegende politische und ideelle Nachwirkungen: eine gewisse Abneigung gegenüber der Macht sowie eine übertriebene Freiheitsliebe. Dies soll dann zur Schwächung des Respekts vor der Macht geführt haben und dem Primat der Ethik und Freiheit in der Politik den Weg geöffnet haben, da man in dem Heiligen nicht selten einen Verteidiger der Freiheit sah, der gegen Staatstyrannie auftrat. In diesem mittelalterlichen Konflikt des Königs und des Bischofs steckte einerseits der erste Ansatz der goldenen polnischen Freiheit, die die Staatsmacht angreifen und zur Anarchie führen sollte, andererseits befanden sich hier auch die Quellen des messianistischen Denkens, das auf der Überzeugung vom Leiden für moralische Werte ruhte. Im *Argumentum* zum Drama *Boleslaus der Kühne* schrieb Wyspiański: „Es gab einen Streit



548. Krakau, Dom, Peter van der Rennen, Silberner Sarg des Hl. Stanislaus, 1669

des Königs und des Bischofs oder der Nation, die der Bischof anführte (...). Sein Resultat und der letzte Rest für uns ist es, dass wir kein Königreich haben und auf dem Wawel nur ein Sarg (des Heiligen) übergeblieben ist. Ein heiliger Sarg“.<sup>13</sup> Der von Stanislaus gegen den König ausgesprochene Fluch, infolge dessen Boleslaus den Thron verlieren sollte, wurde – nach Wyspiański – zum Ausgangspunkt einer solchen moralistischen Haltung in der polnischen Geschichte, die der Ethik der Staatsräson gegenüber den Vorzug einräumte. Eben aus diesem Grund zeigte Wyspiański den Heiligen als Leichnam. Die Gestalt stellte also keinen katholischen Heiligen dar, sondern ein Stereotyp, einen Exponenten der moralischen und messianistischen Haltung.

Das nächste Glasfenster stellt Kasimir den Großen dar (Abb. 542), den Erneuerer des Königreichs aus dem 14. Jahrhundert, der das von seinem Vater, Władysław dem Ellenlang, wiedervereinigte Königreich zur Blüte brachte. Doch auch diese Figur wurde als Leichnam gezeigt. Dadurch bezog sich Wyspiański auf ein wichtiges Ereignis von 1869. In diesem Jahr wurde mit der Restaurierung des Grabmals Kasimirs im Krakauer Dom begonnen. In der Tumba des Grabmals wurden überraschend die Gebeine des Königs gefunden, deren feierliche Bestattung den Anlass für eine riesige patriotische Demonstration darstellte. Für Wyspiański – was eindeutig aus dem Gedicht *Kasimir der Große* hervorgeht – waren diese Feierlichkeiten ein weiteres Anzeichen des messianistischen „Eingekullt-Seins“ der polnischen Gesellschaft. Die Vergangenheit wurde hier – so die Meinung Wyspiańskis – abermals zum Objekt der Verehrung, der Kult der Gräber gewann an Kraft und der Krakauer Dom an Bedeutung

10 August Essenwein, Die Domkirche zu Krakau, in: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 10, 1865, S. 57.

11 Józef Mehoffer, Dziennik, Jadwiga Puciata-Pawłowska (Hg.), Kraków 1975, S. 332.

12 Andrzej Walicki, Le messianisme romantique, in: Chantal Delsol (Hg.), Mythes et symboles politiques en Europe centrale, Paris 2002, S. 465–477.

13 Stanisław Wyspiański, Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława, in: Bolesław Śmiały, Legenda II, Skalka, Kraków 1962 (= Stanisław Wyspiański, Dzieła, Bd. 6), S. 109.

als Gedächtnisstätte. Die nationalpolnische Manifestation beschränkte sich lediglich auf eine kirchlich-patriotische Feierlichkeit. Für den Künstler hingegen bedeutete die Entdeckung der königlichen Gebeine keinen sinnlosen Zufall, sondern ein wichtiges Zeichen. Die polnische Gesellschaft war zu dieser Zeit durch die Niederlage des Januar-Aufstands im Jahre 1863 niedergedrückt und bekam – wie es der Künstler auslegte – ein Zeichen, dass sie nur durch die Tat gerettet und aus der Stagnation und dem „Eingelullt-Sein“ gerissen werden konnte. Zum Ende des Gedichts schlägt der Geist des Königs mit einem eisernen Hammer auf einen politischen Redner ein, der die Menschen mit patriotischem Geplapper vergiftet, dabei wird der silberne Sarg des heiligen Stanislaus zerstört. Die Verankerung dieser Geste in den Ideen Nietzsches liegt auf der Hand, dasselbe gilt auch für Wyspiańskis Philosophie der Tat. Nur wenn die Polen aus dem Schlaf gerissen würden, könnten sie etwas ausrichten. Nicht ohne Grund geht die Paraphrase der Hymne *Veni Creator*, die der Künstler 1905 während der Revolution in Warschau geschrieben hat, mit einer Apokalypse an den Heiligen Geist aus: „lass mit dem Glauben der Jahrhunderte die Tat ergreifen“.<sup>14</sup> Die ungewöhnliche Stilisierung der Gestalt Kasimirs des Großen in Wyspiańskis Glasmalereientwurf war somit eine Erinnerung an das Ereignis aus dem Jahre 1869 und eine Mahnung zur Tat.

Auf die Tat-Problematik war der Sinngehalt von fast allen übrigen Entwürfen für den Dom fokussiert. König Władysław der Ellenlang wurde in dem Zyklus wegen seiner Rolle als Erneuerer der polnischen Staatlichkeit berücksichtigt. Ein Mann der Tat war auch Zawisza Czarny von Garbow, der im 19. Jahrhundert wegen seiner Tapferkeit, Loyalität der Heimat gegenüber und seines Muts besonders gelobt wurde. Heinrich der Fromme (Abb. 541) wurde wiederum im Moment seines Todes in der Schlacht bei Liegnitz dargestellt. Auch in diesem Fall, was man mit einem entsprechenden Gedicht Wyspiańskis beweisen kann, war dem Künstler daran gelegen, die tätige Haltung zu betonen, da – hier sei die entsprechende Passage zitiert – „Gott schickt mal Heuschrecken: die Tataren“, damit Ritter als „Nationalhelden der Tat“ erscheinen können.<sup>15</sup> Die Tat, die in der Entscheidung, sein Leben zu opfern, manifest wird, lag dem Konzept zu Grunde, eines der Fenster der sagenhaften Prinzessin Wanda zu weihen. Auch sie wurde im Todesmoment gezeigt. Doch – nach Wyspiański – beging sie Selbstmord nicht deswegen, weil sie – einer populären Sage zufolge – keinen deutschen Fürsten heiraten wollte, sondern, weil sie ihr Leben der heidnischen Göttin Żywia opferte, damit Krakau vor den Angreifern geschont wurde. Die Tat, die Hedwig von Anjou ergreifen musste (Abb. 544), beruhte darauf, anstelle des geliebten Herzogs von Österreich Wil-

helm den Wilden, wie man ihn im 19. Jahrhundert allgemein betrachtete, Jogaila zu heiraten, was dem Königreich Polen den Weg zur Union mit Litauen ebnete und die Christianisierung des zweitgenannten Landes nach sich zog. Die Tat konnte ja auch einen friedlichen Bau des Landes bedeuten. Und eben aus dieser Perspektive ist eine nächste Gestalt im Wawel-Zyklus zu sehen – Sigismundus der Alte, der in der Blütezeit des Landes, in der Ära des Humanismus und der Renaissance, regierte. Ein Fenster sollte auch Wernyhora, einen ukrainischen Lyraspieler aus dem 18. Jahrhundert darstellen (Abb. 543), der den Niedergang und die Wiedergeburt Polens vorhergesagt haben soll. Seine Prophezeiungen, stets ergänzt, waren sehr populär im 19. Jahrhundert. Diese Gestalt sollte – Wyspiański zufolge – die Nation zur Unabhängigkeitstat bringen.

Der Vater des Sigismundus, Kasimir der Jagiellone, steht für die Zeiten, in denen der Adel mehr Privilegien zu fordern begann, zu Ungunsten der königlichen Macht. In einem Drama-Fragment von Wyspiański verliert dieser Herrscher den Kampf gegen hohe Adelige, wodurch die sprichwörtliche goldene polnische Freiheit eingeleitet wurde. Piast, eine weitere Figur des Zyklus, hält in der Hand eine Sichel. Das entsprechende Gedicht zeigt ihn als Landmann mit Janusgesicht, der Herrscher wurde. Einerseits ist er ein tugendhafter Vertreter des Volkes, andererseits kämpft er gegen einen legitimen Fürsten, den sagenhaften Popiel, stürzt ihn und besteigt selbst den Thron. Eine der schwärzesten Seiten in der Geschichte des polnischen Landes war der Bauernaufstand von 1846, als die von österreichischen Behörden aufgewiegelten Bauern Gutshöfe des Adels bewaffnet angriffen und deren Bewohner ermordeten. Die Friedensstiftung zwischen den beiden Gesellschaftsschichten war eine akute politische Frage bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Piast, der inzwischen zu Jakub Szela, dem Rädelführer der aufständischen Bauern verwandelt wurde, erwartet zum Ende des Gedichts einen Krieg, der polnische Sünden abwaschen und den sozialen Streitereien ein Ende setzen würde.

Die wichtigste Botschaft der von Wyspiański für den Krakauer Dom entworfenen Fenster sollte somit der Gedanke von der Tat als Motor der polnischen Geschichte sein. Entweder verkörperten die einzelnen geschichtlichen Gestalten jene Tat oder sie mahnten vor den Folgen der Tatunterlassung. Der Erläuterung dieser Idee sollte die Form der geplanten Werke dienen. Dem Künstler war daran gelegen, eine verallgemeinernde Vision zu bilden und das Wesen der Phänomene zu erfassen. Aus diesem Grund plante er in jedem Fenster nur eine einzige, monumentale Figur. In den Entwürfen für die großen Fenster des Domes entwickelte Wyspiański das Kompositionsschema, das er in seinem *Gottvater* für die Franziskanerkirche ein-

gesetzt hatte und das sich zum Ausdruck gesteigerten Pathos gut eignete, die kleinen Fenster sollten währenddessen thronende Figuren beinhalten.

Die Fokussierung auf die Tat-Problematik hatte zur Folge, dass die von Wyspiański dargestellten Figuren sowie die von ihnen versinnbildlichten Werte nicht immer im Einklang mit der zu seiner Zeit vorherrschenden Vision der Geschichte Polens standen. Die Mythologisierung der Entscheidung Wandas, die Gründe und Folgen des Konflikts des heiligen Stanislaus mit dem König Boleslaw, die Bedeutung der Schlacht bei Liegnitz sowie der Sinn der Entdeckung der Gebeine des Königs Kasimir bekamen eine individuelle historiosophische Prägung. Für Wyspiański war die Geschichte keine positivistische Herumstöberei, kein mühsames Sammeln der Fakten. Die Treue gegenüber einer Geschichtswissenschaft, die – wie er schrieb – „Bücherseiten zählt“, hatte für ihn keinen Wert.<sup>16</sup> Die Geschichte betrachtete er als eine künstlerische, kreative Domäne, wo das Talent und die Vorstellungskraft einem die Möglichkeit geben, ein großes Panorama der Vergangenheit herzustellen.

Jene künstlerische und kreative Herangehensweise ermöglichte es, vergangene Ereignisse frei zu behandeln, da sie ja keine eigenständige Rolle spielten, sondern allein dazu da waren, das Wesen einer Person, eines Phänomens oder eines geschichtlichen Prozesses herauszufinden. Das von Wyspiański verfolgte Ziel war die Wahrheit, allerdings nicht eine positivistische, die sich zu bloßen Tatsachen reduzieren lässt. Es war ihm an Nietzsches „monumentalischer Historie“ gelegen, nicht an der „antiquarischen“.<sup>17</sup> Und die monumentale Geschichte bedient sich eben nicht einer Ansammlung von Fakten, sondern einer kreativen Ausdrucksweise, indem sie die Wahrheit mit Bild, Symbol oder Mythos erfasst.<sup>18</sup>

Michel Foucault machte auf die Tatsache aufmerksam, dass die Geschichte meistens von den Machthabern geschrieben wird. Dies zieht nach sich, dass neben der offiziellen Version der Vergangenheit eine nicht akzeptierte *contre-histoire* entsteht.<sup>19</sup> Man könnte denken, dass aufgrund der Unabhängigkeit Polens, die Geschichte des Landes im 19. Jahrhundert von den Teilungsmächten geschrieben wurde. In Galizien, dem 1866 die Autonomie zuerkannt wurde, war das aber nicht der Fall. In Krakau wurde die offizielle Geschichte von den lokalen Konservativen geschrieben. Ihre Vision der polnischen Vergangenheit und Identität stützte sich auf die Verbindung mit der Donaumonarchie. Die nationale Frage verorteten sie hauptsächlich in der Kultur, indem sie darum bestrebt waren, die polnische Sprache zu bewahren und des Weiteren ein Bildungssystem sowie Einrichtungen zu entwickeln, die das Erbe der Vergangenheit weiter tradieren konnten.<sup>20</sup>

Die messianistische Ideologie entsprach ihren Zielen, da sie die Wiedererlangung der Unabhängigkeit in eine unbestimmte Zukunft verschob und die Frage der nationalen Identität mit dem Kult der Gräber und der Geschichte gleichsetzte. Somit war Wyspiańskis tatorientierte Interpretation der Geschichte eine Gegengeschichte. Der Künstler versuchte die Betrachtung der bedeutendsten Figuren aus der polnischen Geschichte des Mittelalters und der Renaissance neu zu definieren, insbesondere galt dies für die Könige und Herzöge aus den Geschlechtern der Piasten und der Jagiellonen. Seinen ausdrücklichen Widerspruch gegen die offizielle Version der Geschichte zeigen vor allem die drei großen Kartons in Pastell mit den Darstellungen der Leichen des heiligen Stanislaus, König Kasimirs des Großen und des sterbenden Heinrich dem Frommen.

14 *Stanisław Wyspiański*, Hymn Veni Creator, in: Rapsody, hymn, wiersze, Kraków 1961 (= Stanisław Wyspiański, Dzieła zebrane, Bd. 11), S. 24.

15 *Stanisław Wyspiański*, Henryk Pobożny pod Lignica, in: Wyspiański (zit. Anm. 14), S. 119–121.

16 *Stanisław Wyspiański*, Noty do „Bolesława Smiałego“, in: Wyspiański (zit. Anm. 14), S. 146–147.

17 *Friedrich Nietzsche*, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, in: Unzeitgemäße Betrachtungen. München 1954 (= Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, Bd. 1), S. 219.

18 *Jan Nowakowski*, Pod znakiem mitu i historii, in: Wyspiański. Studia o dramatach, Kraków 1972, S. 115–118.

19 *Michel Foucault*, In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am College de France (1975–76), Frankfurt a. Main 2009.

20 *Brian Porter*, When Nationalism Began to Hate. Imagining Modern Politics in Nineteenth-Century Poland, Oxford 2002, S. 53.