



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**„Rumänische Hinterglasikonen – Zwischen
Kultobjekt und Massenproduktion“**

Verfasser

Franz-Martin Hollaus

Angestrebter Akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien im Juni 2011

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Studienkennzahl lt. Studienplan: A 315

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen Personen bedanken, die mir bei der Erstellung dieser Diplomarbeit geholfen haben und zum Gelingen des vorausgehenden Studiums beitrugen.

Ganz herzlich bedanke ich mich bei Frau Prof. Dr. Lioba Theis für die wohlwollende und umsichtige Betreuung sowie die hilfreichen Anregungen und Denkanstöße für meine Arbeit. Mein herzlicher Dank gilt auch Frau Barbara Wustlich für das zur Verfügung stellen von Bildmaterial, das Teilen ihres Erfahrungsschatzes und ihre wertvolle Hilfestellung darüber hinaus.

Ganz besonders danken möchte ich aber allen voran meinen Eltern die mir das Studium ermöglichten und mich über die vergangenen Jahre so liebevoll unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
1.1	Abgrenzung des Themas.....	6
1.2	Forschungslage	6
2	Geschichte der Hinterglasmalerei.....	7
2.1	Überblick über die Geschichte Rumäniens	8
2.2	Zugehörigkeit zur Volkskunst	9
2.3	Zeitliche Abgrenzung	9
3	Regionale und ethnische Einordnung	13
3.1	Ein Phänomen in Siebenbürgen.....	13
3.2	Vorgänger der Hinterglasikonen	14
3.3	Spärliches Mäzenatentum.....	14
3.4	Wachsender Bedarf an Ikonen.....	15
4	Politisches Umfeld im Siebenbürgen Ende des 18. Anfang des 19. Jahrhunderts	16
4.1	Eingliederung Siebenbürgens in das Habsburgerreich.....	16
4.2	Die unierte Kirche	16
4.3	Zunehmender katholischer Einfluss	17
5	Das Wunder von Nicula	19
5.1	Der Wallfahrtsort Nicula.....	19
5.2	Devotionalienhandel mit Hinterglasbildern	19
5.3	Holzschnitte aus Hajdate	20
5.4	Hinterglasmalzentren in Siebenbürgen	21
5.5	Unterschiede zwischen westlichen und rumänischen Hinterglasbildern	22
6	Entstehung der Glashütten in Siebenbürgen.....	22
6.1	Verbreitung der Glasproduktion in Europa	22
6.1.1	Glasmacherei als Alchimie	23

6.1.2	Einfluss des Hausierhandels und der Fuhrmannszüge	24
6.1.3	Entstehung der siebenbürgischen Glashütten	24
6.1.4	Voraussetzungen für die Produktion	25
6.2	Die Glashüttenarbeiter und ihr Handwerk	26
7	Technik der Hinterglasmalerei	27
7.1	Eine zweitausend Jahre alte Technik	27
7.2	Malprozess	28
7.2.1	Vorzeichnung	29
7.2.2	Materialien	30
7.2.3	Vorlage und Bildformat	31
7.2.4	Behandlung der Details	35
7.3	Die Ornamentierung der Randleisten	35
7.4	Maler und Werkstätten	36
7.5	Ikonen als Massenware	37
7.5.1	Ikonen als Jahrmarktware	37
7.5.2	Vertrieb	38
7.5.3	Charakterisierung von Massenware	38
7.5.4	Reproduktive Arbeitsweise und Arbeitsteilung	39
8	Entwicklung von Formensprache und Ausdruckskraft. 41	
8.1	Einflüsse und Hintergründe	41
8.2	Motive und ihre Nutzung	42
8.3	Regelwerk der Ikonenmalerei	44
8.3.1	Richtigkeit einer Hinterglasikone	45
8.3.2	Westlicher Einfluss	46
8.4	Einfluss rumänischer Traditionen	48
8.5	Bildaufbau	50
8.5.1	Komposition	50
8.5.2	Hierarchisierung und Gliederung der Bilder	52
8.5.3	Kolorit	56
8.5.4	Ornamentierung	59
8.5.5	Wandlung des Ausdrucks und graphische Neudefinition	61
8.6	Entdeckung für die Avantgarde	63
8.7	Volkskunst und die Moderne	65

9	Besondere Bilder.....	67
9.1	Einzel benennbare Künstlerpersönlichkeiten	67
9.1.1	Savu Moga.....	67
9.1.2	Matei Țimforea	68
9.2	Außergewöhnliche Darstellungsformen und Motive	69
9.2.1	Festtagsikonen.....	69
9.2.2	Vierzig Märtyrer aus Kappadokien.....	70
9.2.3	Johannes der Täufer	70
9.2.4	Die Drei Hierarchen.....	71
9.2.5	Vier-Felder-Ikonen.....	71
9.2.6	Sechzehn-Felder-Ikonen	72
9.2.7	Die Himmlische Tafel	72
9.2.8	Apostelsynaxis	73
10	Conclusio	74

1 Einleitung

1.1 Abgrenzung des Themas

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit rumänischer Hinterglasikonenmalerei im Siebenbürgen des 19. Jahrhunderts. Das politisch konfliktreiche 19. Jahrhundert in Siebenbürgen ist für die orthodoxe Glaubenstradition der Siebenbürger Rumänen als wohl eher schwierig einzustufen, wodurch sich bezüglich Entstehung, Verbreitung und Verwendung des Mediums Hinterglasikone und die damit verbundenen Besonderheiten zahlreiche Fragen und Verbindungen ergeben.

In einem politisch schwierigen Umfeld treffen hier katholische und orthodoxe Tradition aufeinander. Es kann vielerorts beobachtet werden, wie katholische Elemente in orthodoxe Bildthemen einfließen.

Einerseits erscheint die Einordnung in einen volkskundlichen, gewerbehandwerklichen Kontext plausibel, andererseits entwickelt das Medium Hinterglasikone außergewöhnlich autonome Tendenzen bezüglich des Kolorits und der Darstellungsform.

1.2 Forschungslage

Der Ursprung der Hinterglasmalerei in Rumänien kann bis heute nicht genau festgestellt werden. Es fehlen historische Dokumente aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Generell werden aber mittlerweile die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts als Entstehungszeitpunkt angenommen.

Erst nach dem zweiten Weltkrieg beginnt die planmäßige Erforschung der Zentren von Hinterglasmalerei. Dank dieser Untersuchungen und zahlreich, in letzter Zeit angelegten Sammlungen, ist es heute möglich, die Entwicklung der Hinterglasmalerei im Allgemeinen und die einiger Zentren im Speziellen zu beurteilen.¹

Cornel Irimie und Marcela Focsa schufen mit ihrer 1968 erschienen Monographie das erste, breiter gefächerte Werk zur Hinterglasmalerei Rumäniens. Friedrich Knaipp und Gisling Ritz beschäftigten sich im Zuge ihrer Betrachtungen zur Hinterglasmalerei im gesamteuropäischen Kontext, 1973 respektive 1975

¹ vgl. Irimie/Focsa 1968, S. 5-7

erschienen, natürlich auch mit der rumänischen Abwandlung dieser Technik. Die erste, umfangreichste und detaillierteste Monographie über die Hinterglasmalerei Siebenbürgens veröffentlichten Juliana und Dumitru Dancu erstmals 1975.

Das Ikonenmuseum Recklinghausen widmete sich intensiv der Hinterglasikonenmalerei und publizierte erstmals 1992 einen Katalog begleitend zur umfangreichen Ausstellung. Ruth Fabritius und Eva Haustein-Bartsch setzten sich kritisch mit dem bisher bekannten Material auseinander und gelangten zu interessanten Standpunkten. Auch das Dommuseum Würzburg beschäftigte sich mit der Hinterglasmalerei Rumäniens. Hier arbeitete wiederum Ruth Fabritius diesmal mit dem Sammler Joachim Nentwig zusammen – 2003 entstand ein umfangreicher, breit bebildeter Katalog.

Da die Forschung für dieses Bildmedium noch nicht weit fortgeschritten ist, muss die oben angeführte Literatur den Grundstock für meine Arbeit bilden. Es fließen zusätzlich noch einige geschichtliche Berichte zu Rumänien, sowie Literatur zu Volkskunst, Kunsthandwerk und Ikonenmalerei generell ein. Auch mögliche Parallelen zur Avantgarde sollen kurz thematisiert werden.

2 Geschichte der Hinterglasmalerei

Die Hinterglasmalerei ist, bei aller Eigenwertigkeit, eine sehr wandlungsfähige Kunst. Dies zeigt die Vielfalt ihrer Erscheinungsformen im Laufe der Geschichte ebenso wie der Umfang ihrer Verbreitung.²

„Die Kreuzigung auf dem Hausaltärchen der Gotik, die kapriziöse Mythologieszene von Renaissance und Manierismus, das heroische oder empfindsame Landschaftsbild des 17., das Schäferidyll des 18. Jahrhunderts, das protestantische Erbauungsbild mit seinem Bibelspruch und der katholische Haussegen mit den Gestalten der Nothelfer – das alles hat im Laufe der Zeit seine Verwirklichung in der schimmernden Welt des Hinterglasbildes erfahren.“³

Mit dem Bereich des Glaubens und des religiösen Erlebens ist die Hinterglasmalerei, so Gislinde Ritz, seit dem Beginn ihrer Existenz eng verbunden. Im Mittelpunkt stehen die heilsgeschichtlichen Darstellungen, die biblischen Szenen und die Bilder der

² vgl. Ritz 1975, S. 41

³ Ritz 1975, S. 41

Heiligen als Träger eines ganz persönlichen und unmittelbaren Vertrauensverhältnisses. Doch erweist nicht nur die Bildgestalt großes Wandlungsvermögen sondern auch die Darstellungsinhalte reagieren rasch auf einen Wechsel in der kulturgeschichtlichen Situation, auf Änderungen im Geschmack der Epoche oder auf die Erfordernisse der Produktion.⁴

2.1 Überblick über die Geschichte Rumäniens

Es darf für Rumänien nicht vergessen werden, dass es sich um die Geschichte dreier ehemaliger Staaten, Siebenbürgen, Walachei und Moldau, handelt, die politisch seit dem Mittelalter bis in das 19. beziehungsweise bis Anfang des 20. Jahrhunderts eine voneinander getrennte Existenz geführt haben. Die sprachliche und kulturelle Einheit der Rumänen hat zwar die politische Trennung unverletzt überlebt, aber die Verschiedenheit der politischen Gegebenheiten wie Friedenszeiten, Kriege, feindliche Einfälle und Zerstörungen sowie auch der künstlerischen Ansprüche und Möglichkeiten, der Auftraggeber und der finanziellen Mittel bestimmen nicht nur voneinander abweichende Entwicklungsphasen, sondern trotz enger Berührung, auch künstlerische Varianten. Zu diesen gesellen sich in Siebenbürgen und dem Banat die andersorientierten Kunstbedürfnisse der eingewanderten und hier angesiedelten Ungarn, Szekler, Sachsen und Schwaben sowie die Folgen gegenseitiger Beeinflussung.⁵

Die Geschichte der Rumänen, eines Volks, das nicht ohne weiteres zur byzantinisch-slawischen Kulturgemeinschaft zu zählen ist, beginnt als deren Vorfahren, albanisch-walachische Wanderhirten, romanisiert beziehungsweise in ihrer Sprache latinisiert wurden. Ihr Vordringen in den Karpatenbogen ist 1210 quellenmäßig belegt. Sie siedelten sich in Siebenbürgen, aber auch in den Grenzländern, den Banaten an. Im 14. Jahrhundert entstanden die Fürstentümer Moldau und Walachei und im Zuge dessen schließlich ein mehr oder weniger selbstständiges Staats- und Kulturgebilde, das bis an die Donau und das Schwarze Meer reichte.

Im Rahmen der antitürkischen Befreiungsbewegungen des 19. Jahrhunderts erlangte auch 1878 Rumänien seine Unabhängigkeit. Im Zusammenleben der Konfessionen zeigt sich hier, wie auch auf anderen Gebieten, ein von den Balkanvölkern sonst verschiedenes Bild. Abgesehen von den eingewanderten evangelischen Deutschen

⁴ vgl. Ritz 1975, S. 41

⁵ vgl. Vătăşianu 1986, S. 7

hat der orthodoxe Glaube eine lange Tradition, die aber sowohl verwässert durch die Traditionen der verschiedenen Volksgruppen als auch durch den sich am Hause Habsburg orientierenden Katholizismus eine bedeutende Konkurrenz erfuhr.

Charakteristisch für die Ikonenmalerei waren die verschiedenen regionalen Schulen (Transsylvanien, Siebenbürgen, Moldau-Bessarabien, Walachei). Am bekanntesten wurden aber die sogenannten Hinterglasikonen, deren Technik zwar aus Süddeutschland oder Österreich importiert worden war, die aber als Ikonen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in Rumänien eine Heimat gefunden hatten. Hauptverbreitungsgebiete waren die mit Rom unierten Kirchenregionen Rumäniens.⁶

2.2 Zeitliche Abgrenzung

Die Forschung setzt die siebenbürgische Hinterglasmalerei nicht vor dem 18. Jahrhundert an. Versuche, ihre Anfänge in die fünfziger/sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu datieren, konnten nicht überzeugen. Auch in Mitteleuropa beginnt keines der ansatzweise vergleichbaren Zentren früher als in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine planmäßige Erzeugung von Hinterglasbildern. Die größte Produktivität erreichte das in seiner Volkstümlichkeit so charakteristische Kunsthandwerk im 19. Jahrhundert. Es klingt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aus. Vereinzelte Bauernmaler arbeiten noch bis in die Sechziger/Siebziger Jahre.⁷

2.3 Zugehörigkeit zur Volkskunst

Für den Fall der Hinterglasikonen ist es erforderlich, ihre Zugehörigkeit zur Volkskunst durch den Hinweis auf ihre bäuerlichen Produzenten und ihre, wenn auch nicht zweifelsfreie, Funktion als orthodoxes Kultbild mit allen damit verbundenen inhaltlichen und formalen Festlegungen zu ergänzen. Ihr Gebrauchswert ist somit zunächst ein religiöser.⁸ Der Begriff der Volkskunst ist seit 1894 in der wissenschaftlichen Diskussion zu finden und wurde vom Kunsthistoriker Alois Riegl geprägt.⁹ Es ließ sich allerdings kein allgemein gültiger Konsens abgrenzen, keine exakt zuordenbaren Kriterien festschreiben, die Volkskunst klar definieren. Als Volkskunst werden hauptsächlich künstlerische Hervorbringungen außerhalb des

⁶ vgl. Onasch/Schnieper 2001, S. 60 f.

⁷ vgl. Fabritius 1992a, S. 7

⁸ vgl. Fabritius 1992b, S. 17-21

⁹ vgl. Brockhaus 2006, S. 209

bereits bestehenden, von der gesellschaftlichen Elite gebildeten geschmacklichen Kanons, bezeichnet. Die Definition impliziert eine bestehende Gesellschaft, die mehr als eine Stufe an kultureller Aktivität aufweist. Die Kunst der Eliten mag dominieren, bildet für gewöhnlich aber die ästhetische Minderheit. Für Länder oder Regionen, die zu einer gewissen Zeit ein Teil größerer politischer Entitäten waren, konnte man beobachten, dass die kulturelle Hervorbringung der vorherrschenden Elite abnahm, wo hingegen sich vielfach die Volkskunst als nationales Identifikationssymbol entwickelte.

Volkskunst existiert in einer klar definierten geographischen Region unter Volksgruppen mit vereinenden Elementen in Hinblick auf Sprache oder Religion. Tradition trägt für gewöhnlich wesentlich zu Motivik, Typik und Objektbezogenheit sowie zu Handwerkstechniken, Werkzeuggebrauch und Materialverwendung bei.¹⁰ Meist werden vom Hersteller selbst, Alltagsgeräte und Gebrauchsgegenstände (wie zum Beispiel Möbel, Geschirr, Kleider, Tracht), Ziergegenstände (etwa Stickbilder, Hinterglasmalerei) sowie Gegenstände religiösen Charakters (Andachtsbilder). Volkskunst-Arbeiten sind Ausdruck des Selbstverständnisses innerhalb gesellschaftlicher Schichten und sozialer Rollen, von Weltbildern und Ordnungssystemen sowie immateriellen Wertvorstellungen (dazu gehört auch die Volksfrömmigkeit).

Die zum Teil starken regionalen und lokalen Unterschiede sind von diesen Faktoren, aber auch von den Produktionsformen und den zur Verfügung stehenden Materialien abhängig. Allgemein typisch sind vor allem vereinfachte Formelhaftigkeit, Reihung, Symmetrie und ornamental-geometrische Stilisierung. Viele Ornamente sowie die oft lebhaft Farbigkeit haben kultische beziehungsweise symbolische Bedeutung.¹¹ Volkskunst wird in anderen Sprachen teilweise etwas weniger missverständlich als volkstümliche Kunst bezeichnet und daher heute auch häufig als „populäre“ Kunst, im Sinne von Kunst des Volkes wie Kunst für das Volk, betitelt. Dabei ist in erster Linie bildnerisches Schaffen und dekoratives Gestalten gemeint. In der sozialistischen Terminologie wurde die gesamte „Schau-Folklore“ der staatlich geförderten Trachten- und Tanzensembles als solches bezeichnet.¹²

Lynette Rhodes bezeichnet Volkskunst als „eine Alltagskunst. Sie ist traditionell durch den Alltagsgebrauch, die Spiritualität und die ästhetischen Bedürfnisse von

¹⁰ vgl. Janis u. a. 1996, S. 239

¹¹ vgl. Schwedt u. a. 2006, S. 209

¹² vgl. Riegl u. a. 1994, S. 663

einfachen Leuten beeinflusst. Objekte der Folklore werden heutzutage als Kunsthandwerk betrachtet, als Objekte mit hohem ästhetischem Wert, auch wenn ihre Produzenten nicht immer primär diese Intention hatten. Design war der Funktion untergeordnet und Dekor und dessen Motive wurde in Form von Ornament hinzugefügt was den Objekten Farbe und Vielfalt verlieh.“¹³

In der heutigen Sachgüterforschung wird mit dem Begriff der Volkskunst allerdings mit Bedacht gearbeitet und dieser kaum, wie in früheren Zeiten teilweise üblich, als analytische Kategorie für eine Art Zeugnis von Festwesen oder Realien des Alltagslebens missbraucht. Die späte Wortschöpfung aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinkt einer älteren Mode von „Volks“-Vokabeln um ein Jahrhundert hinterher. Ihre Wiederentdeckung hat¹⁴ „mit den Bestrebungen der Kunstgewerbewegung am Ende des Historismus und dem Beginn der künstlerischen Moderne zu tun. Die Volkskunst-Entdeckung ist selbst noch ein typisches Kind der historistischen Hoffnungen, Neues aus Altem zu schöpfen, um mit der Exotik imaginierter Vergangenheiten selbst schöpferisch zu werden. Volkskundeforschung ist darum von Anbeginn an ein Ableger der Kunstgeschichtsbetrachtung und der Kunstbegeisterung gewesen und hat von dorthier ihre theoretischen Prämissen bezogen.“¹⁵

In der Praxis haben sich hingegen in ihrer mittlerweile mehr als 100jährigen Forschung Spezialdisziplinen gebildet zum Beispiel für Trachten, Textilien, Mobilar, Gebrauchsgerät, Keramik, Holzschnitzwaren, Hinterglasmalerei sowie sonstiger bildnerischer Medien vor allem der Druckgrafik.¹⁶

Die heutige volkskundliche Forschung interessiert sich vor allem dafür, wo, wann und wie in einem bestimmten Zeitraum für bestimmte Bevölkerungsschichten bestimmte Produkte durch bestimmte Werkstätten eigens hergestellt wurden und diese Dinge dadurch ihr bestimmtes Aussehen beziehungsweise ihre Stilisierung erhielten.¹⁷

Nach Michael Haberlandt ist die „durch eine gemeinschaftsgebundene Tradition bedingte und gestaltete, Volkskunst mit dem Dialekt einer Sprache am ehesten zu vergleichen, und ähnlich dem Verhältnis der Mundart zur entsprechenden

¹³ vgl. Rhodes 1978, S. 9

¹⁴ vgl. Riegl u. a. 1994, S. 663

¹⁵ Riegl u. a. 1994, S. 663

¹⁶ vgl. Riegl u. a. 1994, S. 664

¹⁷ vgl. Riegl u. a. 1994, S. 663 f.

Schriftsprache ist auch die Beziehung der Volkskunst zu Hochkunst und Kunstgewerbe eines Volkes gestaltet. Genau wie jene ist die Volkskunst nicht nur zuweilen die Quelle einer Weiterentwicklung, sondern vor allem volkstümlich stilisierte Fortentwicklung, abgesunkener Abklatsch mit getreuer Übernahme aller Techniken und Werkzeuge, aber auch Ausklang mit allen Kennzeichen des Verfalles und Verderbs.“¹⁸

Die Hinterglasmalerei ist hier in der Rezeption durch eine breitere Masse am Ende ihres fast zweitausendjährigen Weges angelangt. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts steht für Gislinde Ritz „eine neue künstlerische Macht bereit, die willens ist, die Nachfolge anzutreten, die Volkskunst.“¹⁹

Hinterglasmalerei als einen Teil von Volkskunst zu sehen, würde eine grundlegende Veränderung in der Wahrnehmung bedeuten. Nicht nur allein in Hinsicht auf ihre Erscheinung, sondern bezüglich ihrer gesamten Struktur. Dies würde schon beim Hersteller beginnen, der dadurch nicht mehr als Künstler innerhalb seiner Individualität betrachtet, oder als ein handwerklicher Maler im Bereich städtisch-bürgerlicher Lebensweise verstanden, sondern als Mensch, der aus der von Tradition, durch Sitte und Brauch geprägten Verhaltensweisen des Volkes existieren würde. Das würde sich beim Empfänger fortsetzen, dem Käufer der Volkskunstware, der dann ja derselben Verhaltensschicht zuzurechnen wäre.²⁰

¹⁸ Haberlandt 1906, S. 6-8

¹⁹ Ritz 1975, S. 14

²⁰ vgl. Ritz 1975, S. 14

3 Regionale und ethnische Einordnung

3.1 Ein Phänomen in Siebenbürgen

Hinterglasikonen entstanden vom beginnenden 18. Jahrhundert bis in die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts vorwiegend in Siebenbürgen (Abb. 1). Es handelt sich um „ein geographisch, historisch und soziologisch eng umrissenes Phänomen.“²¹ Hinterglasikonen wurden aber auch in anderen von Rumänen bewohnten Provinzen jenseits der Karpaten, der Moldau und der Walachei vertrieben.²²

Die Anfänge der Hinterglasmalerei in Rumänien sind bis jetzt noch nicht hinreichend geklärt. Es gibt keinerlei Dokumente, die sich auf die Entstehung dieser Form der Malerei beziehen. Sie wird für Siebenbürgen erst sehr spät, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in Schriften erwähnt, und selbst da eher beiläufig. Als gesichert scheint nur, dass sie zuerst in Nordsiebenbürgen auftrat. Dies könnte durch die geographische Nähe zu Böhmen, Österreich und der Slowakei zu erklären sein, wo Hinterglasbilder vorwiegend katholischen Einflusses für den Export in Massen erzeugt, von fahrenden Händlern über die Grenzen gebracht und auch weit verbreitet abgesetzt wurden.²³

Hinterglasikonen sind jedoch von den importierten volkstümlichen Hinterglasbildern mit ebenfalls religiöser, aber katholischer Thematik, die seit dem 18. Jahrhundert in Süddeutschland und im Bayerischen Wald, in Böhmen und in der Slowakei entstanden in mehrerlei Hinsicht unbedingt zu unterscheiden. Was die Verbreitung unter den Rumänen Siebenbürgens betrifft, so ist anzumerken, dass in diesem Gebiet mit zwar gemischter Bevölkerung, ethnische, konfessionelle und soziale Gruppen weitgehend übereinstimmen. Hinterglasikonen mit vorwiegend aber nicht ausschließlich orthodoxen Bildthemen sind daher auch vorwiegend beim rumänischen Bevölkerungsanteil anzutreffen, nicht aber bei den katholischen oder reformierten Ungarn oder den evangelisch-lutheranerischen Siebenbürger Sachsen.²⁴

²¹ Fabritius 1992a, S. 7

²² vgl. Dancu/Dancu 1982, S. 15

²³ vgl. Dancu/Dancu 1982, S. 19

²⁴ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 28 f.

3.2 Vorgänger der Hinterglasikonen

„Sich dem Ursprung und den Bildideen der rumänischen Hinterglasbilder zu nähern bedeutet das Leben der ländlichen Bewohner dieser abgelegenen Regionen kennen zu lernen. Geschichte und Ikonographie der Wallfahrtsorte in Transsylvanien sind ein wichtiger Bestandteil zur Bestimmung ihrer Herkunft.“²⁵

Die ältesten, etwa Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen, auf Holztafeln gemalten Ikonen der Region stammen aus Kirchen oder Klöstern und sind ebenso wie die religiöse Malerei der Moldau und der Walachei in der orthodoxen Ikonographie byzantinischen Ursprungs verwurzelt.²⁶

3.3 Spärliches Mäzenatentum

Während in den anderen rumänischen Provinzen die Entfaltung der religiösen Malerei durch die Aufträge der Fürstenhöfe gefördert wurde, fehlte in Siebenbürgen dieses Mäzenatentum gänzlich. Es fehlten auch die Aufträge der großen und kleinen Bojaren, der reichen Kaufleute aus den Städten und Märkten.

Transsylvanien stand, und das ist ein zentraler Punkt, bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts unter der Herrschaft des katholischen Habsburgerreichs.²⁷ Bei Coriolan Petranu ist beispielsweise zu lesen, dass es Fälle gegeben haben soll, wo von der habsburgischen Zentralmacht eingesetzte Adelige, sich rumänischer Kirchen bemächtigten oder die Errichtung solcher sogar per Verbot verhinderten. Die Rumänen Siebenbürgens durften zu dieser Zeit auch nicht in Zünfte oder Kunstkorporationen eintreten. Aus diesem Grunde konnte sich keine, auch nur irgendwie in diese Richtung geartete, Klasse oder Schule von Baumeistern, Malern und Gewerbetreibenden bilden. Zudem litt die Kirche vor 1848 durch die Situation der Unterordnung unter großer Armut. Es herrschten unruhige, kriegsreiche Zeiten, wo unzählige Kunstwerke zerstört wurden. Die Zerstörung von Klöstern und Kirchen auf kaiserlichen Befehl durch General Bukow im Jahre 1761 hatte gravierende Auswirkungen auf das Glaubensleben der orthodoxen Rumänen.²⁸

²⁵ Dammert 1993, S. 17

²⁶ vgl. Dammert 1993, S. 17

²⁷ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 28

²⁸ vgl. Petranu 1926, S. 14

Es gab in den Reihen der rumänischen Bevölkerung also keine Gesellschaftsklasse, die imstande gewesen wäre, ein blühendes künstlerisches Leben zu ermöglichen oder zu verwirklichen, geschweige denn zu finanzieren. Es war in erster Linie die kirchliche Autorität vor Ort, die sich, soweit möglich, als einflussreichster kultureller Sponsor bemühte, das Fortbestehen rumänischer orthodoxer Tradition aufrecht zu erhalten. Gestützt durch die Mehrheit der Bauern in Dörfern und Städten, unter schon angedeutet sehr schwierigen Bedingungen versuchte man mit vereinten Kräften Kulturstätten zu errichten, und diese mit Wandmalereien und den erforderlichen Ikonen auszustatten.²⁹

3.4 Wachsender Bedarf an Ikonen

Es gab wenige Werkstätten religiöser Malerei, die den erforderlichen Bedarf decken konnten. Die Ikonographie der Ostkirche wurzelt in der byzantinischen Kunst, deren Echo den bäuerlichen Malern durch die aus der Moldaugegend eingewanderten Meister von auf Holztafeln gemalten russischen Ikonen überbracht wurde. Dazu kam der Einfluss der aus dem Banat stammenden serbischen Ikonen und der griechischen Malschule vom Berg Athos.³⁰ Diese waren zwar zumeist Werke umfassend geschulter Ikonenmaler, wie erwähnt aus Werkstätten der Moldau und der Walachei, des Bereichs rund um den Balkan bis hin zum Berg Athos, aber auch sehr aufwändig, nicht zuletzt durch die großen Distanzen kostspielig in der Beschaffung und somit nahezu unerschwinglich für die einfache rumänische Bevölkerung. Außerdem stellte nicht nur die landläufige Armut, sondern auch die geographische Abgeschlossenheit der ländlichen Gemeinden ein Problem für die Beschaffung von Holztemperaikonon³¹ in größeren Mengen dar.³²

„Die feierliche Liturgie als Kernstück orthodoxer Religiosität bestimmt das alltägliche und festtägliche Leben der Gläubigen, ihren Jahres- und Lebenskreis.“³³ Somit als Kultgegenstand unerlässlich im Hause jedes orthodoxen Christen, war die Ikone natürlich unentbehrlich für das Glaubensleben. Deshalb fanden die Siebenbürger Rumänen in den kleinen, im eigenen Land hergestellten Hinterglasbildern eine

²⁹ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 28 f.

³⁰ vgl. Dammert 1993, S. 17 f.

³¹ Tempera aus dem lateinischen temperare: mischen, vermischen. Als Tempera werden alle Malfarben bezeichnet, deren Pigmente in Emulsionen aus wässrigen Bindemitteln (Eigelb, Eiweiß, Feigenbaummilch, Gummiarabikum oder Tierleim) und oxidierbaren trockenen Ölen (Leinöl, Mohnöl, Nussöl) gelöst werden. Im Mittelalter war die Eitempera in der Tafelmalerei weit verbreitet. vgl. Fuga 2005, S. 112-117

³² vgl. Dancu/Dancu 1982, S. 29

³³ Fabritius 1999, S. 9

willkommene und in weiterer Folge sehr beliebte Alternative zu den auf Holztafeln gemalten Ikonen aus den Klosterschulen.³⁴ „Bescheiden und relativ anspruchslos, hingegen strahlend und anziehend durch ihr lebhaftes Kolorit, war die kleine Hinterglasikone selbst dem ärmsten der rumänischen Ackerbauern zugänglich.“³⁵

4 Politisches Umfeld im Siebenbürgen Ende des 18. Anfang des 19. Jahrhunderts

4.1 Eingliederung Siebenbürgens in das Habsburgerreich

Die nach 1699 erfolgte Eingliederung Transsilvaniens in das Habsburgerreich übte auf die kulturelle Entwicklung der Rumänen dieser Provinz doppelten Einfluss aus. Sie befanden sich einerseits in den Bahnen der für Mitteleuropa eigenen Kunst- und Kulturformen und suchten andererseits Wege, ihrer eigenen Kultur und Tradition Ausdruck zu verleihen.³⁶ Die bis 1848 geltende Landesverfassung, das Leopoldinische Diplom, das Siebenbürgen als Fürstentum in das Habsburgerreich eingliederte, zählte außerdem die Orthodoxie nicht zu den so bezeichneten „rezipierten“ Religionen des Landes. Dadurch wurde für den rumänischen Bevölkerungsanteil die Bewahrung ihres Glaubenslebens schwierig³⁷

4.2 Die unierte Kirche

Aus dieser Situation der Unterprivilegierung wird der Druck zu einer Union mit der katholischen Kirche verständlich. Denn nachdem in der sogenannten Union von Brest-Litowsk 1595 große Teile der Ruthenen³⁸ mit Rom vereinigt wurden, kam es ab 1686 auch zu einer Unionsbewegung der orthodoxen Rumänen Siebenbürgens mit der legitimierten katholischen Oberhoheit, der katholisch-apostolischen Majestät Österreichs. Und tatsächlich entsteht 1701 eine sogenannte „unierte“ griechisch-katholische Kirche, wodurch eine religiöse Spaltung der siebenbürgischen Rumänen erfolgt. Eine Differenzierung gegenüber dem traditionellen ostkirchlichen Ritus war zu Anfang zwar nicht zu beobachten – auch die Verehrung der Ikonen blieb vorerst

³⁴ vgl. Dancu/Dancu 1982, S. 28

³⁵ Dancu/Dancu 1982, S. 28

³⁶ vgl. Irimie/Focşa 1968, S. 6

³⁷ vgl. Miron 1992, S. 9

³⁸ Ruthenen war vom 18. Jahrhundert bis Anfang des 20. Jahrhunderts in der Habsburgermonarchie die gebräuchliche Bezeichnung für die Ostslawen des Reiches, die Ukrainer und deren Untergruppen oder eng verwandte Völker. vgl. Brockhaus 2006, Band 23, S. 585

unangetastet. Ein halbes Jahrhundert später bringt zudem ein weiteres Ereignis dramatische Folgen für das siebenbürgische Rumänentum mit sich. Mit der durch die katholische Oberhoheit der Habsburger angeordneten Zerstörung vieler orthodoxer Klöster Siebenbürgens durch Truppen General Bukows 1761 verlieren die orthodoxen Christen ihre traditionellen Wallfahrtszentren mit den dazu gehörenden Ikonenschulen und –werkstätten. Orthodoxe Geistliche und Mönche verlassen Siebenbürgen und gründen neue Klöster, wie etwa in Suzana, Cheia, Predeal und Stânișoara, südlich der Karpaten.

Trotz dieser für das Rumänentum problematischen Entwicklungen ist in der Region um Siebenbürgen im 18. Jahrhundert ein sprunghafter Anstieg des rumänischen Bevölkerungsteils feststellbar. Der gestiegene Bedarf an Heiligenbildern konnte, wie schon angesprochen, keineswegs mehr durch Importe von Holz-Tempera-Ikonen aus den orthodoxen Nachbarländern gedeckt werden.

An die Stelle der alten Ikonenwerkstätten treten bäuerliche Malerfamilien, die sich schon bald ausschließlich auf die im habsburgischen Herrschaftsbereich inzwischen übliche Hinterglasmalerei konzentrierten.³⁹

Festzuhalten gilt, dass die gleiche kirchen- und weltpolitische Situation, welche eine Union der siebenbürgischen Orthodoxie mit Rom erzwingt, sowie die prekäre Zerstörung des Klosterwesens, sehr wahrscheinlich eine Art Lücke in der rumänisch-orthodoxen Gemeinschaft hinterließ, und damit die Grundlage für die Entstehung einer blühenden siebenbürgischen Hinterglasikonenmalerei gebildet hatte.⁴⁰

4.3 Zunehmender katholischer Einfluss

Wie bereits thematisiert kann zunächst zwar der liturgische Ritus der orthodoxen Rumänen bewahrt werden, wenn auch allmählich, ähnlich wie in den katholischen Kirchen des byzantinischen Ritus im Nahen Osten, Angleichungen an die römisch-katholische Frömmigkeitspraxis, sogenannte Latinisierungstendenzen, spürbar wurden. So wird auch das Wallfahrtswesen zu bestimmten Muttergottesikonen forciert und in den Dienst der Katholisierung gestellt. Nicula bei Cluj (Klausenburg) und Radna bei Lipova/Arad sind zwei Orte, die hier besonders zu erwähnen sind. Es kann daher kein Zufall sein, dass beide Orte insbesondere aber Nicula, zu Zentren

³⁹ vgl. Miron, 1992, S. 9 f.

⁴⁰ vgl. Miron 1992, S. 9

der katholischen Missionstätigkeit wurden und damit einhergehend viele Händler, Handwerker und Hausierer angezogen wurden, die allmählich einen blühenden Devotionalienhandel in der Region etablierten.⁴¹

Vom Karpatenbogen umschlossen, der das Einflussgebiet des Abendlandes begrenzt, ist Siebenbürgen die südöstlichste Landschaft, in der sich die Hinterglasmalerei verbreitete. Jenseits des Karpatengürtels bleibt der orientalische Einfluss dominierend. In der Moldau und Walachei stehen die religiöse Ikonographie und das Kunstgewerbe überwiegend im Zeichen der byzantinischen Kunst.⁴²

Die Betrachtung der Hinterglasmalerei im südböhmisch-oberösterreichischen Raum zeigt, dass ein großer Teil der Produktion in den Osten der Donaumonarchie ging, wo also der Bedarf wesentlich durch Importe gedeckt wurde. Erst in Rumänien kam es, bedingt durch die veränderte konfessionelle Struktur, zu einer eigenständigen volksreligiösen Bilderwelt, die neben dem Holzschnitt vor allem in der Hinterglasmalerei ihre Realisierung erfuhr.⁴³

⁴¹ vgl. Fabritius 1992a, S. 5

⁴² vgl. Dancu/Dancu 1980 S. 14

⁴³ vgl. Ritz 1975, S. 34 f.

5 Das Wunder von Nicula

5.1 Der Wallfahrtsort Nicula

Ausschlaggebend für den Bekanntheitsgrad und die rasche Verbreitung der siebenbürgischen Hinterglasmalerei scheint ein Ereignis gewesen zu sein, das sich 1694 im kleinen Dorf Nicula (Abb. 2) bei Gherla, 50 km nordöstlich von Klausenburg, zugetragen hat.⁴⁴ Die kleine Dorfkirche von Nicula beherbergte eine auf Holz gemalte Darstellung der Muttergottes mit Kind, deren Augen am 15. Februar 1694 angeblich Tränen entströmten.⁴⁵ Die 1681 von einem gewissen Pfarrer Luca aus Iclod gemalte Hodegetria-Ikone⁴⁶ (Abb. 3), die er der Dorfkirche gestiftet hatte, soll 26 Tage lang geweint haben. Juliana und Dumitru Dancu schildern die Begebenheit, wie „einige deutsche Offiziere und Soldaten römisch-katholischen Bekenntnisses aus dem Kavallerieregiment ‚Hohenzollern‘, das vorübergehend in [dem Nachbardorf] Gherla in Garnison lag, [...] nach Nicula gekommen [waren], um sich eine orthodoxe Kirche anzusehen. Beim Eintritt in die Pfarrkirche sollen sie bemerkt haben, dass den Augen der Muttergottes besagter Ikone Tränen entströmten.“⁴⁷ Dieses „Wunder“⁴⁸, dessen Kunde sich schnell verbreitete, zog einen außergewöhnlich großen Pilgerstrom nach sich. Nicula mit der kleinen Klosterkirche, die durch die kirchenpolitischen Entwicklungen von unierten, griechisch-katholischen Mönchen betreut wurde, wurde in weiterer Folge durch dieses Ereignis zu einem beliebten, viel bereisten Wallfahrtsort.⁴⁹

5.2 Devotionalienhandel mit Hinterglasbildern

Alljährlich pilgerten bis zu 30.000 Gläubige zur wundertätigen Ikone. Dieser beachtliche Zustrom an Wallfahrern sollte drei Jahrhunderte lang nicht mehr versiegen. Wunsch und Gepflogenheit der Pilger war es, vom Wallfahrtsort mit einem Andenken heimzukehren. Dies verstanden zugezogene Händler und Hausierer geschickt zu nutzen, indem sie unter anderem auch mit Glasikonen handelten. Da

⁴⁴ vgl. Fabritius 1992a, S. 7

⁴⁵ vgl. Dammert 1993, S. 18

⁴⁶ Der Begriff Hodegetria oder Hodigitria (griech. die Wegführerin) bezeichnet einen bestimmten, sehr verbreiteten Typus von Marienfiguren, wie sie zuerst auf byzantinischen Ikonen anzutreffen ist. Hier wird Maria stehend mit dem Kind auf dem linken Arm abgebildet. Das Urbild steht in der Hodegonkirche zu Konstantinopel, daher kommt auch der Name. Diese Ikone gilt als die erhabenste Darstellung der Gottesmutter.

vgl. Sachs u. a. 2004, S. 256-258

⁴⁷ Dancu/Dancu 1980, S. 48

⁴⁸ Senkrecht aufgestelltes Holz scheidet manchmal ölige Harze aus, die daran herabrinnen.

⁴⁹ vgl. Fabritius 1992a, S. 7

die landes-eigene Produktion bei weitem nicht ausreichte, wurden anfänglich aus dem Böhmerwald für Nicula hergestellte Hinterglasbilder importiert.⁵⁰

Im ganzen Dorf hat man offenbar daraufhin begonnen, zuallererst hinterglasgemalte Abbilder der wundertätigen Ikone als Pilgerandenken herzustellen. Es wird angenommen, dass die Technik durch Glasarbeiter in die Gegend gebracht wurde, die sie in böhmisch-schlesischen Hütten kennengelernt hatten. Die Entwicklung der europäischen Glashütten ist ein wichtiger Teil der Geschichte der rumänischen Hinterglasmalerei.

Gisling Ritz bezeichnet Nicula als Ort, der „mehr als zwei Jahrhunderte [...] ein Zentrum der Hinterglasmalerei geblieben [ist] und [...] eine Reihe bedeutender Meister hervorgebracht [hat]. Die große Tradition ließ einen sehr prägnanten Stil reifen.“⁵¹ Des Weiteren stellt sie fest, dass „die kleinen Tafeln mit der äußerst lapidaren, aber ungemein einprägsamen Zeichnung, die so sparsam in der Erzählweise sind, natürlich nicht immer den reinen Ikontypus [vertreten können], sondern [...] bisweilen auch westliche Kult- und Andachtsbildvorstellungen einzubeziehen [scheinen]. Das Kolorit, besonders großflächig gehalten, [sei] dennoch infolge seiner zwar leuchtenden, aber verhaltenen Werte von einer ungewöhnlich stillen Schönheit.“⁵²

Die häufig sehr ähnlich anmutenden Kompositionen legen für Ritz eine Verbindung zum nahe gelegenen Gherla nahe, das den westlichen Einfluss vielleicht noch eindeutiger zeigt, ebenso wie die Arbeiten aus der Maramureș.⁵³

„Auch die ältesten schriftlichen Quellen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in denen Hinterglasikonen erwähnt werden, beziehen sich auf das Dorf Nicula. Ikonen aus Nicula ist lange Zeit ein Synonym für Hinterglasmalerei.“⁵⁴

5.3 Holzschnitte aus Hajdate

Die wichtigste Inspirationsquelle für die Niculaer Hinterglasmaler bildeten auf Papier gedruckte Ikonenvorlagen/Holzschnitte, die vielfach auch im Nachbardorf Hajdate hergestellt wurden. Der volkstümliche Holzschnitt hat sich gleichzeitig mit der

⁵⁰ vgl. Dammert 1993, S. 18 f.

⁵¹ Ritz 1975, S. 35

⁵² Ritz 1975, S. 35

⁵³ vgl. Ritz 1975, S. 35

⁵⁴ vgl. Fabritius 1992a, S. 7

Hinterglasmalerei entwickelt und belegt wie diese den relativ kurzen Zeitraum des 18. und 19. Jahrhunderts. Der Aufschwung, den dieses Gewerbe in Hajdate nahm, beruht ebenfalls auf dem Zustrom von Pilgern, die nach Gherla und Nicula kamen.⁵⁵

Die Bedeutung Niculas als Hinterglas-Malzentrum liegt nicht nur in dem fast drei Jahrhunderte andauernden Schaffen, sondern auch darin, dass immer wieder Maler durch den wachsenden Konkurrenzdruck weiterzogen (Abb. 4), und sich auf der Suche nach neuen Absatzmärkten in benachbarten Gegenden nieder ließen und ihr Kunsthandwerk mitbrachten.⁵⁶

5.4 Hinterglasmalzentren in Siebenbürgen

Scheint in der Frühzeit die Hinterglasmalerei vor allem im Nordteil Siebenbürgens betrieben worden zu sein, so bringt das 18. Jahrhundert auch eine Ausbreitung in die südlicheren Gebiete mit sich. Eine bedeutende Tradition hatte folglich Kronstadt.⁵⁷ Es gilt inzwischen als gesichert, dass die Hinterglasmalerei im Vorort von Kronstadt (rum.: Brasov, ung.: Brasso) Scheii Brasovului von Malern aus Nicula eingeführt wurde.

Zentren der Ikonenmalerei auf Glas entstanden in der Folgezeit auch in Iernuțeni (Kreis Mureș), in einigen Orten im Altland, wie zum Beispiel Fogarasch (rum.: Fagaras, ung. Fogaras), Arpasul de Sus, Cîrtisoara, und im Mühlbachtal (rum.: Valea Sebesului) wie Laz, Lancram und Maierii Alba Iuliei, und zudem die in der Nähe von Hermannstadt gelegene Gegend Marginimea Sibiului.⁵⁸

⁵⁵ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 40 f.

⁵⁶ vgl. Irimie/Focșă 1968, S. 9

⁵⁷ vgl. Ritz 1975, S. 35

⁵⁸ vgl. Fabritius 1992a, S. 7

5.5 Unterschiede zwischen westlichen und rumänischen Hinterglasbildern

Cornel Irimie und Marcela Focşa sehen den wesentlichen Unterschied zwischen westlichen und rumänischen Hinterglasbildern dahingehend, dass einerseits Bilder westlichen Ursprungs vorwiegend als kunstgewerbliches Serienprodukt, im Gegensatz dazu rumänische Hinterglasmalerei als eher spontane, individuelle Schöpfung zu definieren seien. Juliana und Dumitru Dancu orten des Weiteren „eine Verschiedenheit im thematisch ikonographischen Gehalt und den Kultursphären, denen [Hinterglasikonen] stilmäßig angehören. Die gesamte mitteleuropäische Hinterglasmalerei umfasst auch profane Bildthemen, neben den vorherrschend religiösen katholischer Prägung. Ihre Ikonographie und Stilelemente entstammen vorwiegend barocker Tradition. Hingegen ist Siebenbürgen die einzige Landschaft, wo orthodoxe Ikonographie byzantinischen Ursprungs durch Hinterglasmalerei dargestellt wird, obwohl Siebenbürgen zur Entstehungszeit dieses Phänomens dem Einflussbereich des Abendlandes angehörte. Diese Sonderstellung der rumänischen Ikonen innerhalb der großen Familie mitteleuropäischer Hinterglasmalerei ist absolut bemerkenswert und außergewöhnlich.“⁵⁹

6 Entstehung der Glashütten in Siebenbürgen

6.1 Verbreitung der Glasproduktion in Europa

Eine erste Blütezeit erlebte die Hinterglasmalerei ab der Mitte des 16. Jahrhunderts rund um den Raum Venetien. Als Vorlagen dienten oft die Werke so bedeutender Künstler wie Albrecht Dürer oder Raffael, beispielsweise wiedergegeben auf Stichen von Marcantonio Raimondi und seiner Schule und ähnlichen Werkstätten. Die deutschen Gebiete mussten sich nach den verheerenden Verwüstungen durch den Dreißigjährigen Krieg erst wieder wirtschaftlich und künstlerisch erholen und entwickeln.⁶⁰

In dieser Zeit entstand daher in Mitteleuropa eine unvergleichliche Konjunktur für Kunsthandwerk. Um 1666 nahm man in England und Frankreich die Erzeugung von Spiegeln auf, 1668 entdeckte Heinrich Schwanhardt die Ätzung der Glasoberfläche als neues Zierelement und es scheint erstaunlich, dass bereits um 1676 die

⁵⁹ Dancu/Dancu 1980, S. 15

⁶⁰ vgl. Steiner 2004, S. 8

Glaswarenerzeugung Böhmens einen Entwicklungsstand erreicht zu haben schien, der für Friedrich Knaipp mit jenem der Glasmanufakturen in Venedig vergleichbar wäre. Für Glas, das bis vor kurzem noch ein äußerst kostbarer Werkstoff war, fand man rasch neue Anwendungsgebiete.⁶¹

6.1.1 Glasmacherei als Alchimie

„Anfänglich begleitete den Beruf des Glasmachers noch ein Hauch von Hexerei, Zauberei oder gar Alchimie. Gegen die Pest wurden 1723 [kurioserweise] noch Glaspillen verordnet.“⁶² Maria Theresia verbot 1746 alle Glasversuche, duldete wie bei Knaipp nachzulesen ist, 1752 sogar noch Hexenprozesse wegen geheimer Glaskünste und verbot zudem 1761, wie dies zu der Zeit in vielen Ländern Europas der Fall war, eine Auswanderung der Glasmacher bei Todesstrafe. Trotz aller Hindernisse verbreiteten sich Glashütten kontinuierlich. Aus den böhmischen Grenzwäldern wanderten allmählich zahlreiche Glashüttenarbeiter nach Schlesien, Bayern, Schwaben, den Schwarzwald, die Schweiz, Frankreich und in die östlichen Gebiete rings um den Karpatenbogen aus. Zum Betätigungsfeld der Glashütten entwickelte sich neben der eigentlichen Glasproduktion und der Glasbläserei zunehmend auch jegliche Art von Glasveredelung.⁶³

„Handelspolitisch und volkswirtschaftlich spielten die Glaskünste im 18. Jahrhundert innerhalb kürzester Zeit eine nicht mehr wegzudenkende Rolle, ja erreichten sogar eine Art gesellschaftliche Sonderstellung.“⁶⁴ Bereits in der Antike und in Byzanz kannte man eine der Hinterglasmalerei verwandte Ziertechnik. Das italienische Hochmittelalter entdeckte sie neu und vereinfachte das Verfahren.

Aus Renaissance, Manierismus und Barock kennt man prunkvolle Beispiele (Abb. 5 und 6) aus dem sakralen wie auch dem profanen Bereich. Die Begeisterung für Glaswaren, eine Folge der technischen Errungenschaften des 17. Jahrhunderts vor allem in Böhmen und Bayern, führte nun auch zur Flachglasveredelung für den Hausgebrauch – zusätzlich zu dem schon immer geschätzten funktionellen Glasgerät. Allmählich wurden die Voraussetzungen für eine größere Breitenwirkung,

⁶¹ vgl. Knaipp 1973, S. 12

⁶² Knaipp 1973, S. 13

⁶³ vgl. Knaipp 1973, S. 13

⁶⁴ Knaipp 1973, S. 13

für den Übertritt in den Bereich der Volkskunst und des Kunsthandwerks geschaffen, und Spiegel und Wandbild drangen in Kleinbürger- und Bauernstuben vor.⁶⁵

Die während des 18. und 19. Jahrhunderts in den östlichen Gebieten Mitteleuropas – in Böhmen, im Bayerischen Wald, in Oberösterreich, Schlesien, Mähren, in der Slowakei, Galizien und eben auch Siebenbürgen aufblühenden Produktionsstätten, hochentwickelter Glashüttenbetriebe sind für die Entwicklung der siebenbürgischen Hinterglasmalerei essentielle Voraussetzung. Allein in Böhmen arbeiteten 78 Glashütten, mit einer Belegschaft von über dreieinhalbtausend Arbeitern. Als eine in enger Verbindung zur Glasveredelung stehende Technik hatte sich hier auch die Glasmalerei in dieser Weise entwickelt.⁶⁶

6.1.2 Einfluss des Hausierhandels und der Fuhrmannszüge

Einen wichtigen Einfluss bei der Verbreitung der Technik und der Bilder selbst übte mit Sicherheit der ausgedehnte Handelsverkehr aus, der in heute kaum noch vorstellbarer Art und Weise, in sogenannten Fuhrmannszügen über alle Straßen Europas rollte. Der damit verknüpfte Hausierhandel, fern der großen Handelsstraßen, der wie überliefert bis in die letzten Einödsiedlungen der Bergbevölkerung vordrang, verbreitete nicht nur Handelswaren, sondern war auch bedeutendster Übermittler von Nachrichten, Moden und Stilen.⁶⁷

6.1.3 Entstehung der siebenbürgischen Glashütten

Sehr wahrscheinlich waren am Aufbau der siebenbürgischen Glashütten Meister aus Böhmen, der Slowakei und Süddeutschland beteiligt. Deren Zustrom hatte sich in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, in erster Linie durch das Ende der türkischen Oberhoheit in Siebenbürgen begünstigt, das zuvor ja Teil des Habsburgerreiches geworden war, gesteigert.

⁶⁵ vgl. Dammert 1993, S. 10

⁶⁶ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 12 f.

⁶⁷ vgl. Knaipp 1973, S. 13 f.

Glashüttenarbeiter, aber auch fahrende Händler haben, wie bereits erwähnt, vermutlich die ersten Hinterglasbilder eingeführt. So geht aus verschiedenen Quellen hervor, dass österreichische, bayerische und böhmische Hinterglasbilder nach Siebenbürgen exportiert wurden, wo sie zum Beispiel im Nösnerland und in der Maramuresch nachzuweisen sind.⁶⁸

Friedrich Knaipp berichtet hierzu, dass in oberösterreichischen Produktionsstätten Votivbilder für den Wallfahrtsort Hirschberg in Böhmen und für die Marienwallfahrt der Rumänen in Radna an der Marosch hergestellt wurden. Außerdem vermerkte er, dass in der Werkstatt eines gewissen Vinzenz Köck in Sandl, zwischen 1852 und 1864 Andachtsbilder für den Export hergestellt und in die Schweiz, nach Tirol, Italien, Jugoslawien und Transsilvanien vertrieben wurden.⁶⁹ Für mehrere rumänische Hinterglasikonen haben, so vermutet die Forschung, Bilder aus dem österreichischen Sandl (Abb. 7 und 8) als unmittelbare Kopiervorlage gedient.

Anders als die in Mitteleuropa hergestellten Hinterglasbilder, die im Zuge der Glasveredelung in den Hütten selbst entstanden, wurden allerdings rumänische Hinterglasbilder, und dies ist ein wesentlicher Unterschied, nicht direkt in den Glashüttenbetrieben erzeugt, sondern gelten als Produkte einer „selbstständigen Hausindustrie“⁷⁰, die gelegentlich von Glasarbeitern, jedoch überwiegend von Bauern und wohl meist als Saisonarbeit betrieben wurde.⁷¹

6.1.4 Voraussetzungen für die Produktion

Was die Lage der Glashütten und damit eng verbunden auch der Hinterglasmalsiedlungen im siebenbürgischen Bergland betrifft, so mussten Glashütten in walddreichen Gebieten errichtet werden, wo Brennstoff leicht erreichbar war. Es war ausreichend viel Brennstoff nötig, um dementsprechend hohe Temperaturen zu erzielen und zu halten, um Quarzsand, Kalkstein und verschiedene Pottaschesalze, die wichtigsten Rohstoffe in der Zusammensetzung des alten Glases, zum Schmelzen zu bringen und zu bearbeiten.⁷²

⁶⁸ vgl. Dancu/Dancu 1982, S. 6

⁶⁹ vgl. Knaipp 1973, S. 19 f.

⁷⁰ Dancu/Dancu 1982, S. 6

⁷¹ vgl. Dancu/Dancu 1982, S. 6

⁷² vgl. Dancu/Dancu 1982, S. 12

Quarzsand und Brennholz für die Glaserzeugung standen in Siebenbürgen reichlich zur Verfügung. Die Anzahl der manufakturiell arbeitenden Glashüttenbetriebe wuchs schnell an um schließlich später, in der Mitte des 19. Jahrhunderts von industriell arbeitenden Glasfabriken, abgelöst zu werden.

Es kann außerdem kein Zufall sein, dass die ältesten Ikonen (Abb. 9) vergleichsweise kleine Formate aufweisen. Sie hatten in etwa die Dimension zwischen 25 x 20 und 30 x 25 Zentimeter. Das war dadurch bedingt, dass Flachglas zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Tafeln von bescheidenem Ausmaß erzeugt wurde, um für die übliche Fenstergröße in den Dörfern zu passen. Die Fensterelemente waren zumeist in vier oder sechs Scheiben, in der Stadt häufig in acht, geteilt. Diese Tatsache kann auch die Dimension einiger sehr gängiger Formate erklären, speziell der in ihren Abmessungen relativ bescheidenen Niculabilder die in gewisser Weise den Beginn des Phänomens Hinterglas-ikonmalerei, am Anfang des 19. Jahrhunderts, charakterisieren.⁷³

6.2 Die Glashüttenarbeiter und ihr Handwerk

Oft vergingen fünfzig Jahre, bis eine Glashütte alles Holz der Wälder im Umkreis verbrauchte. In den drei bis fünf Jahrzehnten des Bestandes einer Glashütte im tiefen Wald, fernab von städtischen Märkten, hatten sich die Glashüttenarbeiter Wohnhäuser mit Kleinstlandwirtschaften zur Deckung des Eigenbedarfs in den Rodungen errichtet.⁷⁴ Beim Versetzen der Glashütte an einen anderen Ort, blieb gewöhnlich die in ihrem Dienst ergraute Generation in den kleinen selbst geschaffenen Anwesen zurück und beschäftigte sich weiterhin mit Glasveredelung. Den Rohstoff dafür konnten sich die Arbeiter, die nunmehr nach ihrer aktiven Tätigkeit in der Glasverarbeitung auch häufig der Landwirtschaft nachgingen, von der meist nicht allzu weit versetzten Glashütte beziehen. Auf solche Weise entstanden die meisten mitteleuropäischen Hinterglas-malerorte.⁷⁵

Das Aufblühen dieser Herstellorte nach 1750 bewirkte Export in benachbarte Gebiete wie Ungarn, Serbien, die Bukowina und Siebenbürgen. Ihre Verbreitung ging ungehindert vonstatten, da die Austräger österreichischer und böhmischer Hinterglas-malorte ihre Ware zollfrei auf siebenbürgischen Märkten anbieten konnten.

⁷³ vgl. Dancu/Dancu 1982, S. 42

⁷⁴ vgl. Knaipp 1973, S. 14

⁷⁵ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 12

Einen möglichen Beweis dafür, dass die nordsiebenbürgischen Ikonenmaler die Technik der Hinterglasmalerei von den erwähnten Nachbarländern übernahmen, liefern auch teilweise sehr ähnliche bis identische Kompositionsschemata zwischen einigen Ikonen des siebenbürgischen Hinterglasmalerdorfes Nicula und Bildern aus dem österreichischen Sandl. Vielfach wird hier die Verwendung gleicher Rissvorlagen vermutet. Die rumänischen Hinterglasmaler adaptierten ihre Bilder zumeist durch Vereinfachung der Formen und einer für dieses Phänomen spezifischen Farbgebung.⁷⁶

7 Technik der Hinterglasmalerei

7.1 Eine zweitausend Jahre alte Technik

Es wird angenommen, dass die Technik der Hinterglasmalerei schon in den beiden letzten Jahrhunderten vor unserer Zeitrechnung bekannt war und dann eine größere Verbreitung durch die hellenistische Kultur erfuhr. Das Besondere der Technik ist, wie der Name hinter Glas schon vermuten lässt, das spiegelverkehrte Auftragen des Motivs auf die eigentliche Rückseite des Glases. Das Glas erfüllt dadurch eine Doppelfunktion und dient gleichzeitig als Bildträger und Schutzschicht der Malerei.⁷⁷ Die Hinterglasmalerei wird als „Deckende Malerei auf der Rückseite einer Glasscheibe, die im Gegensatz zur Glasmalerei die Steigerung der Farbintensität nicht im durchscheinenden, sondern im beleuchtenden Licht erzielt“⁷⁸ definiert.

Dabei erzielt Udo Dammert zufolge „die innige Verbindung von Glas und Farbe Wirkungen besonderer Art. Die Farbe selbst erhält Glanz und Strahlkraft, das Licht erzeugt Brechungen und Reflexe.“⁷⁹

Juliana und Dumitru Dancu führen aus, dass „die Benutzung des Glases als Bildträger nahezu zwei Jahrtausende älter [ist] als seine Verwendung als Schutzschicht für Werke der bildenden Kunst, die auf anderen Malgründen ausgeführt sind.“⁸⁰

⁷⁶ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 13 f.

⁷⁷ vgl. Dancu/Dancu, 1982, S 5-8

⁷⁸ Ritz u. a. 1994, S. 21

⁷⁹ Dammert 1993, S. 10

⁸⁰ Dancu/Dancu 1980, S. 10

Nach den ersten Malern, die wahrscheinlich mit größter Sorgfalt gearbeitete Unikate schufen, kommt infolge der immer stärkeren Nachfrage die Reihenfertigung auf. Es entwickelt sich eine Herstellung im Rahmen eines Prozesses sozialer Arbeitsteilung in Familienverbänden in selbstständiger Hausindustrie.⁸¹

7.2 Malprozess

Das Bild entsteht entgegen dem üblichen Prozess des Farbauftrags, indem die Feinheiten des Motives, Höhungen und Details zuerst gesetzt werden müssen: „Eine seitenverkehrte Vorzeichnung des linear skizzierten Bildgerüsts wird als Riss unter die Scheibe gelegt. Dann werden die Konturen mit Wasserfarben, Zinnober oder Sepia aufgetragen und die Feinheiten und Schattierungen vor der opaken Kolorierung mit Deckfarben (Wasser-, Tempera- oder Ölfarben), in Primamalerei oder unter Verwendung von Lasuren herausgearbeitet. Schließlich erfolgt die Grundierung, die Glasrückfläche und Bildmotiv dicht abschließt.“⁸²

Der Bildaufbau gliedert sich in mehrere abgegrenzte Phasen, die keine Korrektur erlauben, da die Farbschichten einander überdeckend aufgetragen werden müssen. Die erste Phase besteht in der linearen Festlegung des Bildgegenstandes durch die genaue, klare Konturzeichnung. In diese werden, als zweiter Schritt, die Binnenkonturen und die Details vorgezeichnet. In der dritten Phase werden alle durch Umrisse abgegrenzten Flächen schließlich ausgefüllt. Da die Szene spiegelbildlich aufgetragen wird, um auf der Vorderseite des Glases in richtiger Anordnung zu erscheinen, erfordert diese Maltechnik unbedingt eine graphische Vorlage, die auf das darübergelegte Glas kopiert wird.

In verschiedenen technischen Varianten kann die Farbe in reinen, ungebrochenen Tönen als gleichförmige Schicht aufgetragen sein. Zudem wurde die Leuchtkraft häufig durch Unterlegen einer Gold- bzw. Silberfolie (Abb. 10), die dem Bild metallisch schimmernden Glanz verleiht, gesteigert. Es ist beobachtbar, dass durch in älteren Manufakturen gefertigtes Glas, und die dadurch häufig unebene Oberflächenbeschaffenheit, der angesprochene Schimmereffekt zusätzlich verstärkt werden konnte.⁸³

⁸¹ vgl. Irimie/Focşa 1968, S. 7

⁸² Ritz u. a. 1994, S. 21

⁸³ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 10

7.2.1 Vorzeichnung

Damit das Bild einschließlich der Inschrift richtig erscheint, mussten die Konturen und Malschichten, wie bereits im Kapitel 7.2 beschrieben, auf die Rückseite der Glasplatte seitenverkehrt aufgetragen werden. Um dies leichter zu bewerkstelligen, tränkte man die Vorlage, zumeist Holzschnitt oder Kupferstich, mit Petroleum um die Konturstriche besser sichtbar zu machen und dadurch eine seitenverkehrte Pausvorlage zu erhalten. Die feinen Pinsel für die Umrisszeichnung fertigten die Maler vereinzelt auch selbst, aus Katzenhaaren oder Gänsefedern. Ende des 19. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden vermutlich auch Stahlfedern benutzt.⁸⁴

Die Maler dürften tatsächlich nur selten ohne Kopiervorlage gearbeitet haben. Allenfalls die Dekorationselemente wie Blumenmuster oder sonstige flächenfüllende Ornamente, welche ja sehr charakteristisch für dieses Medium sind, wurden größtenteils in Eigenregie ergänzt. Die Vorlagen, so wird vermutet, sollen von einer Malergeneration zur nächsten weitergegeben worden sein. Bei manchen Bildern ist ein regelrechter Stammbaum von Vorlagen vorstellbar.

Die Einführung des Buchdrucks im 16. Jahrhundert hatte der Holzschnittkunst, die auch zum Illustrieren von Kirchenbüchern verwendet wurde, einen besonderen Auftrieb gegeben. In den Dörfern kursierten zahlreiche verschiedene Varianten religiöser Motive.⁸⁵

Ebenso häufig in Umlauf und als Vorlage für Hinterglasbilder gut vorstellbar sind beispielsweise Einblattholzschnitte aus dem Kloster Neamt, sowie Stiche aus griechischen und bulgarischen Klosterdruckereien oder bäuerliche Holzschnitte aus Hajdate neben Nicula. Auch Drucke westlich-katholischer Provenienz sind vereinzelt denkbar.⁸⁶ Besonders begabte Maler, von denen wenige namentlich bekannt sind, wie etwa der zu seiner Zeit in Siebenbürgen sehr berühmte Savu Moga oder der in der Region nicht weniger bekannte Matei Țimforea, konnten nach einiger Zeit das Stadium des Kopierens nach Vorlagen hinter sich lassen und fanden zu einer freien, eigenständigen und deshalb umso bemerkenswerteren Gestaltung.⁸⁷

⁸⁴ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 10 f.

⁸⁵ vgl. Irimie/Focsa 1968, S. 6

⁸⁶ vgl. Fabritus 1992b, S. 13 f.

⁸⁷ vgl. Dammert 1993, S. 20

7.2.2 Materialien

Nach dem Vorzeichnen der Konturen, konnte der Farbauftrag erfolgen, der sich, entsprechend der Komplexität des Motivs, sowie der intendierten Farbpalette, in mehrere bis viele Durchgänge gliederte. Blattgold oder Goldbronze kamen für gewöhnlich als letzte Schicht hinzu. Die Bereitung der Farben der älteren Ikonen war recht aufwändig. Die Maler deckten sich mit farbigen Erden und Metalloxiden ein, die in der Nähe der Dörfer zugänglich waren.⁸⁸ Die wichtigsten Ausgangsstoffe waren für Weiß Kalkstein, für Schwarz Kienruß, für Rot Mennige, Gold- oder Kupfersalze, für Blau Kobaltglas (Smalte) oder ein Kupferkarbonat (Azurit), für Grün Kupferoxid oder Chromsalz, für Braun und Violett Mangan.

Die Farbstoffe wurden auf einer glatten Steinplatte zu feinem Pulver zerrieben, das man anschließend mit einer Mischung aus dünnem tierischem Leim, Eigelb und Leinöl vermengte. Ochsen-galle und Essig wurden als Konservierungsmittel verwendet, um die Zersetzung der organischen Substanzen zu verhindern. Gelegentlich rührte man die Farben auch mit Firnis und einem Sikkativ an. In manchen Gegenden verzichtete man mit der Zeit auf Pigmente aus farbiger Erde und Metalloxiden.⁸⁹

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war die Palette der Ikonenmaler auf acht Grundtöne beschränkt: Weiß, Schwarz, Ocker, Ziegelrot, Oliv, Grün, Braun und Gold. Die meisten malten flächig und in reinen Farben. Udo Dammert erkennt die „dramatische Spannung der Nicula-Ikonen [...] nicht allein [aufgrund] der graphischen Vereinfachung, sondern auch [hinsichtlich des] Kolorits. Der angeborene Farbensinn des rumänischen Künstlers, der seinen ganzen Lebensraum umfasst [...]“⁹⁰ ist dabei für Dammert ein wesentliches Merkmal der Hinterglasikonen.

Eine interessante sprachliche Erscheinung, die „Rückschlüsse auf interethnische Beziehungen im Wirtschafts- und Handelsleben Siebenbürgens nahelegt, ist die häufig vorkommende Übernahme der Farbbezeichnungen aus dem Deutschen, die der rumänischen Lautung angeglichen werden: ‚chinarus‘ oder ‚chindrut‘ aus Kienruß, ‚tincvais‘ aus Zinkweiß, ‚gugulac‘ oder ‚cuglac‘ aus Kugellack; als ‚blaitucar‘ (von Bleizucker) wurde eine Substanz bezeichnet, die das Trocknen der Farben

⁸⁸ vgl. Fabritius 1992b, S. 13

⁸⁹ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 43 f.

⁹⁰ Dammert 1993, S. 19

beschleunigte und ‚Lufar‘ (aus Läufer) war in Nicula der Stampfer, mit dem der Farbstoff auf einer Steinplatte zerkleinert und feingerieben wurde.“⁹¹ Die sich entwickelnde massenhafte Herstellung der Hinterglasbilder erforderte über kurz oder lang arbeitssparende Vereinfachungen. So kommt in der Mitte des 19. Jahrhunderts für kurze Zeit auch die Mode auf, die Ikonen mit einem Silberpapier zu hinterlegen, statt den Hintergrund auszumalen, wobei eine preiswerte und den technischen Aufwand einsparende Nachahmung der aus Süddeutschland bekannten verspiegelten Heiligenbilder beabsichtigt gewesen sein könnte.⁹² Partielle Vergoldung oder Versilberung der Glasfläche durch hinterlegen von Lasurfarben mit einer Metallfolie konnte auch eine Steigerung in der Wirkung erzielen. Sind einzelne Abschnitte des Bildträgers ohne Bemalung und nur mit glänzenden Metallfolien (aus Zinn oder Silber) versehen, so spricht man von Spiegelmalerei.⁹³

Weniger aufwändig wurden später auch die Rahmenleisten profiliert. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaufte man die Rahmen meist vom Krämer und verzierte sie schlichtweg durch Bemalung. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen immer mehr industriell hergestellte Farben zum Einsatz, deren zunehmend grelle Buntheit von den meisten Fachleuten als Niedergang der Hinterglasmalerei bezeichnet wird.⁹⁴

7.2.3 Vorlage und Bildformat

Über die Persönlichkeit des Ikonenmalers oder seine Hausindustrie kann die Zeichnung, gleichsam das Gerüst des Bildes, Aufschluss geben. Durch die hundertfache Wiederholung wird die Vorzeichnung, der als solcher bezeichnete Riss, zur Routine. Bei manchen Malern beschreibt der geschmeidige Rhythmus ein welliges Fließen, bei anderen erstarrt er zum geometrisch strengen Netzgefüge.⁹⁵ „Die gerade, vertikale Faltenführung bewahrt nichts mehr vom weichen Herabfallen eines Gewebes und verleiht den Gestalten ein hieratisches Aussehen. Manche Kompositionen und Heiligendarstellungen wurden so oft wiederholt, dass die Maler sie schließlich auch schon ohne Vorlage aus dem Gedächtnis direkt auf das Glas zeichneten.“⁹⁶ Viele Hinterglasbilder haben einen ganzen Stammbaum an Vorlagen.

⁹¹ Fabritius 1992b, S. 14

⁹² vgl. Fabritius 1992b, S. 14

⁹³ vgl. Ritz u. a. 1994, S. 21 f.

⁹⁴ vgl. Fabritius 1992b, S. 14

⁹⁵ vgl. Dammert 1993, S. 20

⁹⁶ Dammert 1993, S. 20

Diese Aneignung kann sich auf verschiedenste Weisen äußern. Aufschlussreich sind beispielsweise die beiden Deesis⁹⁷-Ikonen auf Abb. 11 und 12, die zwar in verschiedenen Gegenden Siebenbürgens entstanden sind und sich in ihren Abmessungen sowie in der Sorgfalt ihrer Ausführung erheblich unterscheiden, aber offensichtlich nach der gleichen Vorlage (Abb. 13) entstanden. Die Übereinstimmungen betreffen nicht nur die allgemeine Disposition der Bildelemente, auch die innerbildlichen Abmessungen stimmen fast bis ins Detail überein. Um das Dargestellte dem Format der Glasscheibe anzugleichen, werden nicht etwa die komplizierten Umrisse der menschlichen Gestalten in ihrem Maßstab verändert; vielmehr füllen einfache, beziehungsweise variable Details, wie die Streifen an den Seiten den freibleibenden Raum bis an den Bildrand aus.

Auf (Abb. 14) bringt ein zusätzlicher, ovaler, innerbildlich gemalter Rahmen die Abbildung auf das Format der Glasplatte. Generell signalisieren solche innerbildlichen Rahmen, dass die verwendete Rissvorlage kleiner war als die Glasscheibe.

Aber auch der umgekehrte Fall, dass die verwendete Rissvorlage größer war als die Glasscheibe, ist häufig zu beobachten: So ist zum Beispiel auf den Georgs-Ikonen der Abb. 15 und 16 der Drache am unteren Bildrand nur halb sichtbar, was als ursprüngliche kompositionelle Entscheidung unwahrscheinlich ist. Die Vorlage wird wahrscheinlich die Gestalt des Drachen ganzfigurig gezeigt haben. Tatsächlich finden sich oft verblüffende ikonographische Übereinstimmungen mit Holzschnitten und Kupferstichen, die bulgarischen als auch griechischen Klosterdruckereien entstammten, von denen Abzüge nach Siebenbürgen gelangt sein konnten. Auf diesen Drucken ist die Drachengestalt immer vollständig erkennbar. Die Übereinstimmungen reichen bis in die Details.

Auf beiden Bildern hat der Drache zwei verschieden farbige Flügel und einen ähnlich mit Schuppen bedeckten Körper. Außerdem sind die Hände der Königstochter

⁹⁷ Das griechische Wort „deesis“ bedeutet „Fürbitte, Gebet, Anbetung“ und bezeichnet in der Ikonographie der Ostkirche ein Dreifigurenbild: Christus als Weltenrichter auf dem Thron mit geschlossenem oder geöffnetem Bibelbuch, flankiert zu seiner Rechten von der Gottesmutter und zur Linken von Johannes, beide in fürbittender Haltung. In dieser Form spricht man von der „kleinen Deesis“, wird sie um weitere Fürbitter vermehrt, von der „großen Deesis“. Zusätzliche Figuren sind die Erzengel Gabriel und Michael, die Apostel Petrus und Paulus und die „Chefliturgen“ der Ostkirche Basilius und Johannes Chrysostomus. Mit Ausnahme Christi werden alle Gestalten leicht geneigt in Fürbitthaltung, selten aufrechtstehend, wiedergegeben. vgl. Egger u. a. 1998, S. 97 f.

unverhältnismäßig groß und im Orantengestus⁹⁸ erhoben wiedergegeben. Auch wenn für keines dieser Blätter eine unmittelbare Kopiervorlage nachgewiesen werden konnte, sind Vorlagen denkbar, die sich von den bulgarischen oder griechischen Drucken herleiten.⁹⁹

Unter den siebenbürgischen Hinterglasbildern sind autonome Deesis-Darstellungen eher selten. Das übliche Dreierschema wie auf Abb. 17 besteht aus Christus, er trägt hohepriesterliche Gewänder, Maria und Johannes dem Täufer die vielfach durch zwei Engel und die beiden Kriegerheiligen Georg und Demetrios ergänzt werden. Über Christus erscheint der durch ein Wolkenband abgesetzte Gottvater, der die Hoheitsinsignien Reichsapfel und Zepter in Händen hält. Dazwischen erscheint die Taube als Symbol für den Heiligen Geist. Die Große Deesis ist als Druck in mehreren, allerdings fast identischen Varianten überliefert, die in weiten Teilen der Orthodoxie, von Bulgarien über die Athos-Klöster bis auf den Berg Sinai, verbreitet waren. Auf den meisten dieser Kupferstiche oder Holzschnitte hält Christus das geöffnete Evangelium auf seinem linken Knie. Eine Variante mit geschlossenem Evangelium, wahrscheinlich nach einem griechischen Vorbild angefertigt, entstand 1850 im moldauischen Kloster Neamț.

Der datierte und vom Mönch Theodosie signierte Holzschnitt (Abb. 13) hat ebenfalls Verbreitung gefunden und dürfte dem Maler der Ikone auf Abb. 17 aus dem Mühlbachtal als Vorlage gedient haben. Dessen Rissvorlage war sehr wahrscheinlich kleiner als die Glasscheibe. Der Figurenblock ist dreiseitig, durch eine in Weiß und roter Farbe alternierenden Randleiste, ergänzt. Die innerbildlichen Abmessungen stimmen überein.¹⁰⁰

„Trotz der nicht allzu sorgfältigen Ausführung, vor allem in der Behandlung der stark schematisierten Gewandfalten, beeindruckt die Ikone durch die harmonische Verteilung der kühlen Rot und Grünwerte, zu denen das warme Gelb der Nimben, Engelsflügel und Gewandteile ein gewisses Gegengewicht bilden.“¹⁰¹

In manchen Details, beispielsweise der Positionierung des von Christus gehaltenen aufgeschlagenen Evangeliums und den Abkürzungen der Namensinschriften, hat sich der Maler von seiner vermuteten Vorlage, dem Holzschnitt, allerdings weit

⁹⁸ Orantengestus: Bedeutet mit leicht ausgebreiteten Armen und schräg nach oben geöffneten Händen.

⁹⁹ vgl. Fabritius 1992b, S. 17 f.

¹⁰⁰ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 71-74

¹⁰¹ Fabritius/Nentwig 2003, S. 72

entfernt. Ein sehr anschauliches Beispiel für das oftmalige theologische Unverständnis der siebenbürgischen Maler bieten die beiden Deesis Darstellungen der Abb.17 und 18. Bei Abb. 18, aus der Zone Alba Iulia aus dem 19. Jahrhundert, fällt sofort auf, dass Gottvater und der Heilige Geist außen vor gelassen wurden. Es ist denkbar, dass die Vorlage zu groß für die Glasplatte war. Um sie trotzdem verwenden zu können, beschnitt man kurzerhand das Bild, wodurch diese theologisch so wichtigen Elemente keinen Platz mehr fanden.

Ebenso verwunderlich ist, dass Christus, als Hohepriester dargestellt, den Kodex in der rechten Hand hält und entgegen der üblichen Darstellung den Segensgestus mit der linken Hand vollführt. Maria ist zudem nicht wie üblich zur Rechten von Christus und Johannes der Täufer nicht zur Linken dargestellt, sondern genau seitenverkehrt. Dies lässt vermuten, dass die Vorlage, genauso wie auf Abb. 17 missverständlich verkehrt herum benutzt wurde und so die Konzeption der Deesis damit völlig falsch erscheint.

Auch hier wiederum (Abb. 18) stimmen die innerbildlichen Abmessungen mit denen des Drucks überein. Dennoch erinnert das Bild nur noch entfernt an den Holzschnitt bzw. an die mit ihm verwandten griechischen Kupferstiche. Ob der Maler die Zeichnung selbst radikal vereinfacht hat oder aber eine Vorlage verwendete, die ihrerseits schon einen ganzen Stammbaum von Zwischenphasen durchlaufen hatte, ist nicht mehr einwandfrei nachvollziehbar. Bilder wie diese verdeutlichen das komplizierte Verhältnis zwischen Hinterglasbild und Kopiervorlage.¹⁰²

¹⁰² vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 74

7.2.4 Behandlung der Details

Ein weiteres deutliches Indiz für serienmäßiges, häufig arbeitsteiliges Produzieren der Bilder ist ein arbeitssparendes Vernachlässigen von Details. Es lässt sich beobachten, dass die Ausmalung nicht der gleichen Ausführlichkeit entspricht wie in der Umrisszeichnung gedacht. Vorgezeichnete Bildgegenstände wie Heiligenattribute, zum Beispiel das Kreuz mit dem Christus auf Abb. 19, einer Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit, dargestellt ist, bleiben farblich unausgeführt. Motive werden vielfach einfach nicht mehr richtig verstanden. Durch häufiges Kopieren verselbstständigen sich Details und erscheinen im Endergebnis so sehr verzeichnet, dass sie aus sich heraus nicht mehr verständlich sind, sondern nur mehr durch einen Vergleich mit sorgfältiger ausgeführten Varianten.¹⁰³

7.3 Die Ornamentierung der Randleisten

Ein Markenzeichen der frühen Nicula-Ikonen ist das gewundene Seilmotiv. Dieses Seilmotiv erscheint immer in dreiseitig die Hauptszene rahmenden Randleisten eingearbeitet. Die Randleisten selbst sind vorwiegend in einer mit dem Ton des Hintergrundes kontrastierenden, aber dennoch gedämpften Farbe ausgeführt, um nicht durch ihren Helligkeitswert mit der Hauptszene zu konkurrieren. Je nach der Farbe des Bandes ist mit Weiß oder Schwarz eine Kette von S-förmigen Ornamenten (Abb. 20) eingearbeitet, die zweifellos an das im Schnitzereidekor der Maramureș- und nordtranssilvanischen Holzarchitektur häufig vorkommende Seilmotiv angelehnt ist.¹⁰⁴

„Im Code der Volkskunst versinnbildlicht das Motiv des gewundenen Seiles den Begriff des Unendlichen, der Ewigkeit, der durch die unbegrenzt mögliche Wiederholung der Drehung suggeriert wird.“¹⁰⁵ Möglicherweise wurde das Seilmotiv dem Innenrand des Holzrahmens einiger auf Holz gemalter Ikonen aus der Maramureș für die Hinterglasmalerei übernommen.¹⁰⁶

Die Seilumrahmung wird laut Anna Bârcă und Dan Dinescu auch mit dem Gedanken der Abgrenzung eines geheiligten Bereichs in Verbindung gebracht – des heiligen Bildes im Falle der Ikonen. Die gleiche Funktion erfüllt dieses in anderer, geschnittener

¹⁰³ vgl. Fabritius 1992b, S. 18

¹⁰⁴ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 66

¹⁰⁵ Dancu/Dancu 1980 S. 66

¹⁰⁶ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 66

Form vorkommende Seilmotiv auch beispielsweise an Holztüren (auf Abb. 20 könnte man sogar wirklich einen suggerierten Türrahmen vermuten) zahlreicher Maramureșer Gehöfte. Wiederholt findet man das Seilmotiv auch als rundum laufendes Gesims in der Steinarchitektur an orthodoxen Kirchen.¹⁰⁷

„Der Brauch, einen heiligen Bereich abzugrenzen, reicht vermutlich in die dunkle Tiefe vorzeitlicher Magie zurück“.¹⁰⁸ Die alten Ikonen, worunter man die kleinen Formate bis 30 x 25 cm subsumiert, die während dem auslaufenden 18. und in den beiden ersten Dritteln des 19. Jahrhunderts entstanden sind, weisen fast ausnahmslos eine eben solche Seilumrahmung auf, während die später entstandenen Ikonen, die dem letzten Drittel des 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts angehören, ebenso fast ausnahmslos durch aus Ranken von stilisierten roten Rosen oder generell Blumendekor umrahmt werden (Abb. 21), die von den Bauernmalern als „ruje“ bezeichnet werden und in sehr verschiedenen Formen ausgestaltet sind.¹⁰⁹

7.4 Maler und Werkstätten

Während die Technik der Hinterglasmalerei im Allgemeinen für sämtliche Herstellungsorte eine gemeinsame ist, weisen diese dagegen in der Wiedergabe der gleichen Bildthemen bedeutende Unterschiede auf. Jedes der Herstellungsgebiete zeigt charakteristische Merkmale in seiner Produktion, und innerhalb der einzelnen Zonen lassen sich bestimmte Entwicklungsstufen feststellen, ebenso wie natürlich angenommen werden muss, dass jeder Meister/jede Werkstatt in Zeichnung und Kolorit seine unverwechselbaren Eigentümlichkeiten besaß. Vereinzelt ist auch stilistische Weiterentwicklung denkbar. Derartige Tendenzen erschweren eine genaue Zuschreibung zusätzlich.

Die überwiegende Mehrzahl der Ikonen stammt jedoch von anonymen Volkskünstlern. Nur ein kleiner Teil ist mit dem Vornamen, gefolgt von der Benennung zugrav¹¹⁰ signiert. Selten tragen Ikonen auch den Familiennamen des Meisters. Weit häufiger ist hingegen das Entstehungsjahr auf den Ikonen abgebildet.

¹⁰⁷ vgl. Bârcă/Dinescu 1997, S. 66-73

¹⁰⁸ Dancu/Dancu 1980, S. 66

¹⁰⁹ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 66

¹¹⁰ Bedeutet in der deutschen Übersetzung aus dem Rumänischen so viel wie „Maler“

Als Erklärung dafür bieten Juliana und Dumitru Dancu folgende Antwort: „Die Anonymität kann ihren Ursprung in dem alten Brauch orthodoxer Kirchenmaler haben, denen das Gebot christlicher Demut untersagte, ihre Werke zu signieren. Wahrscheinlich ist dies [im Sinne von Anonymität] aber eine für die gesamte Volkskunst gültige Motivierung.“¹¹¹

Als weiteres Argument kann gelten, dass die Dorfgemeinschaften klein waren und infolge der fehlenden Verkehrsmittel auch weit abgeschlossener – sie bildeten eine eigene abgesonderte Welt. Der in einem Ort ansässige Ikonenmaler war allen Dorfbewohnern, für die häufig auch in erster Linie seine Arbeiten bestimmt waren, bekannt, so dass eine Signatur schlichtweg überflüssig erschienen haben mag.¹¹²

7.5 Ikonen als Massenware

7.5.1 Ikonen als Jahrmarktware

Die heutigen Ausstellungsobjekte in öffentlichen und privaten Sammlungen waren ursprünglich als Jahrmarktware gedacht. Die rumänische Bauernfamilie fand die Hinterglasikonen in einer Reihe mit dem sonstigen Warenangebot des allgemeinen Bedarfs vor. So zeigt Abb. 22 einen typischen „Jahrmarkt in Siebenbürgen“, wo ein Ikonenverkäufer unter zahlreichen siebenbürgischen Nationalitäten seiner überwiegend weiblichen Kundschaft eine Auswahl von Hinterglasbildern präsentiert. Sie sind in keiner Weise als Kunstobjekte aus dem merkantilen Kontext hervorgehoben.¹¹³

Bald wurden Hinterglasbilder nicht nur auf Wochen- und Jahrmärkten verkauft sondern auch von Hausierern, die von Dorf zu Dorf zogen. Sobald der Händler im Ort ankam, umringten ihn die Kunden, wobei vor allem Frauen die Kaufgespräche führten. Sie pflegten nach Heiligen zu fragen, die sie noch nicht im Haus hatten. Als verkaufsfördernd galt der Hinweis, die Ikonen seien im Kloster gearbeitet. Eine nähere Angabe zur Herkunft schien, nicht nur für Hinterglasikonen sondern auch für die in Hajdate hergestellten religiösen Holzschnitte, nicht nötig gewesen zu sein.

Mancherorts konnte der Verkauf erst beginnen, wenn der Pope die Ware für unbedenklich erklärt hatte. Beahlt wurde mit Geld, und auch in Naturalien. Der Preis

¹¹¹ Dancu/Dancu 1980, S. 45

¹¹² vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 45

¹¹³ vgl. Fabritius 1992b, S. 14

richtete sich vor allem nach der Größe. Die teuersten Ikonen aus Scheii Brasovului kosteten zum Beispiel Ende des 19. Jahrhunderts 1 Gulden und 20 Kreuzer¹¹⁴. Vergleichsweise zahlte man für einen Holzschnitt aus Hajdate 2-4 Kreuzer. Auch der Maler konnte für den Marktwert maßgeblich sein. So ist überliefert, dass die Ikonen des seinerzeit bekannten Savu Moga aus dem Altland wesentlich begehrter und damit teurer, als der Durchschnitt waren. Sie wurden teilweise für bis zu 10 Gulden gehandelt, was für die Zeit einen stattlichen Betrag darstellte. Auf der Suche nach Absatzmärkten nahmen viele Händler lange Fußmärsche in Kauf.¹¹⁵

7.5.2 Vertrieb

Nach Fertigstellung einer größeren Anzahl von Ikonen wurden diese für den Verkauf vorbereitet. Dabei stellte man je zwei etwa gleich große Ikonen so gegeneinander, dass die Glasscheiben geschützt waren und bündelte 4-12 Stück, je nach Größe, zu einem „soc“ oder „suc“ genannten Paket. Diese wiederum wurden auf ein Traggestell geladen, das sich der fahrende Händler auf den Rücken schnallte. Ähnliche Gestelle für den Verkauf von Hinterglasbildern und von Glas sind auch aus Österreich und Süddeutschland bekannt, wo sie „Kratzen“ bzw. „Krätzen“ hießen.

In Scheii Brasovului wurde die Ware auch auf Wagen verladen. Der Vertrieb der Ikonen wurde teils von den Malern selbst, teils von Zwischenhändlern übernommen, von denen im 19. Jahrhundert allein in Nicula an die 50 existierten. Ganze Dörfer sollen auf den Handel mit Glasikonen spezialisiert gewesen sein. So haben zum Beispiel viele Maler aus Scheii Brasovului ihre Waren an die Zwischenhändler aus Vladareni und Tintareni weitergegeben.¹¹⁶ Im Jahre 1891 arbeiteten in Nicula noch 64 Ikonenmaler.¹¹⁷

7.5.3 Charakterisierung von Massenware

In ihrer 1975 erschienen Monographie über die bäuerliche Hinterglasmalerei in Siebenbürgen bezeichnen Juliana und Dumitru Dancu die Hinterglasikonen als „spezifisch nationale, individuelle Schöpfung von Volkskünstlern“, als „Bauernkunst

¹¹⁴ Der Gulden („goldene Münze“) ist eine historische Münze und Währungseinheit mehrerer Staaten. Im deutschen Sprachraum kannte man den Gulden nach der Einführung der Goldmark im Jahre 1871 in Österreich-Ungarn noch bis 1900. 72 Kreuzer entsprachen einem Goldgulden

vgl. Brockhaus 2006, Band 11, S. 590

¹¹⁵ vgl. Fabritius 1992b, S. S. 14-16

¹¹⁶ vgl. Fabritius 1992b, S. 14

¹¹⁷ vgl. Dammert 1993, S. 21

von reiner Ursprünglichkeit.“ [Des Weiteren stellen sie fest,] „der gravierende Unterschied zur westlichen kunstgewerblichen Serienproduktion [sei] ein spontaner, individueller Schaffensprozess der rumänischen Bauern, voller Ursprünglichkeit und Impulsivität.“¹¹⁸

Dieses Urteil ist für Ruth Fabritius in dieser Absolutheit nicht mehr zu halten. Die arbeitsteilige Herstellung in den kleinen Familienbetrieben war laut Fabritius sehr wohl mit fortlaufender Dauer auf Massenproduktion angelegt. Ein zusätzlicher Aspekt, der erst in den beiden letzten Jahrzehnten in das Blickfeld der Forschung gerückt ist, stellt die Erschließung der religiösen Druckgrafik Südosteuropas im 18. und 19. Jahrhundert dar. Dies brachte neue Erkenntnisse in Bezug auf Vorbilder, Vorlagen und Entstehung der Bilder. „Die für griechische und bulgarische Klöster angefertigten Kupferstiche und Holzschnitte, die teils in den Klosterdruckereien selbst, teils an anderen, über ganz Mittel- und Osteuropa verstreuten Druckorten hergestellt wurden, werfen ein neues Licht auf einen nicht unerheblichen Teil der rumänischen Hinterglasmalerei.“¹¹⁹

7.5.4 Reproduktive Arbeitsweise und Arbeitsteilung

Zwei charakteristische Merkmale im Herstellungsprozess von Massenware sind eine reproduktive Arbeitsweise und Arbeitsteilung. Beide dieser Merkmale treffen durchaus auch auf eine nicht unerhebliche Mehrheit der Produktion rumänischer Hinterglasmalerei zu. Ein großer Teil jener Hinterglasmalerei trägt deutliche Zeichen von Massenkunst: Verwendung von Vorlagen, Formelhaftigkeit, Arbeitsteilung, Schematisierung.¹²⁰

Hierzu ist zu wiederholen, dass Hinterglasikonen vorwiegend nach Kopiervorlagen in kleinen Werkstattgemeinschaften von 3-5 Personen entstanden, wobei diese meist zur gleichen Familie gehörten. Eigenhändigkeit spielte keine wesentliche Rolle. Es wurden meistens mehrere Ikonen gleichzeitig bearbeitet, wobei es „Spezialisten“ für die Umrisszeichnung, die Inschrift, den Farbauftrag, die Herstellung des Rahmens und den Rückendeckel gab.

¹¹⁸ Dancu/Dancu 1980, S. 16

¹¹⁹ Fabritius 1992b, S. 17

¹²⁰ vgl. Ritz 1975, S. 36

Eine gut eingespielte Gruppe konnte, je nach Größe, bis zu 20 Ikonen täglich herstellen. Die Holzbearbeitung für die Rahmen wurde in der Regel von Männern ausgeführt. Für die übrigen Tätigkeiten ist keine geschlechter-spezifische Aufteilung zuordenbar.¹²¹

Doch so Fabritius weiter stehe freilich „der direkte Nachweis einer unmittelbaren Kopiervorlage beziehungsweise der Annahme, dass ähnlichen Ikonen ein gemeinsamer Riss zugrunde liegen müsse, einer ästhetischen Rezeption der Hinterglasikonen nicht unbedingt im Wege. Denn gerade in einer produktiven Aneignung und Variation der Vorlagen liegt eine Quelle des Schöpferischen.“¹²²

Eine Arbeitsteilung, wie sie ausländische Herstellungsorte kannten, deren Produktion in großen Werkstätten organisiert und auf Massenerzeugung für Exportzwecke ausgerichtet war, gab es laut Juliana und Dumitru Dancu somit in Rumänien nicht. Die Niculaer „Werkstätten“ umfassten meist alle Familienmitglieder, die sich die verschiedenen Arbeitsgänge teilten und diese auch kumulierten.¹²³

„Für die Bauern von Nicula bedeutete die Hinterglasmalerei keine ausschließliche Hauptbeschäftigung, wie es für die in der Herstellung von Andachtsbildern spezialisierten Zentren in Österreich, Böhmen usw. der Fall war. Sie blieben Bauern, wie es denn auch gar nicht anders möglich gewesen wäre, da sie, wie bei den damaligen Produktionsverhältnissen auf dem Lande allgemein üblich, Nahrung und Kleidung für den Eigenbedarf selbst erzeugen mussten.“¹²⁴

Da sich inzwischen aber für sehr viele Bilder Kopiervorlagen nachweisen lassen, wird man kaum noch von gänzlich spontanen Schöpfungen sprechen können. Dies mag allenfalls für das Gros der frühen, freihändig gezeichneten Nicula-Ikonen oder für Malerpersönlichkeiten wie Savu Moga oder Matei Timforea¹²⁵ zutreffen. Und auch hier zeigt sich, dass sich bei einer Reihe von Ikonen der individuelle, schöpferische Anteil nicht vorrangig auf die Bilderfindung bezieht.

Da religiöse Kultgegenstände heute vorwiegend als künstlerische Hervorbringung eingeordnet werden, so kann diese Betrachtungsweise bei den Hinterglasikonen Rumäniens leicht zu einseitigen Urteilen führen. Hier ist eine klare Abgrenzung

¹²¹ vgl. Fabritius 1992b, S. 13

¹²² Fabritius 1992b, S. 17

¹²³ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 53

¹²⁴ Dancu/Dancu 1980, S. 53

¹²⁵ werden in Kapitel 9.1 noch ausführlicher behandelt

schwierig. Nach Herstellung und Vertrieb stellen sie bis auf die Ausnahme weniger, signierter Einzelanfertigungen im Grunde eine Art von Massenware dar, die im Kontext anderer Prestigegüter des rumänischen Bauernhauses unter volkskundlichem Blickwinkel einzuordnen wären.¹²⁶ Im Gegensatz dazu lassen sich aber wiederholt Tendenzen beobachten, die sehr wohl von einem allgemeinen merkantilen Kontext abweichen und sehr eigenständige Züge entwickeln.

8 Entwicklung von Formensprache und Ausdruckskraft

8.1 Einflüsse und Hintergründe

Die wahrscheinlich wichtigsten Anregungen, die anfänglich stilprägenden Einfluss auf die transsilvanischen Hinterglasmaler ausübten, sind in der Wandmalerei, im Innenraum orthodoxer Dorfkirchen, bei Ikonostasen und bei auf Holztafeln gemalten Ikonen zu suchen.

Während die Wandmalerei in einem lokalen Stil einheimischer Meister zumeist bäuerlicher Herkunft verhaftet war, gab es neben den Kirchenikonen, die transsilvanischen Werkstätten entstammten, solche, die aus der Moldau, der Walachei, aus Russland oder vom Berge Athos kamen. Die Malerhandbücher, die kirchlichen Vorschriften und Kanons, an die sich Fresken- und Ikonenmaler zu halten hatten, schilderten in eingehender Form die charakteristischen Züge der Protagonisten und Heiligen beider Testamente. Ebenso den Aufbau der biblischen Szenen. Sie waren als Anleitungen für die Maler gedacht, um sich nicht allzu weit von der traditionellen, orthodoxen Darstellungsweise der ikonographischen Themen zu entfernen. Da aber die Mehrzahl der Ikonenmaler der bäuerlichen Schicht entstammte, kann man von ihnen kein genaues Befolgen der malerhandwerklichen Vorschriften erwarten, da sie keinerlei entsprechende Vorbildung besaßen. Unter den ersten Hinterglasmalern gab es viele, die des Schreibens unkundig waren, wie die zahlreichen fehlerhaften Inschriften ihrer Ikonen beweisen – verkehrt durchgezeichnete oder falsch verstandene Buchstaben (Abb. 23), fehlerhaft abgemalte Worte.¹²⁷

¹²⁶ vgl. Fabritius 1992b, S. 13-16

¹²⁷ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 35

Auch hierzu bringen Juliana und Dumitru Dancu eine treffende Schilderung: „Viele der alten Ikonenmaler waren überhaupt des Schreibens unkundig, was aus der Art und Weise hervorgeht, wie sie die unverständenen Inschriften kopierten – einfach als lineare Ornamente, mit deren exakter Wiedergabe sie sich nicht allzu sehr abmühten. Außerdem betrachteten sich die ersten Ikonenmaler, die Rissvorlagen kopierten, gar nicht anders als einfache Handwerker, wie etwa die Töpfer oder Kürschner oder wie andere anonyme Meister der Volkskunst.“¹²⁸

Erst spät, als neben der Rissvorlage der persönliche Beitrag durch Einfügen von Dingen und Gestalten der eigenen Umwelt, der heimischen Landschaft offenbar an Bedeutung gewann, begannen einige Meister ihre Bilder zu signieren. Es wäre denkbar, dass dieser Habitus durch Kirchenmaler eingeführt wurde, von denen viele auch Ikonen malten und gewohnt waren, ihre Werke zu signieren.

Die große Epoche der rumänischen Hinterglasmalerei beginnt also um die Mitte des 19. Jahrhunderts, da in einigen Gebieten Transsilvaniens starke Talente und Persönlichkeiten auftraten, die auf die herkömmliche Darstellungsweise, die strenge kirchlicher Vorschriften, soweit das vorher der Fall war, wie auch auf jeden fremden Einfluss verzichteten und¹²⁹ „eine aus dem Schatz der eigenen Folklore inspirierte, authentisch rumänische Kunst schafften. Meister, die sich großen Zulaufs erfreuten und für viele Dörfer im Umkreis Ikonen auf Bestellung malten, haben [teilweise] ihre Arbeiten signiert und fast alle datiert.“¹³⁰

8.2 Motive und ihre Nutzung

Hinterglasikonen können grob in Christusikonen, Marienikonen und Apostel- oder Heiligenikonen unterteilt werden. Es erfreuten sich auch Sonderformen wie Festtagsikonen, Vier- beziehungsweise Sechzehnfelderikonen sowie eine Ausformung, als „himmlische Tafel“ bekannt, größerer Beliebtheit.

Unter dem Einfluss westlicher Heiligenbilder und wahrscheinlich auch der nahe gelegenen Klöster malte man im Anfangsstadium in den Zentren Nicula und Gherla vorwiegend Szenen aus dem Marienleben. Häufig stößt man auf Bildnisse der Mariengeburt, Koimisis, Marienkrönung, des Tempelgangs Mariae, ihre Hypostasen

¹²⁸ Dancu/Dancu 1980 S. 46

¹²⁹ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 46

¹³⁰ Dancu/Dancu 1980, S. 46

Hodegetria, Eleusa, Platytera mit dem Kind auf dem Arm¹³¹ und daneben häufig Szenen aus dem christologischen Zyklus.¹³²

Es kann kaum überraschen, dass das autonome Marienbild unter den siebenbürgischen Hinterglasbildern die Zahl der autonomen Christusbilder übersteigt. Dieses statistische Urteil deckt sich wohl auch mit dem allgemeinen Bild der christlichen Kunst, deren häufigster Gegenstand Maria¹³³ ist – allein, vorwiegend mit dem Kind sowie in vielfachen Zusammenhängen und auf allen Bildmedien.¹³⁴

Hier zählt speziell die trauernde Gottesmutter zu den am häufigsten dargestellten Marienbildnissen der siebenbürgischen Hinterglasmalerei und findet sich somit auch in allen wichtigen Malzentren. Bei diesem Bildtyp wird eine im Halbprofil wiedergegebene Mariengestalt mit einem Kruzifixus kombiniert. Die Gottesmutter wird mit trauernd geneigtem Kopf, meist tränengefüllten Augen und betend verschränkten Händen wiedergegeben. Die Herkunft dieses Bildtypus ist bisher nicht restlos geklärt. Das Bild soll der Überlieferung nach erstmals im Jahr 1739 am Ufer der Vorskla nahe der Stadt Achtyrka (Gouvernement Char'kov) erschienen beziehungsweise vom Priester Vasilij Denilov beim Grasmähen in seinem Garten aufgefunden worden sein. Nach mehreren überlieferten Krankenheilungen brachte sie der Priester schließlich in die Ortskirche. Im Kirchenarchiv sind bis 1774 insgesamt 324 Heilungswunder verzeichnet. 1751 wird sie von der Heiligen Synode Russlands als wundertätig anerkannt und erhielt als eigenen Festtag den 2. Juli. Angeblich erschien die Ikone verschiedenen Personen wiederholt in Träumen.¹³⁵

Auf Abb. 40 hält die Gottesmutter den Kopf trauernd geneigt und blickt auf ihren gekreuzigten Sohn in der linken, unteren Bildhälfte. Links über dem Kreuz ist Gottvater dargestellt. Er hält in seiner Rechten die Weltkugel. Mit der Linken weist er

¹³¹ Hodegetria; griech. für die Wegführerin; Eleusa; griech. für die Mitleidende, die Erbarmerin. Maria die sich dem Kind liebevoll zuwendet; Platytera; griech. für weit, breit. Die Gottesmutter als Orantin mit einem Medaillon des Jesuskindes auf der Brust. vgl. Sachs u. a. 2004, S. 256-258

¹³² vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 30 f.

¹³³ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 145

¹³⁴ vgl. Onasch 1962, S. 68

Grundlage für die Herausbildung der Marien-Ikonographie in der byzantinischen Kunst war das 3. Ökumenische Konzil von Ephesos (431), auf dem Maria zur Theotokos (griech. für Gottesgebälerin) erhoben wurde. Es wurden bestimmte Madonnentypen festgelegt, die vor allem in der Ikonenmalerei weiterlebten, doch auch in die westeuropäische Kunst Eingang fanden. Durch diese Entwicklung gewann auch die bildnerische Darstellung der Maria an Bedeutung. Es bilden sich mit der Zeit über 300 Typen von Gottesmutter-Ikonen aus. Ihre Zahl übertrifft jedenfalls die der Christus-Ikonen bei weitem. Die orthodoxe Lehre über die Theotokos, die Gottesmutter Maria und ihre Verehrung, ist vor allem für den einfachen gläubigen orthodoxen Christen in gottesdienstlichen und liturgischen Texten sowie den Marienfesten nah erfahrbar und erfreute sich großer Beliebtheit. vgl. Sachs u. a. 2004, S. 256-258

¹³⁵ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 157

nach oben, von wo aus die Taube des Heiligen Geistes heran schwebt. So findet sich der Kruzifixus erweitert zur Dreieinigkeit mit Assistenzfiguren, wobei das linke Drittel der Ikone kleinteilig und bunt aufgefüllt wird.¹³⁶

Sehr bald jedoch, als die Hinterglasmalerei die Grenzen Niculas überschritt, und sich im ganzen Karpatenbogen verbreitete, wird vermutet, dass sich auch die Bildthemen der neuen Kundschaft anzupassen begannen. Die für viele so wichtigen Namensheiligen sowie alle Heiligen, die als Beschützer von Gesundheit, Haus und Hof, Viehbestand und Ernte verehrt wurden, von denen man erwartete, dass sie Glück und Wohlstand bringen sollten, waren sehr gefragt.¹³⁷

Cornel Irimie und Marcela Focşa halten fest, dass „die Wahl [der] Themen [...] häufig örtliche und historische Begebenheiten, die den rumänischen Bauern eigene Sinnes- und Lebensart [widerspiegelt]. Es ist [hier] nicht verwunderlich, dass die Bauern und Bürger ihre Sorgen und Nöte der ‚himmlischen Obrigkeit‘ anvertrauten, zu einer Zeit, als ärztliche Fürsorge eher spärlich vorhanden und die Cholera und andere Krankheiten unheilbar waren.“¹³⁸

So kam es zu einer Bevorzugung gebietsmäßig beliebter Heiliger. Uralte rumänische Siedlungen wie Scheii Brasovului, Tamaciu bis nach Fogarasch, das ganze Oltland mit seinen schmalen Streifen Ackerland zwischen der Kette des Fogaraschgebirges, wurden von den Niculaer Malern und deren Glasikonenstil erreicht, der sich automatisch jeweils mit den vor Ort vorherrschenden Traditionen verband.¹³⁹

8.3 Regelwerk der Ikonenmalerei

Über die Jahrhunderte entwickelte sich in der klassischen Ikonenmalerei eine Art Kanon, wie schon erwähnt Regeln, die der Maler sowohl in Bezug auf das Bildnis selbst, als auch hinsichtlich der Farbe beachten musste. Es existierten ganze Regelsammlungen in Form von Malerbüchern und Musterbüchern¹⁴⁰.

¹³⁶ vgl. Fabritius/Haustein-Bartsch, S. 92

¹³⁷ vgl. Dammert 1993, S. 21

¹³⁸ Irimie/Focşa 1968, S. 15

¹³⁹ vgl. Dammert 1993, S. 21

¹⁴⁰ Sammelbegriff für überlieferte Quellenschriften zu Fragen und Themen der Malerei und Ikonographie. Zu unterscheiden von Musterbüchern, die Zeichnungen bzw. Skizzen von Szenen, Kompositionen, Figurengruppen und Einzelfiguren usw. überliefern. Bei Musterbüchern ist es vor allem die anschauliche Zeichnung die überliefert werden soll. Texte hingegen beschränken sich auf Beschriften oder Inschriften. Malerhandbücher sind technische Anleitungen zum Malvorgang und enthalten Rezepte zu Farben, deren Ausmischung, zu Bindemitteln und deren Auftrag auf den jeweiligen Bildträger.

Wie in den anderen Ländern byzantinischer Kunst kursierten auch in den rumänischen Fürstentümern Malerhandbücher, zuerst in slawischer und griechischer, dann in rumänischer Sprache, die letzteren aus dem Griechischen übersetzt.¹⁴¹

Die schöpferische Freiheit des Künstlers war auf diese Art sehr eingeschränkt und äußerte sich lediglich in den Bilddetails. Die Tatsache zudem, dass jede Kirche oder jeder Haushalt es sich schuldig zu sein glaubte, bestimmte Ikonen zu besitzen, lässt die beträchtliche Fülle von Ikonen zum gleichen Thema in fast identischen Darstellungen besser begreifen.¹⁴²

Um die auf Hinterglasikonen abgebildeten Szenen zu verstehen, musste man in gewisser Weise nicht nur die Schriften und das Leben der Heiligen, sondern ebenso die Schlüssel kennen, um die benutzte Symbolik aufzulösen.¹⁴³ Manche Ikonen zeigen einen Rahmen unterteilt in eine Folge kleiner Bilder, die die hauptsächlichen Episoden aus dem Leben des Heiligen darstellen, der groß in der Mitte der Ikone abgebildet ist (Abb. 24). Ein völlig konträres Bildschema bietet zum Beispiel die „Himmlische Tafel“ (Abb. 56) oder auch „Tisch des Paradieses“ genannt. Hier erscheinen vier von den Auftraggebern besonders verehrte Personen der Heilsgeschichte (meist Christus, die Gottesmutter mit Kind und zwei weitere Heilige; vorwiegend Nikolaus und Paraskeve) um einen zentralen Rhombus gruppiert, der von weiteren Rhomben umgeben wird, die die Heiligenbilder einfassen.¹⁴⁴

8.3.1 Richtigkeit einer Hinterglasikone

Wie diffus die Vorstellung von der Richtigkeit einer Hinterglasikone gewesen sein muss, zeigt auch die Tatsache, dass bei der byzantinischen Ikone erst das durch die Inschrift eindeutig fixierte Thema einerseits in Kombination mit der richtigen Darstellungsweise andererseits, die untrennbare Einheit ergibt, die somit der kanonischen Tradition zugeordnet werden kann.¹⁴⁵

Anliegen und Ehrgeiz der Hinterglasmaler dürften auch größtenteils darin bestanden haben, die Bilder „richtig“ zu malen, wenn auch vereinzelt ausdrücklich kirchlich verbotene Darstellungen wie die dreigesichtige Dreieinigkeit (Abb. 25) vor-

vgl. Restle 1995, S. 1222-1238

¹⁴¹ vgl. Petranu 1936, S. 370 f.

¹⁴² vgl. Gaume 1972, S. 2 f.

¹⁴³ vgl. Gaume 1972, S. 4

¹⁴⁴ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 243 f.

¹⁴⁵ vgl. Gaume 1972, S. 4

kommen.¹⁴⁶ Hierzu wäre interessant zu erfahren wie diese Bildform in die Region gelangt war, besonders wenn man das Bild „Dreifaltigkeit als Dreigesicht“ auf Abb. 26, das Leopold Schmidt zufolge vermutlich in Augsburg in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden war, als Vergleich heran zieht.¹⁴⁷

Die Richtigkeit war für die Käufer die entscheidende Bedingung für die Akzeptanz der Bilder. Was nun aber als richtig aufgefasst wurde, ist wohl um einiges flexibler einzustufen, als in den klassischen kanonischen Regelwerken definiert. Wiederholt beobachtbar, haben die spezifischen Themen der Bauernmaler mit den Vorgaben aus den Malerhandbüchern nur mehr die essentiellsten Merkmale gemein, an denen man dargestellte Heilige oder das beabsichtige Thema (Abb. 27) gerade noch erkennen konnte.¹⁴⁸

Zahlreiche Abweichungen sind für Hinterglasikonen fast schon charakteristisch und müssen weder den Malern noch den gläubigen Käufern bewusst gewesen sein, die ihre Heiligen an wenigen, aber eben den zentralsten Merkmalen wiedererkannten. Dafür sprechen auch die Inschriften, die zwar fast immer vorhanden, aber wie schon wiederholt angesprochen, aufgrund von mangelnder Sprach- und Schriftkenntnis in den meisten Fällen fehlerhaft oder unleserlich dargestellt sind.¹⁴⁹

8.3.2 Westlicher Einfluss

Es scheint die Rezipienten auch nicht gestört zu haben, dass mit der Zeit durchaus auch westlich-katholische Elemente in die Bildthemen eingearbeitet wurden. So kann man zum Beispiel bei der Darstellung des „Christus der Weinstock“ zwar nicht direkt, aber in seiner engen Verwandtschaft mit dem Bildtyp der „Mystischen Kelter“ eine lange Tradition in der westlich-katholischen Bilderwelt nachweisen. Man könnte annehmen, dass vielen Käufern die Verschiedenheit zur byzantinisch orthodoxen Bildtradition einzelner Motive, wie hier anhand dieses Beispiels gut argumentierbar, nicht mehr bewusst gewesen war.

¹⁴⁶ vgl. Fabritius 1992b, S. 19 f.

¹⁴⁷ vgl. Schmidt 1975, S. 144

¹⁴⁸ vgl. Fabritius 1992b, S. 19 f.

¹⁴⁹ vgl. Fabritius 1992b, S. 20

Die Darstellung des „Christus der Weinstock“, des auf einer Truhe sitzenden oder auf einer Platte stehenden Christus, aus dessen Seitenwunde eine große Rebe¹⁵⁰ wächst (Abb. 28), erfreute sich unter den Hinterglasmalern Siebenbürgens sowie ihrer bäuerlichen Kundschaft großer Beliebtheit.

Für diesen in verschiedenen Varianten überlieferten Typus, lässt sich ein ganzes Bündel ikonographischer, geistesgeschichtlicher und theologischer Bezüge knüpfen, obwohl das grundsätzliche Bildschema auf den ersten Blick recht simpel erscheint. Eine enge Verwandtschaft besteht vor allem zum Bildtypus der „Mystischen Kelter“, der sich in der westlich-katholischen Bilderwelt bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und zahlreiche davon abgeleitete Varianten hervorgebracht hat.¹⁵¹

Die Andachtsbildform des Schmerzensmannes¹⁵² in der Kelter kombiniert mit dem Kreuz, das anstelle des Kelterbalkens tritt, setzt sich im 15. Jahrhundert durch. In den Andachtsblättern des 17. Jahrhunderts erfreut sie sich großer Verbreitung und ist sowohl in der katholischen als auch in der protestantisch geprägten Kunst bis ins 19. Jahrhundert nachweisbar.¹⁵³

Zu den mit der mystischen Kelter eng verwandten Darstellungen gehört nicht zuletzt der in Siebenbürgen als Hinterglasikone verbreitete Typus des Schmerzensmanns. Die Kelter ist als Bildgegenstand verschwunden. Wie schon erläutert sind zwei Varianten zu unterscheiden. Bei der kleinen Nicula Ikone (Abb. 28) steht Christus auf einer Platte. Bei einer zweiten bekannten Variante sitzt Christus auf einer Art Truhe. Bei der Platte dürfte es sich um den Deckel auf dem Grab Christi handeln und die

¹⁵⁰ Zum frühchristlichen ikonographischen Vokabular gehört auch die Weinrebe mit Früchten. Jesus vergleicht sich mit einem Weinstock (Joh 15,1). Die Jünger sind die Reben, die Frucht tragen sollen. Je nach Kontext bezeichnet der Rebstock nicht nur die Verbindung zwischen Christus und seiner Kirche, sondern er kann auch zusätzlich oder ausschließlich als eucharistischer Hinweis verstanden werden.

vgl. Butzkamm 2001, S. 173

¹⁵¹ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 75 f.

¹⁵² Das Schmerzensmannbild ist ein ausgesprochenes Andachtsbild, es gibt keine Begebenheit wieder. Der leidende Christus ist aus jedem Raum- und Zeitzusammenhang gelöst. Er ist der, der gelitten hat und dadurch die Erlösung bewirkte, der lebt und als der Erlöser in seinem immerwährenden Leiden gegenwärtig ist. Darin unterscheidet sich der Schmerzensmann von den Christusgestalten der anderen Passionsandachtsbildwerken, die ihn in einer bestimmten, zeitlich begrenzten Leidenssituation vor dem Tod zeigt.

vgl. Schiller 1968, S. 211

¹⁵³ Die „mystische Kelter“ geht auf das Jesaja-Wort „Ich trat die Kelter allein“ (Jes 63,3) zurück. Dies bezeichnet eine Art der frühchristlichen Exegeten, eine Form der Weissagung des Martyriums Christi und in weiterer Folge damit des Triumphes über die Feinde des Heils. Es wurde mit anderen, vor allem neutestamentlichen Bibelstellen in Verbindung gebracht bzw. in typologische Beziehung gesetzt, die ihre Bildsprache dem Bereich des Weinbaus entnehmen. In konsequenter Fortführung der Idee von der Leidensweissagung Christi sahen die Kirchenväter in seinem in der Kelter ausgepressten Blut den Trank der Eucharistie. Das Leiden des Heilands in der Kelter wird zum Sinnbild für den Tod am Kreuz und wird infolgedessen manchmal als Ersatz der Kreuzigungsdarstellung interpretiert.

vgl. Nentwig/Fabritius 2003, S. 75-81

Truhe steht wohl ebenfalls für das Grab beziehungsweise den Sarkophag, in den der Leichnam Christi gelegt wurde. In den Kelch presst Christus die Weinreben als Symbol seines in den Einsetzungsworten zum Abendmahl vorweggenommenen Blutopfers aus. Auch das Kreuz, das häufig sichtbar ist (Abb. 29), steht für die Passion als dem zweiten Bedeutungsschwerpunkt dieser theologisch beladenen Darstellungen.

Die komplexen theologischen Bezüge waren den Malern und ihrer Kundschaft sehr wahrscheinlich nicht bewusst. Allerdings tritt Ruth Fabritius sehr wohl dafür ein, dass „man schon davon ausgehen darf, dass die bildkräftige Zusammenstellung von Christus und Weinstock verstanden wurde.“¹⁵⁴ „Der Bezug zum Abendmahl mit dem Blut Christi, der bei jeder Liturgiefeier aufs Neue beschworen wird, dürfte der Schlüssel gewesen sein, der den Zugang zu diesem Bild darstellte.“¹⁵⁵

Gerade dieser Bildtyp ist exemplarisch für die Verschmelzung von Teilen der katholischen Glaubenslehre mit orthodoxer Tradition. Welches die Rolle der mit Rom unierten Kirche beim Eindringen westlicher Formen in die Orthodoxie in Siebenbürgen war, lässt sich nur vermuten. Ein klares Bild ergibt sich nicht. Aber es erscheint wahrscheinlich, dass dieser Einfluss seinen Teil beitrug.

Wie stark sich der Einfluss der katholischen Zentralmacht Wiens auf Siebenbürgen auswirkte, kann man nur schwer einschätzen und ist für Siebenbürgen bislang noch kaum untersucht worden. Auch wenn das Kloster von Nicula mit unierten Mönchen besetzt war, ist diese Information für sich genommen sicherlich zu wenig aussagekräftig.¹⁵⁶

8.4 Einfluss rumänischer Traditionen

„Obwohl die Kunst und Technik der Hinterglasmalerei von anderen Völkern übernommen wurde, entwickelte sie sich bei den Rumänen auf einer eigenen, durch fest verankerte kulturelle Traditionen, bestimmten künstlerischen Linie.“¹⁵⁷ Ein anschauliches Beispiel, wie das Alltagsgeschehen der rumänischen Bauernschaft ihr Kunsthandwerk beeinflusste, bietet die Darstellung des „Heiligen Elias“. Die

¹⁵⁴ Fabritius/Haustein-Bartsch, S. 60

¹⁵⁵ Fabritius/Nentwig 2003, S. 80

¹⁵⁶ vgl. Fabritius 1992b, S. 20

¹⁵⁷ Irime/Focsa 1968, S. 19

Gestalt des Propheten Elias¹⁵⁸ wird in der Ostkirche seit byzantinischer Zeit dargestellt. In Rumänien ist Elias vor allem in der Volksfrömmigkeit tief verwurzelt. Er wird dort in erster Linie nicht als der Prophet wahrgenommen, der in seinen Weissagungen auf den Messias hindeutet. Er wird vielmehr als Heiliger angesehen, der dem Gläubigen unmittelbar zugewandt ist. Ihm wurden die Eigenschaften zugeschrieben, Einfluss auf das Wettergeschehen zu haben, zum Beispiel Regen zur rechten Zeit zu schicken und vor Blitz und Hagel schützen zu können. Dieser direkte Bezug der siebenbürgischen Bevölkerung, die vorwiegend von ihren Ernteerträgen abhängig war, machte Ikonen des Propheten Elias zu einem der beliebtesten Motive.¹⁵⁹

Für viele der zahlreichen Ikonen der Himmelfahrt des Elias sind wahrscheinlich nur wenige Typen von Rissvorlagen benutzt worden, denn die meisten Bilder weisen untereinander starke Ähnlichkeiten auf (Abb. 30 und 31). Die Himmelfahrt in einem von feurigen Pferden gezogenen Wagen füllt in der Regel den oberen, größeren Bildteil aus. Von der himmlischen Sphäre durch ein Wolkenband getrennt, ist auf der Erde Elisäus als Nachfolger des Elias dargestellt. Er empfängt mit dem Mantel des Elias die Kraft des Propheten.

Ebenso häufig abgebildet, befindet sich auf der sogenannten irdischen Sphäre ein pflügender Bauer, der unterschiedlich gedeutet werden kann. Es kann einerseits Elisäus gemeint sein, den Elias beim Pflügen getroffen hat. Andererseits wird der Pflügende auf manchen Ikonen inschriftlich auch als Adam bezeichnet. Das innerhalb der Elias-Geschichte über die Jahrhunderte an sich nur marginale Motiv des Pflügens hat wohl auch deshalb ein solches Gewicht für die rumänischen Hinterglasmaler bekommen, weil es für den bäuerlichen Produzenten und Rezipienten ein zentrales Identifikationsangebot darstellte. Andere wichtige Ereignisse aus dem Leben des Propheten, neben der Himmelfahrt, wurden auf Hinterglasikonen nur sehr selten dargestellt.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Der Prophet wirkte zur Zeit des Königs Ahab (gestorben 854 v. Chr.) und kämpft für den christlichen Glauben gegen den Kult des Gottes Baal. Wie vielen Heiligen bleiben auch Elias Zweifel und Konflikte an Gott nicht erspart. Dieser erscheint ihm in Gestalt von Naturereignissen, in Sturm und Erdbeben, in Feuer und dann letztendlich in Wind. vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 54-60

¹⁵⁹ vgl. Fabritius/Haustein-Bartsch 1992, S. 44

¹⁶⁰ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 54-60

„Der Hinterglasikone war es beschieden, den Wunsch der einfachen Bauernschaft zu erfüllen, nämlich die von ihnen vielfach als ‚Beschützer ihrer Existenz‘ verehrten Heiligen im eigenen Haus zu haben. Dem Bauer zugedacht und in späterer Folge auch von ihm gemalt, bedienen sich Hinterglasikonen der Sprache des Volkes, seiner Symbole und [seiner] bildnerischen Zeichensprache. Sie überträgt die orthodoxe Glaubensbotschaft in die Bildsprache derjenigen, die sich Linderung der Leiden und Schutz davon erhofften.“¹⁶¹

Somit ist es keineswegs überraschend, dass die Bildthemen wie zum Beispiel das des Propheten Elias im Feuerwagen auf ihre Rezipienten, die Bauernschaft, die sich in ihrem Volksglauben Schutz für ihr Hab und Gut, vor Wetterkapriolen oder ähnlichen Katastrophen erhofften, zugeschnitten waren und somit auch deshalb sehr beliebt waren.¹⁶²

8.5 Bildaufbau

8.5.1 Komposition

Bezüglich Bildaufbau und Bildgliederung lassen sich für die rumänischen Hinterglasbilder eindeutige und immer wiederkehrende Tendenzen feststellen.

Für Bildausschnitte kommen oft geometrische Schemata zur Anwendung, die sich gewöhnlich am grundsätzlichen Anspruch des Themas orientieren. Für Bilder, die Erhabenheit oder ein überwältigendes Ereignis vermitteln sollen (zB „Die Auferstehung“ oder „Der heilige Georg“, Abb. 32 und 33), kommt meist das Hochformat zum Einsatz. Dramatische Subjekte (wie „Die Kreuzabnahme“, Abb. 34, u. ä.), sind in der Regel eher in die Breite komponiert.¹⁶³

Zu beobachten ist bei den verschiedensten Kompositionen auch, einmal stärker einmal schwächer ausgeprägt, ein ausgewogenes Gleichgewicht der Protagonisten und Elemente im Gesamtkonzept der Darstellung. Beispielsweise sind auf Abb. 35, bei der Darstellung der „Taufe Christi“ die Personen relativ gleichmäßig angeordnet. Neben Christus, in der Mitte des Flusses stehend, und Johannes des Täufers zu seiner Rechten abgebildet, ist zur Linken Christi der Engel mit dem Tuch dargestellt. Hier ist dies noch nicht weiter verwunderlich, da die Bildkomposition so gebräuchlich

¹⁶¹ Dancu/Dancu 1980, S. 28 f.

¹⁶² vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 37

¹⁶³ vgl. Irimie/Focsa 1968, S. 21

war und im Kreis der Orthodoxie traditionell in dieser Weise gestaltet wurde. Interessant erscheint die Darstellung des Jordanwassers. Christus ist in der byzantinischen Tradition in der Regel als Jüngling, nicht als Knabe, dargestellt und vorwiegend bis zur Hüfte in suggeriertem durchsichtigen Wasser stehend.¹⁶⁴ Es ist hier vermutlich die Verschleifung der Details und Formen im Produktionsprozess, durch die häufige Verwendung der Vorlagen zu einer Abwandlung dieses Bildmotivs gekommen ist. Das Jordanwasser ist nur mehr ansatzweise wahrnehmbar und nicht mehr in der traditionell gebräuchlichen Form. Das Bildmotiv wurde nicht mehr zu hundert Prozent mit der Vorlage ident wiedergegeben, sondern Christus reicht hier das Flusswasser gerade einmal mehr bis über die Füße.

Auf Abb. 36, einer Marienkrönungsdarstellung, ist ebenfalls offensichtlich, wie die Hauptfiguren gleichmäßig angeordnet, jeweils zur Linken und zur Rechten Marias die krönenden „Gottvater“, „Gottsohn“ und darüber der Heilige Geist abgebildet, sind. Zwei weitere sehr typische und anschauliche Beispiele bieten Abb. 37 und Abb. 38. Auf Abb. 37, dem „Pfingstwunder“ überragt der Heilige Geist, im oberen Bilddrittel in die Mitte komponiert, die gesammelte in den unteren zwei Bilddritteln gleichmäßig verteilte und zentrierte Apostelschar. Auf Abb. 38, einem Himmelfahrtsbildnis, ist wiederum Christus, diesmal auf Wolken schwebend von der irdischen Sphäre abgehoben, aber dennoch in einer Weise zentral dargestellt. Er wird rechts wie links darunter von der symmetrisch verteilten Schar der Apostel flankiert

Was hier sehr kurios auffällt: In dieser Himmelfahrtsdarstellung fehlt die Gottesmutter. Üblich wäre, auch von den Vorlagen her, Maria unter Christus der in den Himmel auffährt, in der Bildmitte zwischen den Aposteln abzubilden. Es drängt sich also die Frage auf, warum dieses ikonographisch so wichtige Bildelement fehlt? Wurde durch die hundertfache Reproduktion der immer gleichen Vorlage, durch entstehen einer Art Arbeitsroutine, durch theologisches Unverständnis der Bildbezüge, die Darstellung der Gottesmutter der Einfachheit ausgespart?

Generell aber spielen Symmetrie und regelmäßige Gleichverteilung der Bildelemente eine gewichtige Rolle, was zum Großteil natürlich auch auf die Bildvorlagen zurückzuführen ist, und auch in grundsätzlicher Anlehnung an die byzantinische Formensprache begründet liegen mag. Dies lässt sich auch mühelos an einem Gros der Bilder beobachten.

¹⁶⁴ vgl. Schiller 1981a, S. 144

8.5.2 Hierarchisierung und Gliederung der Bilder

Ein ebenso häufig beobachtbares Phänomen der Hinterglasmalerei Siebenbürgens ist neben der einerseits schematischen, eine auch andererseits sehr oft realisierte hieratische Gliederung der Bildkomposition. Im Speziellen die Art und Weise, wodurch die Abgrenzung der verschiedenen Ebenen suggeriert wird, erscheint hierzu erwähnenswert.

Ein erster, noch eher unspektakulärer Hinweis lässt sich in der schon thematisierten Abb. 38, der Darstellung der Himmelfahrt Christi, ausmachen. Wie bereits erläutert, ist die symmetrisch angeordnete Verteilung der Apostel von Christus getrennt, der in den Himmel empor schwebt. Die Christusfigur ist von der irdischen Sphäre losgelöst dargestellt. Und eben diese Trennung zwischen der irdischen und der himmlischen Ebene soll hier offenbar durch das in halbrunder Form ausgeführte Wolkenband, auf dem Christi zu stehen scheint, vermittelt werden.

Abb. 39 bietet dann auch schon eine etwas „üppigere“ Verwendung des Wolkenmotivs. Der dargestellte Prophet Elias der auf dem Himmel und Erde trennenden Wolkenband im Feuerwagen in den Himmel fährt, bietet ein in seiner Hierarchisierung ähnlich angelegtes Beispiel, wie zuvor die Himmelfahrtsdarstellung. Auf dem Eliasbildnis wird der Prophet mit seinem Feuerwagen zusätzlich noch durch, ebenso auf Wolkenbändern schwebenden Engeln begleitet, die zwar nicht mehr so der Symmetrie untergeordnet erscheinen wie in den Beispielen zuvor, aber trotzdem ein wenig das Gefühl vermitteln sollten die Komposition auszugleichen.

Es wäre hierzu sehr interessant zu erfahren, wie und vor allem wann das Motiv dieses Wolkenbandes oder der Wolkenbänder erstmals in den Ikonenvorlagen auftauchte, da dieses grundsätzlich eher der Formensprache der West- denn der Ostkirche zugeordnet werden müsste.

Wenn man sich auf die Suche begibt und zum Beispiel anhand der Himmelfahrtsdarstellungen die Bildnisse über die Jahrhunderte zurück verfolgt, so taucht zwar das Motiv der „Christi Himmelfahrt“ erstmals in der Zeit um 400 auf. Doch scheidet sich der Weg hier auch gleich in zwei Wege/zwei Bildtypen: Einerseits Christus der von Engeln in den Himmel getragen wird. Und auf der anderen Seite in die Variante in der Christus dargestellt wird, wie er in den Himmel schreitet und die sich ihm aus den Wolken entgegenstreckende Hand Gottes ergreift.

Der erste Bildtyp der Himmelfahrt kommt in der byzantinischen Kunst seit 400 vor (Prinzensarkophag von Sarigüsel, um 400, Istanbul). Christus sitzt in einer Gloriole, getragen von vier Engeln. Dieses Motiv ist aus der spätantiken Apotheose entstanden, wobei der vergöttlichte Herrscher von vier geflügelten Genien gehalten wird. Auf seltenen Beispielen wird Christus stehend abgebildet. Häufig wird Maria dargestellt, obwohl auch hier, wie bei den Ereignissen von Pfingsten, ihre Gegenwart in keinem biblischen Bericht erwähnt wird. Auch in der westeuropäischen Kunst, wenn sie östlich beeinflusst ist, kommt dieser Typ der Himmelfahrt Christi vor (zB in der Wandmalerei, Mitte 9. Jahrhundert, in San Clemente in Rom).

Der zweite Typ der Himmelfahrt Christi kommt hauptsächlich im Bereich der westeuropäischen Kunst vor. Das früheste Beispiel verbindet die Auferstehung mit der Himmelfahrt Christi (Elfenbeintäfelchen, um 400, im Nationalmuseum München). Man sieht auf der unteren Hälfte des Elfenbeins wie üblich das leere Grab mit den schlafenden Wächtern und den drei Frauen. Oben schreitet Christus auf, und hier ist erstmals eine Art von „Wolkensaum“¹⁶⁵ erwähnt, über einige erschrockene sich duckende Jünger in den Himmel, gezogen von der Hand Gottes, die sich ihm entgegenstreckt. Hier ist das beschriebene Wolkenmotiv also bereits gebräuchlich.

Um das Jahr 1000 entsteht dann der Typ des entschwindenden Christus. Man sieht nur die Füße, der andere Teil seines Körpers ist bereits in den Wolken beziehungsweise im Himmel verschwunden. Maria und die Apostel knien. Diese Darstellungsart beherrscht praktisch die ganze gotische Kunst. Seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind oft nur noch die Fußspuren, die Christus auf der Erde hinterlässt, wiedergegeben. Von England kommend, verbreitet sich dieser Typ bald über den ganzen Kontinent. Im Barock tritt das Thema der Himmelfahrt Christi hinter der Himmelfahrt Maria und der Glorifizierung beliebter Heiliger etwas zurück.¹⁶⁶

Daraus abgeleitet kommt man nun zu der Frage, wie das keinesfalls typisch byzantinische Motiv des Wolkenbandes in die Hinterglasmalerei in Rumänien Einzug fand? Geschah dies durch westliche Hinterglasmaler die sich an barocken Vorbildern für ihre Vorlagen orientierten und aus dieser Richtung kommend ein derartiges Bildelement einbanden?

¹⁶⁵ Kubler u. a. 2004, S. 182

¹⁶⁶ vgl. Kubler u. a. 2004, S. 182 f.

Wurde das Motiv durch die Verwendung der gleichen oder einer ähnlichen Vorlage für westliche sowie ostkirchliche Hinterglasbilder in den Siebenbürgischen Raum gebracht (vgl. Abb. 40, „Hl. Barbara als Bergmanns-patronin“, vermutlich in Sandl im frühen 19. Jahrhundert entstanden) und wie konnten die in ihrer Tradition grundlegend verschiedenen Bildtypen in dieser Weise verschmelzen?

Fast schon inflationär im Vergleich zu den bisherigen Beispielen, kommt das angesprochene, simple aber umso rätselhaftere Gliederungselement der weißen Wolkenbänder auf Abb. 39, einer Darstellung des Jüngsten Gerichts, zum Einsatz.

Die sehr fein gezeichnete und figurenreich gestaltete Ikone (Abb. 41) enthält erstaunlich viele Elemente der ostkirchlichen Weltgerichtsikonographie. Vermutlich ist sie nach dem Vorbild einer detailreichen Holz-Tempera-Ikone gefertigt worden. Entsprechend dem kanonischen Schema ist auch dieses Bild in der Vertikalen hieratisch gegliedert und um eine betonte Mittelachse symmetrisch komponiert.¹⁶⁷ Ähnlich wie viele andere Gerichtsdarstellungen der Ikonen- wie auch der Monumentalmalerei weist das Hinterglasbild, bei aller stilistischen Verschiedenheit, eine klare horizontale und vertikale Gliederung auf.

Im oberen Bildteil ist Christus abgebildet. Er sitzt als Weltenrichter auf einer weißen Wolke und breitet die Arme weit zum Segensgestus erhoben aus. Er wird von einem ovalen Strahlenkranz umschlossen, neben dem die Gottesmutter und Johannes der Täufer als Fürbitter für die Erlösung der Menschheit stehen. Diese hierarchisch am höchsten angesiedelte Gruppe der Deesis, in der sich die Vorstellungen von Gericht, Fürbitte und Erlösung verbinden, wird von den himmlischen Heerscharen flankiert, die auf der ersten Ebene unter Christus auf weißen Wolkenbändern herbei schweben.¹⁶⁸

Unterhalb des Deesis-Ranges folgt die Hetoimasia¹⁶⁹. Der Thron, der gleichzeitig zum Altar wird, ist mit einem dunkelroten Tuch bedeckt, darauf liegt ein Kodex. An der Vorderseite des Altars ist die Waage des Gerichts zu erkennen. An der Rückenstütze des Thrones lehnen die Leidenswerkzeuge Christi: Kreuz, Lanze und

¹⁶⁷ vgl. Fabritius/Haustein-Bartsch 1992, S. 86

¹⁶⁸ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 250

¹⁶⁹ Auch Etimasia (griech. Vorbereitung) ist im engeren Sinn der für Christus als Weltenrichter vorbereitete Thron, auf dem das Evangelienbuch bzw. das Buch des Lebens liegt und das Kreuz aufgerichtet ist; auch die Taube des Heiligen Geistes, das Lamm, der Purpurmantel des auferstandenen Christus und die Leidenswerkzeuge kommen vor. In der Kunst der Ostkirche ist die Etimasia seit dem 11. Jahrhundert fester Bestandteil des Jüngsten Gerichts, für das sie allein auch als symbolische Formel stehen kann. vgl. Sachs u. a. 2004, S. 126

der Stab mit dem Essigschwamm. Hinter dem Thron spielen zwei Engel die Posaunen des Jüngsten Gerichts. Kniend zu beiden Seiten des Throns sind Adam und Eva erkennbar. Auch die Hetoimasia wird hier von auf Wolkenbändern herbeischwebenden Gruppen der Propheten und Apostel, der Märtyrer und Frommen flankiert, die die nächsten Hierarchieebenen bilden.¹⁷⁰

Unterhalb der Hetoimasia findet sich die Schlange. Sie markiert die Trennung zum Jenseits, zum Bereich von Paradies und Hölle. Die Scheidung der Gerechten von den Verdammten entspricht der klaren Ordnung von „rechts“ und „links“. Rechts heißt hierbei „zur Rechten Gottes“, wo er die Auserwählten versammeln wird, während zu seiner Linken die Verdammten in die Hölle gestürzt werden. Die Gerechten gehen also, vom Betrachter der Ikone aus gesehen, links zur Paradiespforte. Petrus, mit dem Himmelsschlüssel in der Hand, führt ihren Zug an.

Wie auf den herkömmlichen Gerichtsdarstellungen der Monumental- und Tafelmalerei wird die Menge der Gerechten auf dekorativ gestaffelte Heiligenscheine hinter der ersten Reihe der Erretteten reduziert. Sie werden von Petrus angeführt, der die Schlüssel zum Paradies hochhält. Auf der rechten Seite (also von Christus aus gesehen links) führt Moses eine Gruppe zum Richterstuhl, auf den er hinaufweist. Von Gruppen der Völker, die auf herkömmlichen Gerichtsbildern an dieser Stelle zu erwarten sind, erscheinen hier lediglich die Juden, die als solche auch inschriftlich bezeichnet werden. Sie tragen als einzige Kopfbedeckungen. In der unteren rechten Ecke reißt der Höllendrache sein feuerspeiendes Maul auf und verschlingt die kleinen, nackten Gestalten der Verdammten. Das theologisch bedeutsame Motiv des Feuerstroms, der am Thron Christi ansetzt und in den die Verdammten von Teufeln hinein gestürzt werden, fehlt auf dem Bild hier.¹⁷¹

Auch dieses Bild scheint nach einer geläufigen Vorlage geschaffen worden zu sein. Ähneln sich doch das Bild auf Abb. 41, aus der ehemaligen Sammlung Wustlich und Abb. 42 aus dem Würzburger Dommuseum, sehr stark. Die innerbildlichen Abmessungen stimmen beinahe ausnahmslos überein. Lediglich ist das Würzburger Bild im Format eine Spur größer und das Bild der Abb. 40 erweckt, wie schon mehrmals beobachtet, den Eindruck, an den Rändern etwas beschnitten worden zu sein um das vorhandene Maß der Glasplatte nutzen zu können.

¹⁷⁰ vgl. Fabritius/Haustein-Bartsch, S. 86

¹⁷¹ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 250-254

Zusammenfassend stellt sich aber die Frage, woher die Hinterglasmaler, das in allen hier angeführten Beispielen vorkommende hierarchische Gliederungselement der Wolkenbänder nahmen? Wurden die Wolken als Gliederungselement unter Umständen deshalb notwendig, weil die Maler nur sehr spärlich in der Lage waren, Perspektive zu konstruieren? Vielleicht konnte man nur durch ein gliederndes Element „Ordnung“ in die Bilder bringen?

8.5.3 Kolorit

„Den zeichnerischen Defiziten stehen bei vielen rumänischen Hinterglasikonen, ob freihändig oder nach Vorlagen hergestellt, koloristische und dekorative Qualitäten gegenüber. [...] Wie sehr die Ikonen aus der Farbe leben, wird auch an der fast durchgängig zu beobachtenden Inkongruenz zwischen Farbfläche und abbildhaftem Gegenstandsbezug deutlich.“¹⁷²

Der teilweise lakonisch anmutenden Zeichnung entsprechen gesättigte, kräftige Farben. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts beschränken sich die Ikonenmaler Juliana und Dumitru Dancu zufolge auf acht Grundtöne: Weiß, Schwarz, Ocker, Ziegelrot, Olivgrün, Graublau, Braun und Gold. Bei den meisten Bildern sind die Farben flächig und rein aufgetragen. Farbmischungen sind eher selten. Die Farbe wird zumeist auch nicht durch Abstufungen abgetönt.¹⁷³

Die alten, von den Malern selbst bereiteten, flächig aufgetragenen Farben weisen stellenweise eine größere Pigmentkonzentration auf, die wahrscheinlich auf uneinheitlicher Lösungssättigung beruht und eine Abschattierung im Sinne einer ungleichen Intensität des Farbtons bewirkt. Die Abwandlung der Farbtöne von Ziegelrot bis zu blassem Altrosa mag in der Verschiedenheit der verwendeten Pigmente liegen, kann aber auch von deren Alter her rühren. Sowohl der dunkelblaue als auch der goldene Hintergrund, oder der (als Ersatz für Gold) ockerfarbene sind der byzantinischen Tradition zugehörig und sind in der mitteleuropäischen Hinterglasmalerei unbekannt. Die Niculaer Maler kannten den Goldgrund der berühmten byzantinischen Mosaiken sehr wahrscheinlich nicht, oder wenn, dann nur vereinzelt, konnten aber den vergoldeten, von der byzantinischen Malerei übernommenen Hintergrund der auf Holz gemalten Ikonen in Kirchen, auf Ikonostasen, in Klöstern sowie auf diversen „alten“ Ikonen sehen.

¹⁷² Fabritius 1992b, S. 18 f.

¹⁷³ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 64

Unter allen Herstellungsorten ist Nicula als derjenige bekannt, dessen Bilder die augenscheinlichsten malerischen Qualitäten bieten. Die dramatische Spannung der Nicula-Ikonen beruht nicht allein auf der graphischen Vereinfachung, sondern vor allem auf dem Kolorit. Die Darstellung des auf einem Apfelschimmel reitenden „Heiligen Georg“ (Abb. 43), der mit einer goldenen Lanze in den Rachen des Drachens sticht, ist auf dunkelblauem und orangefarbenem Fond in bunten Farben und Goldfolie ausgeführt. Auch wenn das Bild nicht unbedingt durch die Zeichnung der Körperkonturen oder die schematische Wiedergabe des Gesichtes überzeugen kann, besticht es durch eine leuchtende Farbkraft.¹⁷⁴

Die großen, ruhigen Flächen des in dunklen Tönen gehaltenen, oft nicht mit Ornamenten bedeckten Hintergrundes sichern den Gestalten der vorderen Bildebene ein viel eindringlicheres, dramatischeres Eigenleben als auf dem von Pflanzenornamenten eingenommenen oder mit Randleisten versehenen Hintergrund. Instinktiv scheinen also die Niculaer Ikonenmaler in gewisser Weise das Prinzip der Farbperspektive angewendet zu haben.

Diese Praktik kann aber durchaus auch problematisch für Bildverständnis und, wie schon festgestellt, für die Bildgliederung sein, worauf noch zurückzukommen sein wird. Wie sehr die Bilder aus der Farbe leben, wird, wie bei dem Zitat von Ruth Fabritius schon auffällig, auch an der fast durchgängig zu beobachtenden Inkongruenz zwischen Farbfläche und bildhaftem Gegenstandsbezug deutlich, was teilweise zu Verwirrung führt.

Farblich abgesetzte Gewandteile oder Partien des Hintergrundes sind oft nicht, oder nur schwer benennbar. Eine Darstellung von Gegenständen durch die Definition farbiger Oberflächen erscheint nicht beabsichtigt. Weit ausgereizt ist diese Vorgehensweise bei der Ikone mit der Darstellung von „Christus der Weinstock“ (Abb. 28).¹⁷⁵ „Der Gegenstandsbezug ist vor allem in der rhythmischen Alternierung der Farben im Bildhintergrund weitestgehend gelockert. Das Bild rückt hier in die Nähe der gegenstandslosen Malerei.“¹⁷⁶

¹⁷⁴ vgl. Auktionskatalog 2008, S. 53

¹⁷⁵ vgl. Fabritius 1992b, S. 18

¹⁷⁶ Fabritius 1992b, S. 18

Eigentümlich für Hinterglasikonen ist jedenfalls die Behandlung des Raums, die sich zumindest teilweise aus der Handhabung der Farbwerte ergibt. Da diese fast durchgehend unvermischt aufgetragen werden, suggerieren sie kaum je Plastizität, Modellierung von Körperoberfläche oder Raumtiefe.¹⁷⁷

Als besonderes Verhaltensmuster der volkstümlichen Hinterglasmalerei nennt Gislinde Ritz den „Verzicht auf die Darstellung von räumlicher Existenz [...], also auf die Wiedergabe von Tiefenraum in der Landschaft, aber auch bei der Einzelgestalt. [...] Im Volkskunstverhalten wird diese Dreidimensionalität des illusionistischen Einheitsraums reduziert auf die Zweidimensionalität einer Bildsilhouette mit ‚angeschobenem‘¹⁷⁸ Hintergrund. Dem entspricht im volkstümlichen Hinterglasbild die rein flächenfüllende Farbigkeit, die ihren plastisch-gestalterischen Wert verloren hat und nur mehr sachbezeichnend angewandt wird.“¹⁷⁹

Räumliche Beziehungen abschätzen zu wollen, führt zu Schwierigkeiten, die in ihrer Deutung oft unmittelbar von diesem Problem betroffen sind. Speziell bei Bildern der trauernden Gottesmutter (Abb. 44) ist dies ein regelmäßig beobachtbares Phänomen. Handelt es sich bei der Kombination der bildfüllenden Maria und des kleinen Kruzifixes in der unteren Bildecke um eine perspektivisch eigenwillig verzerrte Darstellung der betenden Maria, vor dem kleinplastischen Kruzifix oder um eine visionäre Erscheinung des Gekreuzigten vor seiner Mutter? Kunsthistorisch lassen sich für Ruth Fabritius beide dieser Varianten ableiten. Auch bildimmanent wird manchmal eine Festlegung versucht. Eine durchgehende Lösung bieten die Ikonen jedoch nicht.¹⁸⁰

Das Problem der räumlichen Verortung der Bildgegenstände stellt also nicht nur, wie schon thematisiert, für die Gliederung und Hierarchisierung der Motive eine Herausforderung dar. Am Beispiel der „Trauernden Mutter Gottes“ der Abb. 44 ergeben sich auch Unklarheiten in der Deutung.

Dekorative Ausschmückung und Orientierung an der Flächigkeit als ein wesentliches Merkmal der byzantinischen Formensprache tun ein Übriges, räumliche Beziehungen zwischen den Bildgegenständen zu verunklären. Das kann zusätzliche Folgen für die Ablesbarkeit und damit für die Deutung der Ikone haben.

¹⁷⁷ vgl. Fabritius 1992b, S. 18

¹⁷⁸ bei Ritz so bezeichnet

¹⁷⁹ Ritz 1975, S. 14

¹⁸⁰ vgl. Fabritius 1992b, S. 18 f.

Juliana und Dumitru Dancu hielten ein wenig schwärmerisch aber umso liebevoller fest: „Den Ikonenmalern ist es gelungen, die seelischen Eigenschaften des transsilvanischen Bauern einer bestimmten geschichtlichen Epoche unmittelbar auszudrücken. Die Reinheit des klaren, zur Abstraktion neigenden Denkens, Offenheit, Aufrichtigkeit und Herzenseinfalt, fromme Sanftmut und lyrische Gefühlstiefe, ein starker Lebenswille, der sich im kräftigen Kolorit bekundet und manchmal von einer Schwermut überschattet wird, die sich dem Gesichtsausdruck der Heiligen mitteilt.“¹⁸¹

Hierzu könnte man ergänzend Cornel Irimie und Marcela Focsa zu Wort kommen lassen, die dafür eintreten, dass „die Farbe die Zeichnung [unterstützt] und nicht so sehr nach den Erfordernissen einer Anpassung an die Wirklichkeit ausgewählt [ist], sondern hauptsächlich nach Geboten dekorativer Art.“¹⁸²

Ein in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beinahe überhandnehmendes Volkskunstornament tritt im Süden reichhaltiger und anspruchsvoller auf. Ebenfalls im Süden, aber ebenso erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, entwickelt sich eine Art narrative Ikone mit überwiegend folkloristischen Elementen, die als eigene Umweltbeobachtung einzuordnen, realistische Dokumente des täglichen Lebens darzustellen oder einzuflechten versuchen.¹⁸³

8.5.4 Ornamentierung

Außerordentlich interessant zu beobachten ist auch die Form der dekorativen Ornamentierung der verschiedenen Motive von Hinterglasbildern. Der Hang zur Ornamentalisierung, zur Auflösung oder Umsetzung, vielleicht auch Harmonisierung einer gegebenen Form in das Ornament hinein ist stark ausgeprägt.¹⁸⁴

Cornel Irimie und Marcela Focşa äußern sich zu derartigen Eigenheiten wie folgt: „Eine wesentliche stilistische Besonderheit der volkstümlichen Hinterglasikonen sind die dekorativen Elemente mit geometrischen und Blumenmotiven. In allen Stilisierungen des Volkskünstlers, der sein Haus, seine Tracht und seine Werkzeuge auszuschnücken pflegt, findet die Natur sich wieder.“¹⁸⁵

¹⁸¹ Dancu/Dancu 1980, S. 64 f.

¹⁸² Irimie/Focsa 1968, S. 22

¹⁸³ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 28

¹⁸⁴ vgl. Ritz 1975, S. 14

¹⁸⁵ Irimie/Focsa 1968, S. 22

„Die ganz der Volkskunst entnommene Stilisierung, die ungekünstelte Graphik oder die Art, zusammengeballte Wolken wiederzugeben, die der Keramik entliehenen Blumenmuster, das Kolorit, verleihen fast allen Ikonen künstlerische, prägnant dekorative Qualitäten, die die Begabung dieser Meister hervorheben.“¹⁸⁶

Ein schönes Beispiel für die regelrechte Verschmelzung von Ornament und Hauptelementen des dargestellten Bildmotivs bietet die Auferstehungsikone auf Abb. 32. Das kleine Glastäfelchen dürfte in Nicula oder in Gherla (nicht genau zuschreibbar) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sein, und zeigt das wohl wichtigste Ostermotiv der ostkirchlichen Tradition, die Auferstehung Christi aus dem Grab. In der orthodoxen Tradition existiert auch ein zweiter Typus, ähnlich dem Auferstehungsmotiv, die sogenannte Anastasis.¹⁸⁷ Dieser Bildtypus zeigt nicht die Auferstehung aus dem Grab, sondern das Eindringen Christi in die Unterwelt, wo er die Pforten und Fesseln des Hades sprengt und die Urväter befreit, sowie den Beginn seiner Auffahrt in den Himmel.¹⁸⁸

Umso häufiger sind die Bilder, auf denen die Auferstehung als „Vorgang“ wiedergegeben ist, anzutreffen. Dieser Bildtyp (Abb. 32), bei dem Christus, von den Wächtern unbemerkt, aus dem Grab heraussteigt oder ihm entschwebt, war in der ostkirchlichen Kunst ursprünglich selten und erscheint erst seit dem 17. Jahrhundert mit zunehmendem Einfluss der westlichen Malerei.¹⁸⁹

Um aber zum eigentlich Besonderen des Bildes der Abb. 32 zurückzukommen. Christus erscheint hier, zentral mit Kreuz dargestellt, in grundsätzlich geläufiger Manier. Interessant ist allerdings die Einbindung der Grabwächter. In die beiden unteren Ecken verschoben, ganz an den Rand gedrängt, verbindet sich die Erscheinung der beiden beinahe mit dem Blumendekor, der die Szenerie umrahmt und verziert. Vor allem aber verschmelzen die zwei Figuren mit der Struktur die hier vermutlich die Grabstelle Christi suggerieren soll. Die beiden Gesichter lassen eine starke Reduzierung, und überhaupt ihre Körperformen eine Art fast geometrischer Formensprache erkennen.

¹⁸⁶ Irimie/Focsa 1968, S. 18

¹⁸⁷ Griech. für Auferstehung. Im gesamten ostkirchlichen Raum ist das Thema unter dem Namen Anastasis bekannt. vgl. Bauer u. a. 1948, S. 188 f.

¹⁸⁸ Die westliche Bezeichnung des Motivs als „Höllenfahrt Christi“ oder „Christus in der Vorhölle“ ist hierbei als nicht ganz korrekt anzusehen, weil nicht der Ort der Verdammten gemeint ist, sondern der Hades als „Wartesaal der Verstorbenen“. Von der eigentlichen Anastasis sind in der siebenbürgischen Hinterglasmalerei aber bisher keine Beispiele überliefert. vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 127-133

¹⁸⁹ Fabritius/Nentwig 2003, S. 127-133

8.5.5 Wandlung des Ausdrucks und graphische Neudefinition

Gerade am Beispiel des Auferstehungsbildnisses der Abb. 32 lassen sich bei allen volkstümlichen Wurzeln, bei allen folkloristischen Einflüssen zweifellos außergewöhnliche Qualitäten verorten, die durchaus der Moderne zugeschrieben werden könnten. Gerade an der blockhaften Darstellung der beiden Wächterfiguren ist eine radikale Reduzierung des Ausdrucks wahrnehmbar, eine fortgeschrittene Geometrisierung der Formsprache, eine richtiggehende Verunklärung der Perspektive des Bildraumes. Man muss sich hier fragen wie solche Formen zustande kommen? Kann dies wiederum durch Verschleifungen der Formen von Vorlagen im Produktionsprozess erklärt werden? Entstand durch hundertfache Reproduktion, ungewollt eine ganz neue, vereinfachte Formsprache?

Hierzu wäre interessant zu erfahren, ob solchen spezifischen Tendenzen Vorbilder zugrunde lagen oder diese unbewusst entstanden sind? Inwieweit sich die Unbeholfenheit und das akademische Nichtkönnen einerseits, die unbewusste sich in der Abstrahierung der Formen äußernde Darstellungsweise andererseits, in die Hände spielen beziehungsweise wo sich die Grenze zwischen intendiertem Naturalismus und tatsächlich gewollter Abstrahierung für diesen Kontext ziehen lässt? Die Neigung zur Abstraktion, die nicht nur Vereinfachung der Form bedeutet, sondern die Rückführung auf eine als wesentlich und wesentlich erkannt Grundgestalt, erscheint hier prominent.

Dies hängt für Gislinde Ritz „mit dem Formelcharakter zusammen, der unter dem Zwang einer Rationalisierung der Produktion auftritt, wie wir sie in weiten Bereichen der volkstümlichen Hinter-glasmalerei [...] finden. Ein Abschleifungsprozess setzt ein, der eine ursprünglich vollständige Bildgestalt auf eine bloße Formel reduziert, die, zeichenhaft gesetzt, oft kaum mehr identifizierbar ist, vom Empfänger jedoch verstanden wird.“¹⁹⁰

„Es ist wohl vor allem die Verwandtschaft mit der Formsprache der hoch im Kurs stehenden klassischen Moderne, aufgrund derer wir den Hinterglasikonen ästhetische Valenzen abgewinnen. Jeder einzelne Betrachter kann oder könnte entsprechend seinen Seherfahrungen der Hinterglasikonen im Augenblick des

¹⁹⁰ Ritz 1975, S. 14

Anschauens als Kunstwerke konstituieren. Die starke Vereinfachung der Kompositionselemente, die Betonung der Konturlinie, der plakative Umgang mit der Farbe sind Merkmale, die auf Hinterglasikonen und auf Gemälden, oder Druckgrafiken der Expressionisten gleichermaßen zutreffen.“¹⁹¹

Einen sehr interessanten Vergleich bietet das auf Abb. 45 gezeigte Bild des Sündenfalls.¹⁹² Der Sündenfall, als künstlerische Darstellung des Mythos von Adam und Eva wurde außerordentlich zahlreich und über Jahrhunderte immer wieder neu variiert und verändert abgebildet. Dabei bewegen sich die Darstellungen zwischen den verschiedensten Polen der theologischen Deutung des Geschehens. Auf Abb. 45 kann der Grundriss des Bildes über die Individualität des Ikonenmalers Aufschluss geben. Durch vielfache Wiederholung wird die Zeichnung zur Routine und prägt ihren persönlichen Charakter. Ein Vergleich mit Abb. 46 zeigt, dass auch in diesem Fall wahrscheinlich die gleiche Vorlage vorhanden war. Soviel zur Technik und deren Eigenheiten.¹⁹³

Ein etwas gewagter Vergleich zwischen der Darstellung eines anonymen Hinterglasmalers von „Adam und Eva“ (Abb. 46) und einem Auszug aus Oskar Kokoschkas, ursprünglich für ein Kinderbuch illustrierten Holzschnitten der „Träumenden Knaben“ aus den Jahren 1907/1908, namentlich des Blattes „Das Mädchen Li und Ich“ (Abb. 47) zeigt, dass die Bilder durchaus Parallelen aufweisen. Es ist hier selbstverständlich darauf hinzuweisen, dass dies bei Kokoschka nur ein intendierter Prozess der Reduktion in Form und Darstellung sein kann. Diese vergleichbaren Tendenzen bei Hinterglasbildern Rumäniens, wie bei „Adam und Eva“ auf Abb. 45 und 46 oder auch der „Auferstehung“ auf Abb. 32 traten wahrscheinlich eher unbewusst sowie durch zweckmäßiges Vereinfachen und arbeitssparende Rationalisierung, also größtenteils zwar nicht zufällig aber in anderer Absicht auf.

¹⁹¹ Fabritius/Nentwig 2003, S. 32

¹⁹² Der Sündenfall, die künstlerischen Darstellungen des Mythos von Adam und Eva sind außerordentlich zahlreich und über Jahrhunderte immer wieder neu variiert und verändert worden. Dabei bewegen sich die Darstellungen zwischen den verschiedensten Polen der theologischen Deutung des Geschehens. vgl. Fabritius 1998, S. 50f.

¹⁹³ vgl. Fabritius 1998, S. 81 f.

Trotzdem erscheint der Vergleich interessant. Werner Schweiger erkennt beim frühen Kokoschka, im Speziellen in der Holzschnittserie der träumenden Knaben „[...] eine bewusste Abkehr von Schablonen und eingefahrenen Gewohnheiten; eine Rückkehr zu den Ursprüngen der Malerei – der Eindimensionalität der Fläche. Dazu kommt [für Spieß] noch Kokoschkas Geschmack und die Vorliebe für starke Farben und primitive Ornamentik.“¹⁹⁴

Auch wenn die Figuren des Ikonenmalers statisch erstarrt bleiben und die Komposition einem deutlich geometrischen Netzgefüge untergeordnet ist, sowie, entgegen bei Kokoschka, typischerweise einen deutlichen Hang zur Symmetrie erkennen lassen, findet sich doch zweifellos die Reduzierung der Form der Gestalten, wie gleichfalls ein reich ornamenthaft ausgestalteter Hintergrund, als vereinend. Auch die Flächenhaftigkeit in der Ausgestaltung erscheint sowohl in Bezug auf Farbflächen wie auf Perspektive vergleichbar.

8.6 Entdeckung für die Avantgarde

„In Überdruß an den erstarrten Traditionen und Regeln der akademischen Kunst mit ihrer technischen Perfektion und an den mit Details aus der wahrnehmbaren Welt überladenen Darstellungen des 19. Jahrhunderts suchten Künstler der Avantgarde nach einer neuen Bildsprache, die durch Ursprünglichkeit und Einfachheit gekennzeichnet sein sollte und durch den Verzicht auf Nachahmung und illusionistische Stilmittel eine größere formale und emotionale Ausdruckskraft erreichen wollte.“¹⁹⁵

Diese Elemente fand man in den sogenannten „primitiven“ Kulturen, in der Formenwelt der Südsee, in afrikanischen Masken, aber auch in Kinderzeichnungen, im bildnerischen Schaffen Geisteskranker, in der Kunst der Naiven, allen voran in den Bildern Rousseaus, sowie in den bäuerlichen Hinterglasbildern Süddeutschlands und Österreichs. Für die Mitglieder der Künstlergruppe „Die Brücke“ wurde die Begegnung mit afrikanischer und ozeanischer Skulptur im Dresdner Völkerkundemuseum prägend.

¹⁹⁴ Schweiger 1983, S. 59

¹⁹⁵ Haustein-Bartsch 2007, S. 119

Es waren allerdings die Mitglieder der Münchner Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“, die sich als erste und am intensivsten mit der in Bayern heimischen Gattung der volkstümlichen Hinterglasmalerei auseinander-setzten und diese Technik wiederlebten.¹⁹⁶

Leopold Schmidt hält dazu fest, dass „Wassily Kandinsky und Franz Marc [...] eine Art Wesensverwandtschaft dieser Bilder mit ihrer eigenen Kunst [erkannten], aber auch mit der Kunst der ostkirchlichen Ikonenmalerei und bildeten daher erste Beispiele ihrer Erwerbungen in ihrem Almanach ‚Der blaue Reiter‘ ab.“¹⁹⁷

Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter sammelten und schufen sogar selbst Hinterglasbilder (Abb. 49 und Abb. 48), die sie in ihrem zeitweiligen Wohnort Murnau kennengelernt hatten, wo zu dieser Zeit noch immer Bilder dieser Art hergestellt wurden.¹⁹⁸ Die Beschäftigung mit der Hinterglasmalerei war bei den einzelnen Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts ganz unterschiedlich motiviert. Noch vor Kandinsky und Gabriele Münter entdeckte diese Technik Paul Klee für sich, die ihn in erster Linie von ihren künstlerischen Möglichkeiten her faszinierte. Was Klee daran reizte, war die Möglichkeit, die Lichtwirkungen zu studieren. Doch nicht nur die Künstler um den „Blauen Reiter“ erhielten künstlerische Impulse von der bäuerlichen Hinter-glasmalerei. Auch die Malerinnen und Maler des Kreises um Herwarth Walden in Berlin entdeckten die klaren und reinen Farben und die Leuchtkraft der Hinterglasbilder für sich.¹⁹⁹

Ein weiterer sehr prominenter Vertreter der Moderne, der durch seine Wurzeln bedingt, eine enge Verbindung zwar nicht primär zur Hinterglasmalerei aber generell zu rumänischer Volkskunst hatte, war Constantin Brancusi²⁰⁰. Brancusi, als gebürtiger Rumäne, bildete nach der Kunstgewerbeschule in Bukarest, und einem traditionell-akademischen Werkbeginn, seinen sehr individuellen Stil aus.²⁰¹

„1876 in Hobița geboren, umgaben Brancusi die ersten zwanzig Jahre seines Lebens all jene Elemente, die als grundlegende Faktoren zeitlebens sein künstlerisches Gestalten bestimmen sollten: Die nicht zu trennende Einheit von Skulptur und

¹⁹⁶ vgl. Haustein-Bartsch 2007, S. 120

¹⁹⁷ Schmidt 1975, S. 7

¹⁹⁸ vgl. Haustein-Bartsch 2007, S. 120

¹⁹⁹ vgl. Haustein-Bartsch 2007, S. 122 f.

²⁰⁰ Er zählt ohne Zweifel zu den prägenden Bildhauern des 20. Jahrhunderts und beeinflusste neben Auguste Rodin die Skulptur nachhaltig. vgl. Klein 1994, S. 10

vgl. Klein 1994, S. 10-14

²⁰¹ vgl. Klein 1994, S. 10-14

Architektur in der Holzbauweise seiner Heimat, der Respekt vor der Eigenart des Materials, die Behandlung des Holzes wie die skulpturale Durchgestaltung der ihn umgebenden Gebrauchsgegenstände im alltäglichen Leben.“²⁰²

8.7 Volkskunst und die Moderne

Moderne Kunst ist für Werner Hoffmann neuigkeitssüchtig, das Neue, der neue Blick, der neue Einfall sind treibendes Kriterium der Moderne. Originalität ist alles. Das Ausgelaugte wird schnell fallengelassen, ein Heer von Epigonen folgt Picasso, Duchamp, Mondrian. Neue Tendenzen lösen einander rasch ab.²⁰³

„Volkskunst kommt aus dem anonymen Untergrund. Dagegen arbeiten die meisten Vertreter der Moderne auf die Künstlerpersönlichkeit hin, auf eine reklamewirksame Kennmarke. Zwischen wirtschaftsbedingtem Coup und asketischem Künstlerbekenntnis schiebt sich der Designer der „guten Form“ vor, vielleicht ist er der legitime Nachfolger des Primitiven einer ‚angewandten Kunst‘, die heute an der Industrialisierung unter dem Begriff ‚Designobjekt‘ dahinsiecht.“²⁰⁴

„Volkskunst war einst zweckgebunden, eingespannt in eine archaisch-statische Gesellschaft. Moderne Kunst tendiert überall zum Autonomem, obwohl man sie an die Wand hängen kann wie einen Gebrauchsgegenstand. Volkskunst ist konservativ und geschichtsfern, moderne Kunst ist progressiv und augenblicksgebunden. Volkskunst ist beharrend, moderne Kunst experimentell, die eine gesellschaftsgebunden, die andere subjektiv, gesellschaftskritisch, die Gesellschaft in Frage stellend, wenn nicht gar sprengend, und streckenweise tragisch.“²⁰⁵ „Soll die Alltagskunst mehr sein als ein Kuriositätenkabinett oder eine musealisierte Wohnstube? Muss der Künstler sich um Abstand und Klarheit, um eine lakonische Distanz bemühen?“²⁰⁶

„Während die Ikonen anfänglich eher als religiöse Darstellungen dienten, finden sie in dem Maße, in dem die Produktion ein Massenphänomen wird, im allgemeinen Empfindungsvermögen machtvollen, ästhetischen Widerhall.“²⁰⁷ Die Hinterglasikonen bilden durch ihre Art und den Platz, den sie in den Bauernstuben einnehmen, ein

²⁰² Klein 1994, S. 10 f.

²⁰³ vgl. Hoffmann 1960, S. 268

²⁰⁴ Hoffmann 1960, S. 268

²⁰⁵ Hoffmann 1960, S. 268 f.

²⁰⁶ Rauterberg 2007, S. 258

²⁰⁷ Irimie/Focşa 1968, 6 f.

dekoratives Element und fügen sich mit diesem harmonisch in eine einheitliche Komposition.²⁰⁸ „Das Gefallen an reich geschmückten Wohnungen verwandelt die Hinterglasikone in ein Bild mit komplexer Funktion – Ikone und Gemälde – das gleichermaßen den Zweck hat, das Auge zu erfreuen und als Kultgegenstand zu dienen.“²⁰⁹ In diesem Sinne führte die natürliche Tendenz des Volkskünstlers zur Schematisierung und die Erfordernisse einer Technik, die bei der Darstellung des Bildnisses nur das Wesentliche festzuhalten bestrebt ist, zur Entwicklung einer Kunst von ungewöhnlicher Ausdruckskraft.²¹⁰

Der auch von kirchlicher Seite geäußerte Vorwurf der Unbeholfenheit oder Hässlichkeit im Hinblick auf die alten, kleinen Nicula-Ikonen ist schwierig zu bewerten. „Was dem akademischen Maler [zu dieser Zeit] als linkisch [und] unbeholfen erscheinen [mag]“, ist für Udo Dammert „eben die Vereinfachung der Form, sind die Abkürzungen und Fehler, die diesen Bildern ihren Reiz verleihen und sie zu höchster Ausdruckskraft steigern.“²¹¹ Eine Veränderung erfahren auch die Bildinhalte im neuen Milieu. Wenn auch viele Themen verschwinden oder in der Art ihrer Aussage verändert werden, so bleibt aber etwa die religiöse Bestimmtheit, das heißt der Devotionaliencharakter vieler Bilder unverändert. Das Gleiche gilt für die Funktion der Bilder, die zum Beispiel nach wie vor als Wandschmuck in Gebrauch sind. Entscheidend allerdings wandeln sich die gestalterischen Verhaltensweisen.²¹²

Die Hinterglasikonen Rumäniens können sowohl in einen kunstgewerblichen Kontext eingeordnet werden, wie auch eine Funktion als Kultobjekt naheliegend scheint. Es können Bezüge zu Jugendstil durch die Art der Ornamentierung einerseits, Parallelen zu Expressionismus durch Reduzierung der Form und ausdrucksstarkem Kolorit andererseits hergestellt werden. Ob nun Tendenzen zu Kuriosität, in die Jahre gekommenem, antiquiertem Gebrauchsgegenstand im Sinne eines Kunstgewerbes oder künstlerisch autonome Hervorbringung stärker wiegen, kann vermutlich einzig nur der Betrachter für sich selbst entscheiden.

²⁰⁸ vgl. Irimie/Focşa 1968, 6 f.

²⁰⁹ Irimie/Focşa 1968, 6 f.

²¹⁰ vgl. Irimie/Fo 1968, S. 6 f.

²¹¹ Dammert 1993, S. 20

²¹² vgl. Ritz 1975, S. S. 14

9 Besondere Bilder

9.1 Einzel benennbare Künstlerpersönlichkeiten

Da sonst wenig über die vorwiegend anonym gebliebenen Schöpfer der Hinterglasmaler Rumäniens bekannt ist, ist es umso bemerkenswerter, dass einige wenige auch zu dem Bewusstsein gelangten, ihre Werke zu signieren. Als zwei der bekanntesten Meister dieser Zeit, dieser Richtung sind Savu Moga und Matei Țimforea zu nennen.

9.1.1 Savu Moga

Savu Moga wird als einer der bekanntesten Hinterglasmaler bezeichnet. Als Sohn eines leibeigenen Bauers wurde er 1816 in Giurtelecul Hododului, einem Dorf am Someșfluss, geboren. Als kurios anmutender Teil seiner Biographie wird tatsächlich vermutet, Moga habe das Handwerk des Hinterglasmalens im Gefängnis von Gherla gelernt. In Gherla war zu dieser Zeit eine bekannte Haftanstalt und das Wort „Gherla“ ist im Volksmund gleichbedeutend mit Gefängnis. Savu Moga hatte dort angeblich eine Strafe wegen Desertation vom Militärdienst zu verbüßen.

In weiterer Folge war Moga als Ackerbauer tätig. Trotz seiner Begabung für die Hinterglasmalerei, arbeitete er auf den Äckern wie alle anderen Bewohner seines Dorfes und beschäftigte sich darüber hinaus mit dem Hinterglasmalen. Moga wurde bei der Herstellung seiner Bilder von seiner Familie unterstützt, wie das in vielen Hinterglasmalerfamilien der Fall war. Also primär beim Anreiben der Farben und Einrahmen der Ikonen, niemals aber beim Zeichnen und Malen selbst.²¹³ „Als markante Persönlichkeit in der Geschichte der bäuerlichen Hinterglasmalerei Transsilvaniens hat Savu Moga, obgleich er sich in den Grenzen der herkömmlichen Darstellungsweise der Bildthemen bewegt, in seinen Arbeiten doch eine eigene Auffassung herausgebildet.“²¹⁴

Das Schaffen und Können des Savu Moga verdeutlicht die Nikolausikone der Abb. 49. Nikolaus²¹⁵ gehörte neben Maria, Georg und Elias zu den am meisten

²¹³ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 85-89

²¹⁴ Dancu/Dancu 1980, S. 89

²¹⁵ Nikolaus von Myra soll um 270 im lykischen Patras geboren worden sein. Unter Konstantin wurde er verfolgt und gefangen genommen. Später soll er jedoch am Konzil von Nicäa teilgenommen haben. Er starb um 342. 1087 wurden seine Gebeine von Piraten, Soldaten oder Kaufleuten aus Myra in Kleinasien geraubt und nach Bari in Unteritalien überführt. Sein Kult ist seit dem 6. Jahrhundert in Myra und Konstantinopel, im 9. Jahrhundert in

verehrten Heiligen in Rumänien wie in der Ostkirche überhaupt. Für seine Volkstümlichkeit sprechen nicht nur die Patronate für ganze Völker (Russen), Berufe und Stände (Bauern, Schiffer, Kaufleute) oder für so unterschiedliche Gruppen wie Kinder, Schüler, Reisende und Bruderschaften, sondern auch seine zentrale Rolle im Brauchtum und bedingt durch die Häufigkeit seiner bildlichen Darstellung, nicht zuletzt auch in der siebenbürgischen Hinterglasmalerei.

Zahlreiche Wunderlegenden werden über Nikolaus von Myra erzählt. Als Säugling soll er bereits am dritten Tag nach seiner Geburt im Badezuber gestanden haben. Er weigerte sich, freitags die Mutterbrust zu nehmen, um das Fastengebot nicht zu brechen (sog. Säuglingswunder). Er bewahrte drei unter Konstantin unschuldig verurteilte Feldherrn vor der Hinrichtung (Stratelatenlegende). Drei Jungfrauen, die ihr armer Vater in ein Freudenhaus verkaufen musste, bewahrte er vor der Unzucht, indem er für ihre Aussteuer nachts drei goldene Kugeln in ihr Zimmer warf (Jungfrauenlegende). Während er am Konzil von Nicäa teilnimmt, erscheint er einem in Seenot geratenen Schiff und rettet es.

Auf vielen siebenbürgischen Hinterglasbildern (Abb. 50) erscheinen neben dem in repräsentativer Haltung, in Bischofsgewand und Kodex dargestellten Heiligen auch kleine Nebenszenen, die auf Episoden seiner Legende anspielen. Am häufigsten kommt die populäre Jungfrauenlegende, die Errettung der drei Mädchen aus verarmter Familie vor.²¹⁶

Das sorgfältig in bunten Farben und Goldfolie auf weißem Fond ausgeführte Hinterglasbild wird von dem für Savu Moga typischen innerbildlich gemalten ornamentalen Rahmen umgeben. Es verdeutlicht das Können und den sorgfältigen Detailreichtum dieses Meisters.

9.1.2 Matei Țimforea

Matei Purcariu, genannt Țimforea²¹⁷, war wie Savu Moga einer der wenigen bekannten Malerpersönlichkeiten der Epoche der rumänischen Hinterglasmalerei und war im Oltland, im Dorf Cîrțișoara, beheimatet. Seiner körperlichen Gebrech-

Rom, im 11. Jahrhundert in Frankreich und England belegt. In Deutschland wird Nikolaus seit dem 10. Jahrhundert verehrt, gefördert durch die byzantinische Prinzessin Theophanu, die Gemahlin Kaiser Ottos II. war. Nikolaus ist einer der Vierzehn Nothelfer. vgl. Sachs 1998, S. 273

²¹⁶ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 227-238

²¹⁷ eine Art Künstlername

lichkeit wegen, er hatte einen lahmen Fuß, konnte er nicht wie alle anderen leibeigenen Bauern seines Dorfes der Feldarbeit nachgehen und fand somit in der Hinterglasmalerei eine alternative Betätigungsmöglichkeit. Den dafür notwendigen Werkstoff lieferte die Glashütte seines Dorfes. Da er keinen Ackergrund besaß und seine Krankheit ihn am Bilderverkauf auf Märkten und in den Dörfern hinderte, lebte er ein Leben lang in Armut.²¹⁸

„Das Einzigartige am Werke Țimforeas sind seine köstlichen Schilderungen. Dem leidenschaftlichen Erzähler entgeht keine Einzelheit, er beschreibt so genau als möglich, um von der Wahrhaftigkeit seiner Darstellung zu überzeugen, sie glaubhaft zu machen“²¹⁹, so Juliana und Dumitru Dancu zu der Arbeit des Bauernmalers.

Abb. 51 zeigt die beiden Heiligen Konstantin und dessen Mutter Helena. Auf ornamentalem Sockel steht das monstranzähnliche Kreuz, das von den beiden Heiligen gehalten wird. Seitlich und in den oberen Ecken wird die Darstellung durch Blütenzweige ergänzt und wiederum von einem innerbildlichen, ornamentalen Rahmen eingefasst. Das Bild ist auf das Jahr 1888 datiert.

Bekanntheit erlangte Matei Țimforea vor allem durch seine immer wieder gestalteten Bildmotive des Jüngsten Gerichts und durch seine „erzählende“²²⁰ Darstellungsweise.²²¹

9.2 Außergewöhnliche Darstellungsformen und Motive

9.2.1 Festtagsikonen

Hinterglasikonen mit einem zentralen Festtagsbild, das zwölf kleine Bildfelder umgeben und somit als Festtagsikone bezeichnet, wurden vor allem im Mühlbachtal hergestellt. Die reduzierte Farbigkeit und der durchgehende ockerfarbige Hintergrund der Festtagsikone der Auferstehung Christi von Abb. 24 sprechen für eine Entstehung im Malerdorf Laz. In diesem Dorf war Simion Poienaru tätig, dem die Einführung dieses Bildtyps in Laz zuzuschreiben ist. Poienaru hat auch als Kirchenmaler gearbeitet. Häufig wurden die Bilder mit in der Kirche gebräuchlichen Phrasen in slawischer Schrift versehen. Die Szenen sind formell auf das reduziert,

²¹⁸ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 95

²¹⁹ Dancu/Dancu 1980, S. 95

²²⁰ bei Dancu/Dancu so bezeichnet

²²¹ vgl. Dancu/Dancu 1980, S. 95

was ihre Ablesbarkeit gerade noch gewährleistet. Auswahl und Anordnung der Szenen orientierten sich am Festtagskalender des Kirchenjahres, das in der Ostkirche mit dem 1. September beginnt. Die „Zwölferordnung“ des Kalenders umfasst die zwölf Hochfeste des Kirchenjahres und als dreizehntes das Osterfest. Trotz der durch das Format der Bildfelder bedingten Sparsamkeit der Gestaltungsmittel gelingen dem Maler abwechslungsreiche Inszenierungen.²²²

9.2.2 Vierzig Märtyrer aus Kappadokien

Die Darstellung der 40 Märtyrer aus Kappadokien ist für die Hinterglasmalerei Rumäniens eine absolut außergewöhnliche und ein selten entstandenes Motiv. Die auf Abb. 52 dargestellten 40 Märtyrer waren Christen und dienten als Soldaten im römischen Heer in der Stadt Sebaste (heute Sivas) in Zentralanatolien zur Zeit des Kaisers Licinius (308-324). Während eines Gottesdienstes wurden sie von ihrem Offizier überrascht und zu Opfern an Götzen gezwungen, denen sie sich widersetzen. Nach etlichen erfolglosen Foltern wurden sie über Nacht in einem eiskalten See gefangen gehalten. Dies ist auf dieser Abbildung dargestellt. Aber keiner der Gläubigen erfror, im Gegenteil, ein himmlisches Licht leuchtete um sie und wärmte sie – entsprechend der Legende. Am folgenden Morgen wurden sie den Überlieferungen zufolge gekrönt und betend vorgefunden. Daraufhin zertrümmerte man ihnen angeblich die Gelenke und verbrannte sie anschließend bei lebendigem Leibe.²²³ Die hier abgebildete Ikone zeigt eine von ornamentalen Bordüren gerahmte, vor dunkelblauem Fond mit Sterndekor und 40 Kronen gemalte Schar der 40 Märtyrer mit Bezeichnung in kyrillischer Schrift und der Datierung in das Jahr 1902. Am rechten Rand ist die, auf jüngeren Versionen häufig dargestellte, stilisierte Himmelspforte erkennbar. Das Bild wurde in buntem Kolorit und Goldfolie ausgeführt.²²⁴

9.2.3 Johannes der Täufer

Nach dem Heiligenkalender wird Johannes sechs Monate vor Christus geboren. Die Würdigung seines Geburtstages durch ein eigenes kirchliches Fest ist einmalig bei der Verehrung der Heiligen. Johannes ist eine herausragende Gestalt in der Heilsgeschichte. Er ist der letzte Prophet, der die Ankunft des Messias vorhersagt

²²² vgl. Fabritius/Haustein-Bartsch 1992, S. 80

²²³ vgl. Dancu/Dancu 1980, Abb. 113

²²⁴ vgl. Auktionskatalog 2008, S. 88

und er ist der einzige Prophet, der Christus tatsächlich gesehen hat. Das besondere an der Darstellung des Johannes des Täufers auf Abb. 53 ist, das Johannes in der Hinterglasmalerei überwiegend beim Vollzug der Taufe Christi (Abb. 35) dargestellt wurde. Zusammen mit Maria erscheint er überdies in der Deesis vor dem Weltenrichter als Fürbitter für die Menschen, worin wiederum seine sehr große Bedeutung zum Ausdruck kommt. Autonome Johannes-Ikonen, wie hier allein im Wald dargestellt, sind allerdings außerordentlich selten.²²⁵

9.2.4 Die drei Hierarchen

Die drei großen Kirchenlehrer aus Antiochia Basilius der Große, Gregor von Nazianz und Johannes Chrysostomos²²⁶ werden als Vorkämpfer des Dreifaltigkeitsdogmas und Schöpfer der bedeutenden Liturgien der Ostkirche seit Mitte des 11. Jahrhunderts zusammen kultisch verehrt. Ihr gemeinsamer Festtag ist der 30. Jänner. Als die „Drei Hierarchen“ (rum: Trei Ierarhi) können sie gelegentlich auch als Patroziniumsheilige auftreten. Auch in der siebenbürgischen Hinterglasmalerei werden sie relativ häufig dargestellt – meistens ganzfigurig, segnend und mit Bischofsinsignien (Abb. 54).²²⁷

9.2.5 Vier-Felder-Ikonen

In der russischen Ikonenmalerei ist die Aufteilung des Bildes in vier Felder geläufig, nicht aber in der siebenbürgischen Hinterglasmalerei. Insofern ist das Bild (Abb. 55) sicherlich selten.²²⁸ Auf silbergrauem Papierfond in Schwarz, Weiß und Grüntönen stellt die bemalte Glastafel die Gottesmutter mit dem Kind, Christus Pantokrator, Nikolaus und Paraskeve samt Bezeichnungen dar.²²⁹

²²⁵ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 189-193

²²⁶ Die drei großen Kirchenlehrer aus Antiochia Basilius der Große, Gregor von Nazianz und Johannes Chrysostomos werden als Vorkämpfer des Dreifaltigkeitsdogmas und Schöpfer der bedeutenden Liturgien der Ostkirche seit Mitte des 11. Jahrhunderts zusammen kultisch verehrt. Ihr gemeinsamer Festtag ist der 30. Januar. Basilius von Caesarea war als Asket, Bischof und Kirchenlehrer, eine der herausragenden Gestalten im Christentum des 4. Jahrhunderts und zählt zu den bedeutendsten Gestalten der Kirche überhaupt.

Gregor von Nazianz war Bischof von Sasima in Kappadokien und kurzzeitig Metropolit von Konstantinopel.

Johannes von Antiochia war Erzbischof von Konstantinopel und gilt als einer der größten christlichen Prediger. Im 6. Jahrhundert wurde ihm der Beiname Chrysostomos (griech.: „Goldmund“) gegeben, unter dem er heute bekannt ist. Alle drei prägten die Theologie des 4. Jahrhunderts mit der Ausarbeitung der Lehre von der Trinität entscheidend. vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 239-242

²²⁷ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 239-242

²²⁸ vgl. Fabritius/Haustein-Bartsch 1992, S. 78

²²⁹ vgl. Auktionskatalog 2008, S. 51

9.2.6 Sechzehn-Felder-Ikonen

Auch als Extravaganz der Hinterglasmalerei Rumäniens sind die sogenannten „Sechzehn-Felder-Ikonen“ zu bezeichnen. Die Sechzehn-Felder-Ikone mit Heiligen (Abb. 56), eine Darstellung der Ikonen der Ahnen, ist mit seitlichen, durch florale Blumenmuster ausgeschmückten, Bordüren versehen. Die einzelnen Darstellungen werden von – wie bei Juliana und Dumitru Dancu beschriebenen, mit weißen, perlenartigen Schmuckformen besetzten – Goldleisten getrennt. Das Bild stammt sehr wahrscheinlich aus dem Malerdorf Laz und ist mit 1897 datiert.²³⁰

9.2.7 Die Himmlische Tafel

Die „Himmlische Tafel“ (Abb. 57) auch „Tisch des Paradieses“ ist eine eigenständige Schöpfung der siebenbürgischen Hinterglasmaler. Die ihr zugrunde liegende Bildidee ist die Kombination von vier besonders verehrten Personen der Heilsgeschichte. Zumeist sind Christus und die Gottesmutter mit dem Kind und zwei weitere Heilige, meist Nikolaus und Paraskeve, dargestellt, die um einen Rhombus angeordnet erscheinen. Um den zentralen Rhombus gruppieren sich vier weitere Rhomben, die die Heiligenbilder rahmen. Dass durch diese Anordnung das gemeinsame Sitzen um einen Tisch gemeint sei, kann weder von den Holzschnitten noch von den Hinterglasbildern unmittelbar abgelesen werden. Es sei denn, man würde eine extrem verzerrte Perspektive annehmen, die sämtliche Elemente aus der Tiefe des Raumes zu einer durchgehenden bildparallelen Fläche aufklappen würde. Die Himmlische Tafel ist somit eine begriffliche Abstraktion im Sinne einer bloßen Behauptung des Bildtitels und keine gegenständlich umgesetzte Bildwirklichkeit. Ähnlich wie eine meditative Sacra Conversazione²³¹ ist die Himmlische Tafel die Kombination von Gestalten, die nicht durch einen erzählerischen Zusammenhang verbunden sind. Ausgangspunkt für diese Art der Sacra Conversatione war vermutlich das Bestreben der Stifter, sich die Fürsprache mehrerer Heiliger auf einem Bild zuzusichern. Für die Beliebtheit dieser Bildform spricht auch die Häufigkeit seiner Überlieferung als bäuerlicher Holzschnitt wie auch als Hinterglasbild. Die Einbindung der Figuren in das geometrische Flächenschema des Rautenmusters lässt die Himmlische Tafel zu einem reinen Repräsentationsbild

²³⁰ vgl. Auktionskatalog 2008, S. 28

²³¹ Sacra Conversazione: Bilderfindung italienischer Renaissancemaler, auf der mehrere Heilige in einem idealen Raum vereint werden und mit der meist thronenden Madonna geistige Zwiesprache halten.
vgl. Kasper 1998, S. 307

werden. Der dekorative Charakter des Bildes wird durch stilisierte Blumenmuster in den Ecken der Rauten betont. Ob seine theologischen Ansprüche der bäuerlichen Rezipientenschaft, bewusst waren ist allerdings auch hier wieder fraglich.²³²

9.2.8 Apostelsynaxis

Die Apostelsynaxis²³³ ist eine Erweiterung der Darstellung der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus mit einem Kirchenmodell, die sich seit dem 15. Jahrhundert nachweisen lässt. Da mit der isolierte Darstellung von Petrus und Paulus jedoch die Reduktion des gesamten Apostelkollegiums auf seine zwei wichtigsten Repräsentanten gemeint ist, war die Herausbildung eines ikonographischen Typs, bei dem alle Apostel um ein Kirchenmodell gruppiert sind, naheliegend. Beide Bildtypen, sowohl der reduzierte mit Petrus und Paulus als auch der ausführlichere mit der Versammlung aller Apostel, bestehen nebeneinander fort und sind auch in der siebenbürgischen Hinterglasmalerei vertreten.

Die abgeleitete Synaxis (Abb. 58) ist streng achsial und symmetrisch aufgebaut. Das aufwendig gestaltete Modell einer byzantinischen Kuppelkirche sowie der segnende Christus betonen die Mittelachse. Die Anordnung der Apostel in zwei Gruppen zu je zwei Reihen wirkt zeremoniell und feierlich. Anders als auf griechischen Kupferstichen, die der Maler möglicherweise kannte, sind die Apostel sitzend wiedergegeben.²³⁴ Ruth Fabritius stellt hierzu fest, dass sich der Maler bemüht „eine gewisse Individualisierung bzw. Differenzierung in Haartracht und Bartlänge [zu erreichen]. Mit Ausnahme von Petrus und Paulus, die das Kirchenmodell stützen, ist allerdings keine Festlegung beabsichtigt. Auf der Ikone erscheinen nur die Namen dieser beiden Apostelfürsten. Die Namen sind jedoch nicht dem jeweiligen Apostel zugeordnet. Petrus ist lediglich durch die Strichzeichnung eines Schlüsselbundes erkennbar, den er an seinem rechten Arm trägt – dieser ist unterhalb des Kirchenmodells erkennbar.“²³⁵

Die hieratisch-feierliche Inszenierung steht im Widerspruch zur flüchtigen, unbeholfenen Arbeitsweise des Malers. Manche Details bleiben farblich unausgeführt wie zum Beispiel die Schlüssel. Andere wiederum, die man aus Gründen der Parallelisierung erwarten würde, etwa dass Paulus ebenso wie einige andere Apostel

²³² Fabritius/Nentwig 2003, S. 243-247

²³³ griech. für: Versammlung der Apostel

²³⁴ vgl. Fabritius/Nentwig 2003, S. 194-197

²³⁵ Fabritius/Nentwig 2003, S. 195

einen Kodex in Händen hielte, werden gänzlich ausgespart. Die Gewandfalten scheinen als graphische Addition paralleler Schwünge. Die Verteilung der Farbwerte erfolgt nach dekorativen Gesichtspunkten, ohne dass farblich abgesetzte Gewandteile dadurch benennbar würden. Auch die Sterne und die stilisierten Blumen sind dekorativ motiviert, während es sich bei den Kartuschen sehr wahrscheinlich um eine Übernahme von einer Kopiervorlage handelt, da dieses Detail auf einigen griechischen Drucken mit Synaxisdarstellungen nachzuweisen ist.²³⁶

10 Conclusio

„Die transsilvanische Hinterglasikone vereinigt den Einfluss des Abendlandes, im Hinblick auf ihre Technik, mit dem des christlichen Nahen Ostens, in ihrer orthodoxen Ikonographie mit dem des byzantinischen Stils.“²³⁷

Die Eingliederung Siebenbürgens in das Habsburgerreich unter der katholischen Zentralmacht Wiens und der im Zuge dessen spätere Zusammenschluss zu einer sogenannten unierten griechisch-katholischen Kirche sind politische Ereignisse, die einen gewichtigen Einfluss auf die Traditionen der rumänischen Bevölkerung in Siebenbürgen hatten.

Durch die wundertätige Hodegetria-Ikone wurde Nicula zum Wallfahrtsort und zog dadurch Pilgerströme von tausenden, vielfach auch katholischen, Wallfahrern an – es etablierte sich eine Art Devotionalienhandel der sich zu einem nicht unerheblichen wirtschaftlichen Faktor in der Region um Nicula entwickelte.

Des Weiteren hatte die europaweite Hochkonjunktur des glaserzeugenden und glasverarbeitenden Gewerbes Auswirkungen auf Siebenbürgen. In den walddreichen Gebieten siedelten sich zahlreiche Glashüttenbetriebe an. Der Devotionalienhandel zog viele Kunsthandwerker, im Speziellen, Hinterglasmaler aus dem zentral-europäischen Raum an.

So gelangte die Hinterglasmalerei über Fuhrmannszüge nach Rumänien. Die rumänische Bevölkerung adaptierte diese Technik binnen kurzer Zeit. Die Unterversorgung mit Ikonen und die einigermaßen leicht zu erlernende Praktik des Hinterglasmalens trafen auf breites Interesse.

²³⁶ vgl. Fabritius/Haustein-Bartsch 1992, S. 108

²³⁷ Dancu/Dancu 1980, S. 24

So entstand die Hinterglasikonenmalerei. Als Vorbild und Vorlagen dienten Bildnisse in Klöstern oder Kirchen, importierte Hinterglasbilder aus dem katholischen Westen sowie der ebenfalls boomende Handel mit Holzschnitten und Kupferstichen aus Klosterdruckereien, der massenhaft Vorlagen lieferte.

Doch aus einer in den katholischen Kernlanden richtiggehenden Massenproduktion der Hinterglasmalerei ging in Siebenbürgen eine ganz eigene Form von Volkskunst, im Sinne einer privaten Hausindustrie der rumänischen Bevölkerung, hervor. Byzantinische und katholische Bildelemente, meist durch die Vorlagen bedingt, vermischten sich. Die vielerorts fehlenden theologischen Kenntnisse, die fehlende Schulbildung sowie das Autodidaktentum der Maler führten zu außergewöhnlichen Sonderformen.

Doch gerade die Hybridität aus orthodoxer und katholischer Ikonographie, der Gratwanderung zwischen traditionell byzantinischem Stil und einer ganz eigenen charakteristischen Formensprache, erzeugt Spannung. Eine Formensprache die durch ein Vielfaches an Reproduktion gleicher Vorlagen mit der Zeit durch eine Art Abschleifungsprozess der Motive entstand. Es kam nicht selten zu einer Verschmelzung aus modern anmutenden Tendenzen, einer Reduktion der Form einerseits, ergänzt durch, im Gegensatz dazu stehend, volkstümlichem Ornament andererseits. Die Kombination aller dieser Effekte macht rumänisch siebenbürgische Hinterglasikonen außergewöhnlich.

LITERATURVERZEICHNIS

Nachschlagewerke:

Brockhaus 2006

F. A. Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, 21. Auflage, Band 29, Leipzig 2009

Literatur

Bârcă/Dinescu 1997

Anna Bârcă/Dan Dinescu, The wooden architecture of Maramureș, Bucharest 1997

Bauer u. a. 1948

M. Bauer, Höllenfahrt Christi, in: Hannelore Sachs u. a., Christliche Ikonographie in Stichworten, 7. Überarbeitete Auflage, Köhler & Amelang (HG), Leipzig 1998, S. 188 f.

Butzkamm 2001

Aloys Butzkamm, Christliche Ikonographie. Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst, 2. Überarbeitete Auflage, Paderborn: Bonifatius 2001

Dammert 1993

Udo Dammert, Hinterglasmalerei. Europa, China, Indien, München 1993

Dancu/Dancu 1998

Juliana Dancu/Dumitru Dancu, Hinterglasmalerei in Rumänien, Bukarest 1998

Dancu/Dancu 1982

Juliana Dancu/Dumitru Dancu, Hinterglasmalerei in Rumänien, Bukarest 1982

Dancu/Dancu 1980

Juliana Dancu/Dumitru Dancu, Die bäuerliche Hinterglasmalerei in Rumänien, Bukarest 1980

Egger u. a. 1998

G. Egger, Deesis, in: Hannelore Sachs u. a., Christliche Ikonographie in Stichworten, 7. Überarbeitete Auflage, Köhler & Amelang (HG), Leipzig 1998, S. 97-98

Fabritius/Nentwig 2003

Ruth Fabritius/Joachim Nentwig, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003

Fabritius 1999

Ruth Fabritius, Außenmalerei und Liturgie. Die streitbare Orthodoxie im Bildprogramm der Moldaukirchen, Düsseldorf 1999

Fabritius 1992a

Ruth Fabritius, Rumänische Hinterglasikonen aus Siebenbürgen, in: Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch, Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, S. 5-7

Fabritius 1992b

Ruth Fabritius, Ikonen als Massenware, in: Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch, Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, S. 13-21

Fabritius/Haustein-Bartsch 1992

Ruth Fabritius, Reproduktion und Variation von Vorlagen, in: Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch, Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, S. 24-118

Fuga 2005

Antonella Fuga, Techniken und Materialien der Kunst, Bildlexikon der Kunst 10, Parthas Verlag (Hg), Berlin 2005

Gaume 1972

Jean-Pierre Gaume, Ikonen. Kunst der Menschheit, Genf 1972

Haberlandt 1906

Michael Haberlandt, Die Ausstellung österreichischer Volkskunst und Hausindustrie im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Vortrag, Wien 1906

Hoffmann 1968

Werner Hoffmann, Volkskunst, in: Das Fischer-Lexikon, Bildende Kunst II, Frankfurt am Main 1960, S. 268 f.

Irimie/Focşa 1968

Cornel Irimie/Marcela Focşa, Rumänische Hinterglasikonen, Bukarest 1968

Janis u. a. 1996

Sidney Janis u. a., Folk Art, in: Jane Turner, The Dictionary of Art, Macmillan Publishers Ltd. (Hg), Band, London 1996

Kaspar u. a. 1998

K. Kaspar, Sacra Conversazione, in: Hannelore Sachs u. a., Christliche Ikonographie in Stichworten, 7. Überarbeitete Auflage, Köhler & Amelang (HG), Leipzig 1998, S. 307

Klein 1994

Ina Klein, Constantin Brancusi. Natur, Struktur, Skulptur, Architektur, Band 1, Köln, 1994

Knaipp 1973

Friedrich Knaipp, Hinterglasbilder. Aus Bauern- und Bergmannsstuben des 18. und 19. Jahrhunderts, Linz 1973

Kubler u. a. 2004

F. W. Kubler u. a., Himmelfahrt, in: Wörterbuch der christlichen Ikonographie, 8. veränderte Auflage, Verlag Schnell & Steiner (Hg), Regensburg 2004, S. 182-183

Mais 1970

Zur Einführung, Adolf Mais, in: Osteuropäische Volkskunst. Sonderausstellung der Sammlung osteuropäischer Volkskulturen des Österreichischen Museums für Volkskunde, Adolf Mais, Wien 1970, S. 6-9

Meisen u. a. 1998

K. Meisen u. a., Nikolaus von Myra, in: Hannelore Sachs u. a., Christliche Ikonographie in Stichworten, 7. Überarbeitete Auflage, Köhler & Amelang (HG), Leipzig 1998

Miron 1992

Radu Konstantin Miron, Die siebenbürgische Hinterglasmalerei aus kirchlicher Sicht, in: Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch, Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, S. 9-12

Neuß u. a. 1998

W. Neuß, Orant, in: Hannelore Sachs u. a., Christliche Ikonographie in Stichworten, 7. Überarbeitete Auflage, Köhler & Amelang (HG), Leipzig 1998

Onasch/Schnieper 2001

Konrad Onasch/Annemarie Schnieper, Ikonen. Faszination und Wirklichkeit, München 2001

Onasch 1962

Konrad Onasch, Einführung in die Konfessionskunde der orthodoxen Kirchen, Berlin 1962

Petranu 1936

Coriolan Petranu, Die alte kirchliche Kunst in Rumänien. Malerei, in: Vierteljahresschrift für Kirchen- und Geistesgeschichte Osteuropas, Hans Koch (Hg), Heft 4, Königsberg/Berlin 1936, S. 364-380

Petranu 1926

Coriolan Petranu, Die Kunstdenkmäler der siebenbürgischen Rumänen. Im Lichte der bisherigen Forschung, Klausenburg 1926

Rauterberg 2007

Hanno Rauterberg, Und das ist Kunst? Eine Qualitätsprüfung
Frankfurt am Main 2007

Restle 1995

Marcell Restle, Malerbücher, in: Klaus Wessel/Marcell Restle, Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Band 5, Stuttgart 1991/1995

Rhodes 1978

Lynette I. Rhodes, American Folk Art. From the traditional to the Naïve, Cleveland 1978

Riegl u. a. 1994

Alois Riegl u. a., Volkskunde, in: Olbrich u. a. (Hg), Lexikon der Kunst, Band 4, Berlin 1994

Ritz 1975

Gisliind Ritz, Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1975

Ritz u. a. 1994

G. Ritz u. a., Hinterglasmalerei, in: Wolf Stadler u. a., Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Döfler im Nebel Verlag (Hg), Eggolsheim 1994

Sachs u. a. 2004

Hannelore Sachs u. a., Etimasia, in: Wörterbuch der christlichen Ikonographie, 8. veränderte Auflage, Verlag Schnell & Steiner (Hg), Regensburg 2004

Schiller 1981

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst 1. Inkarnation – Kindheit – Taufe – Versuchung – Verklärung – Wirken und Wunder Christi, 3. Auflage, Gütersloh 1981

Schiller 1968

Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst 2. Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968

Schmidt 1975

Leopold Schmidt, Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst, 4. Auflage, Residenz Verlag (Hg), Salzburg 1975

Schweiger 1983

Werner J. Schweiger, Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904-1914, Wien 1983

Sedler/Tataru 2004

Irmgard Sedler/Marius Tataru, Zerbrechliche Heiligenwelten. Begleitbuch zur Ausstellung, Kornwestheim 2004

Steiner 2004

Wolfgang Steiner, Hinterglas und Kupferstich. Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550-1850, München 2004

Vătășianu 1986

Virgil Vătășianu, Einleitung, in: Kunstdenkmäler in Rumänien. Ein Bildhandbuch, Reinhardt Hootz (Hg), Darmstadt 1986

Auktionskatalog:

Auktionskatalog 2008

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische
Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008

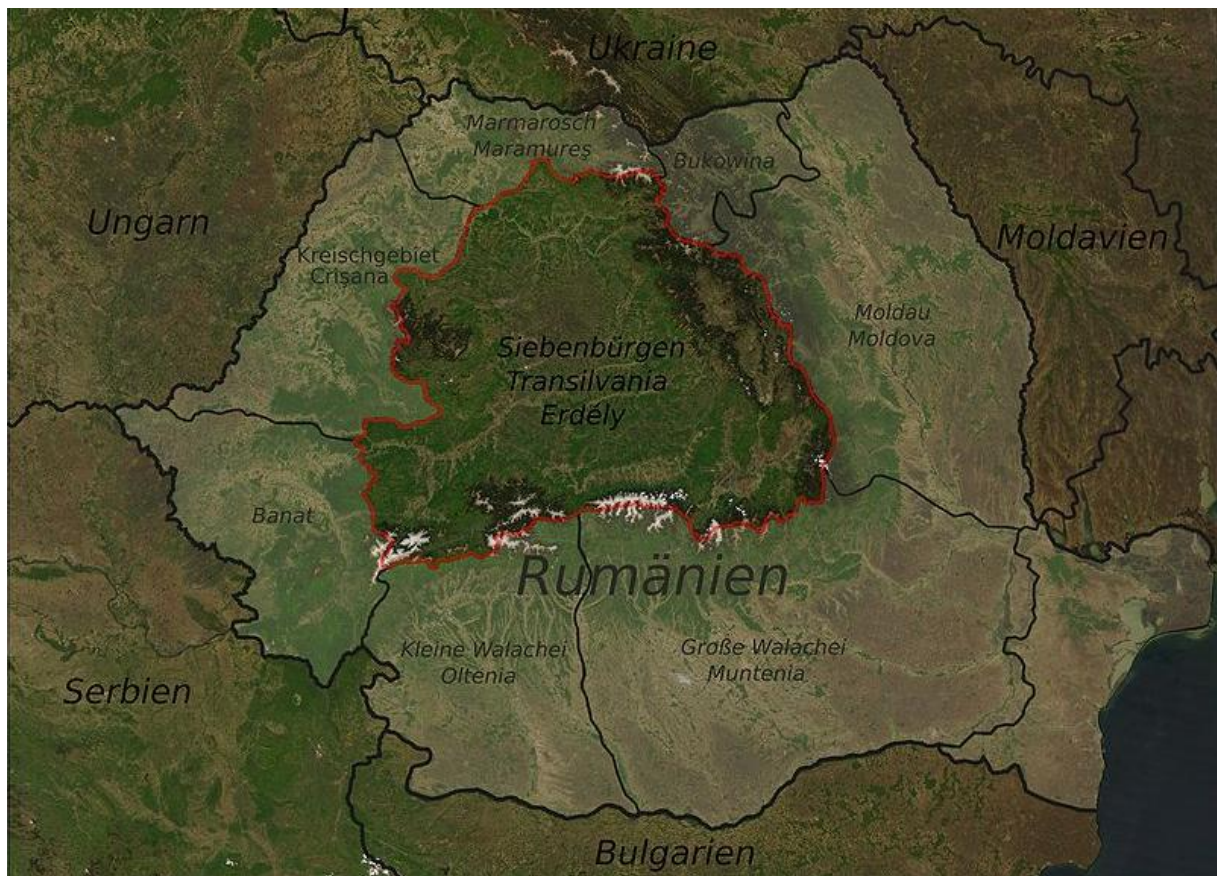


Abb. 1:
Karte Rumäniens mit Siebenbürgen



Abb. 2:
Karte von Zentren der Hinterglasmalerei in Siebenbürgen



Abb. 3:
„Weinende Gottesmutter“, Hodegetria-Ikone dem Pfarrer Luca aus Iclod
zugeschrieben, 18. Jahrhundert, Nicula

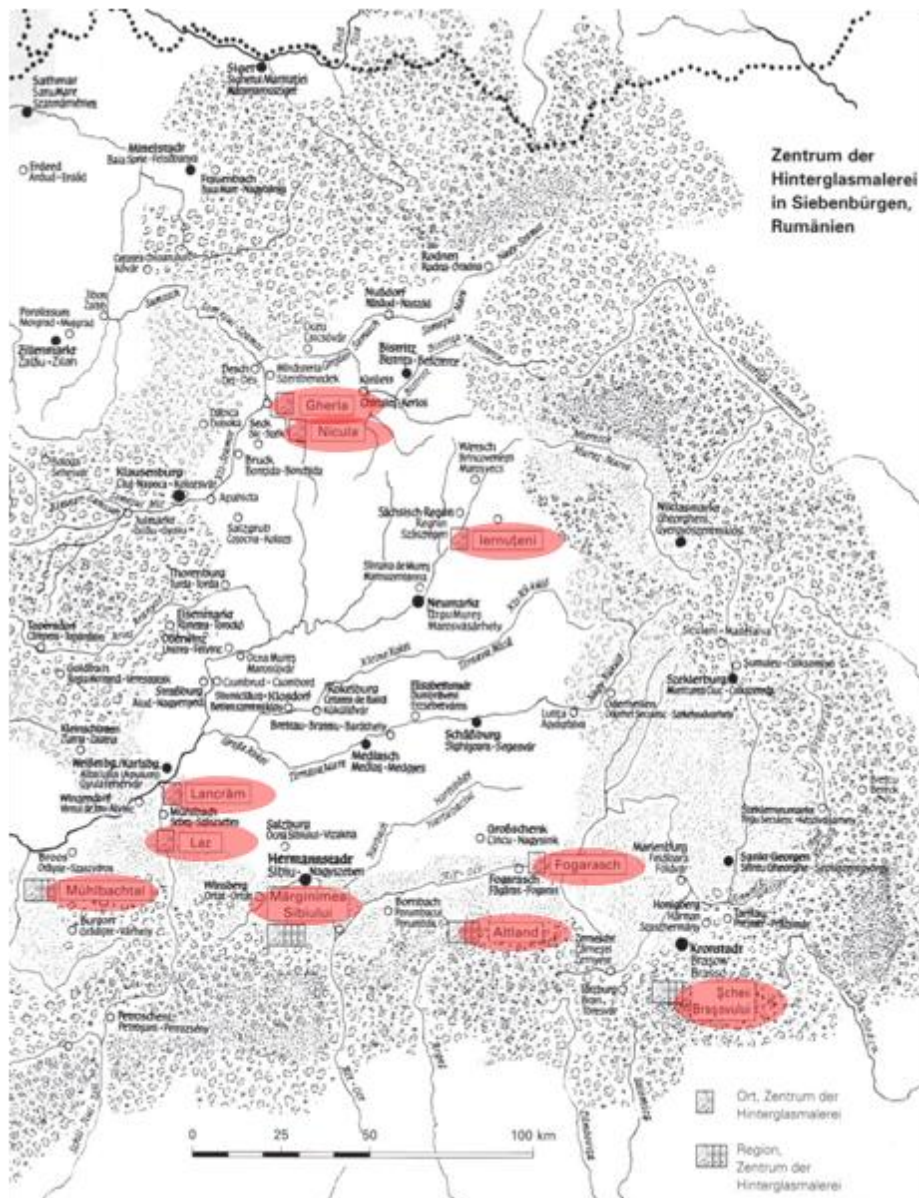


Abb. 4:
Karte von den Zentren der Hinterglasmalerei in Siebenbürgen



Abb. 5:
„Der unangenehme Winter“, Jahreszeitenbild der barocken Hinterglasmalerei,
2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich



Abb. 6:
„Schäferszene“, barocke Hinterglasmalerei, Mitte bis 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts
Paris, Musée des Arts Décoratifs



Abb. 7:

„Maria Hilf“-Gnadenbild, Sandl/Oberösterreich, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
Zwiesel, Sammlung Fastner



Abb. 8:
„Gnadenstuhl“, aus Sandl/Oberösterreich, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
Zwiesel, Sammlung Dr. Schuster



Abb. 9:

„Paraskeve“, Gherla, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts
28 x 22,5 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum



Abb. 10:
 „Christus als Hohepriester“, Iernuțeni, Anfang des 19. Jahrhunderts
 59 x 46 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum



Abb. 11:
 „Große Deesis“, Mühlbachtal, Mitte des 19. Jahrhunderts
 43 x 37 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum



Abb. 12:
 „Große Deesis“, signiert mit Matei Țimforea, Altland (Cirtisoara), 1879
 49,5 x 45,3 cm, Privatsammlung



Abb. 13:
Holzschnitt der Großen Deesis, 1850, dem Mönch Teodosie aus dem Kloster Neamt zugeschrieben



Abb. 14:
„Große Deesis“, Lancrăm, 19. Jahrhundert
54 x 48 cm, Privatbesitz



Abb. 15:
 „Hl. Georg“, Șcheii Brașovului, Ende des 19. Jahrhunderts
 54,5 x 49 cm, Sammlung Magda Willems-Iven

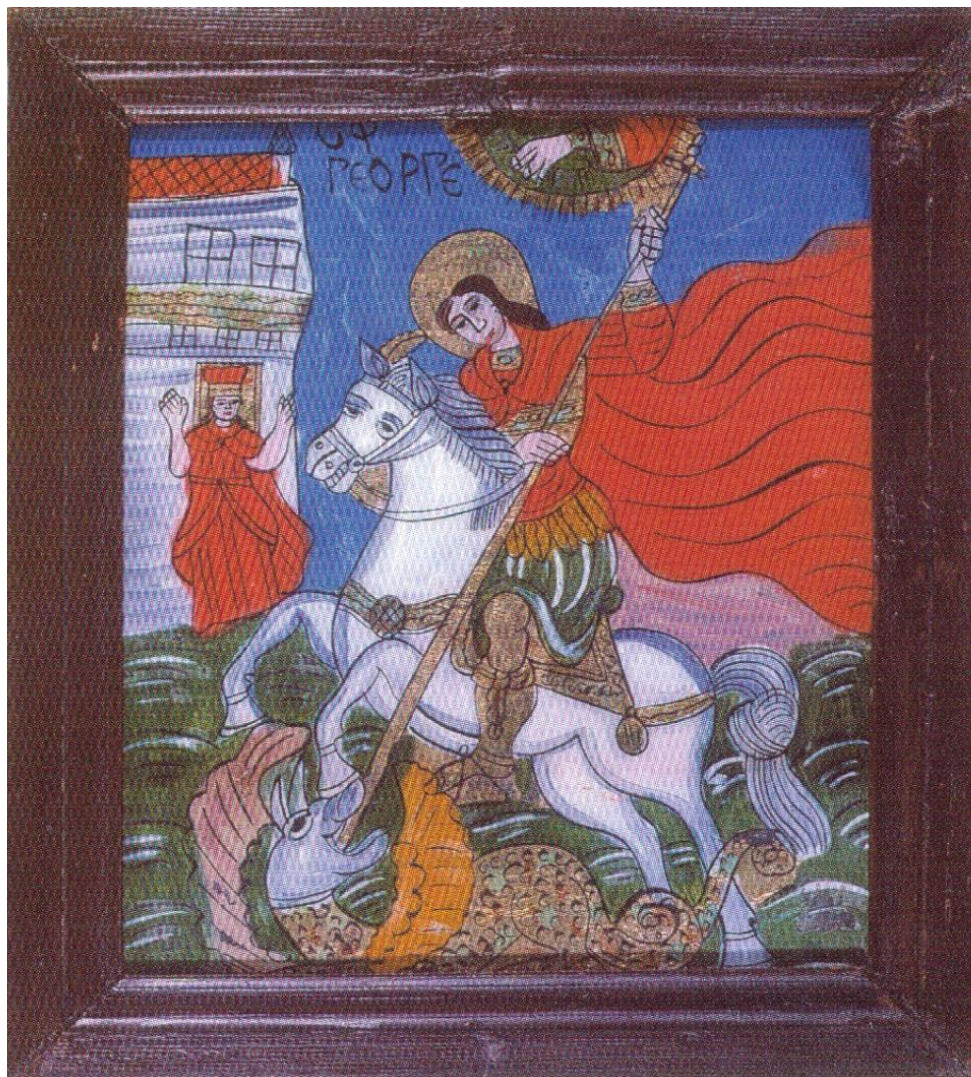


Abb. 16:
„Hl. Georg“, Șcheii Brașovului, Mitte des 19. Jahrhunderts
45 x 40 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum



Abb. 17:
 „Große Deesis“, Scheii Brasovului, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
 48 x 42 cm, Privatsammlung



Abb. 18:
„verkehrte Deesis“, Zone Alba Iulia, 19. Jahrhundert
38,5 x 33 cm, Privatbesitz



Abb. 19:
„Hl. Dreifaltigkeit“, Lancram, Mitte des 19. Jahrhunderts
51 x 46 cm, Privatbesitz



Abb. 20:
 „Letztes Abendmahl“, Beispiel für Nicula-Mäander, Nicula, Anfang des 19.
 Jahrhunderts, 38 x 32 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum



Abb. 21:
„Auferweckung des Lazarus“, Gherla, Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts
34,5 x 29,2 cm, Privatsammlung



Abb. 22:
„Markt in Siebenbürgen“, 1819



Abb. 23:
 „Einzug in Jerusalem“, Nicula, Mitte des 19. Jahrhunderts
 30 x 25,5 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum



Abb. 24:
 „Auferstehung und Festtage“, Laz, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
 50,5 x 46,5 cm, Privatbesitz



Abb. 25:
„Hl. Dreifaltigkeit“, Altland, Mitte des 19. Jahrhunderts
52 x 46 cm, Privatsammlung

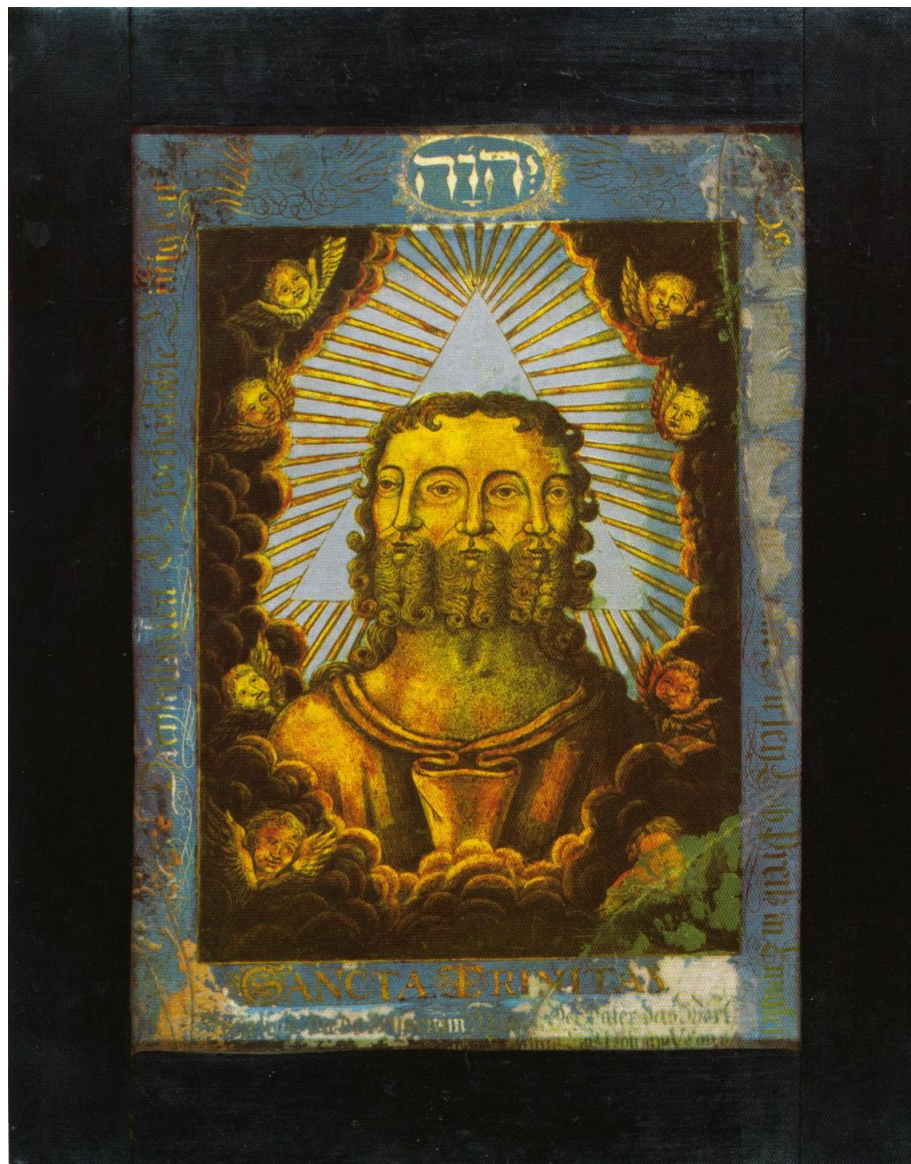


Abb. 25:
„Dreifaltigkeit als Dreigesicht“, vermutlich Augsburg, Mitte des 18. Jahrhunderts
41,5 x 32 cm, Privatsammlung

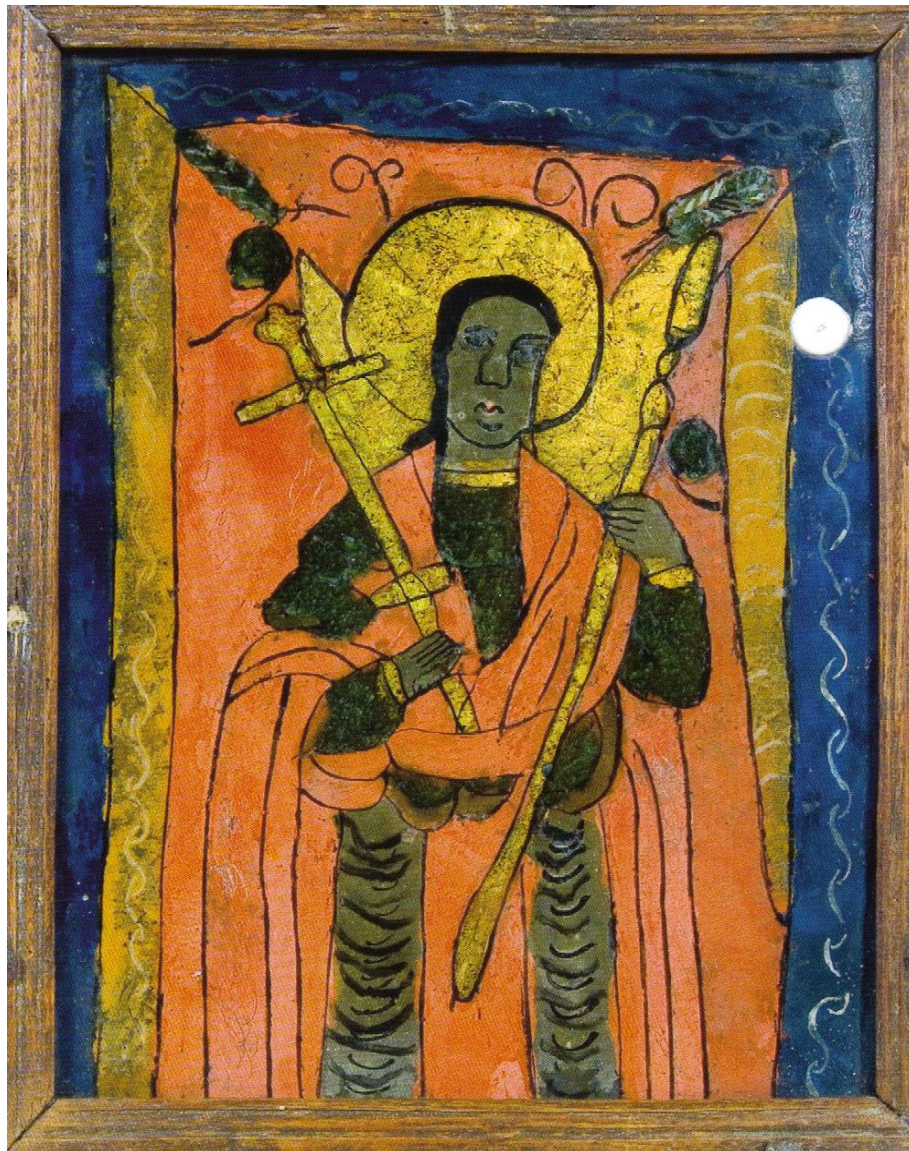


Abb. 27:
„Hl. Paraskeve“, Nicula, Mitte des 19. Jahrhunderts
29 x 24,5 cm, Privatbesitz



Abb. 28:
„Christus der Weinstock“, Șcheii Brașovului, Mitte des 19. Jahrhunderts
31 x 28,8 cm, Privatsammlung



Abb. 29:
„Christus der Weinstock“, Nicula, 19. Jahrhundert
29,5 x 24 cm, Privatbesitz



Abb. 30:
„Prophet Elias im Feuerwagen“, Altebene, Mitte des 19. Jahrhunderts
45 x 39,5 cm, Privatbesitz



Abb. 31:
„Prophet Elias im Feuerwagen“, Lancrăm, 19. Jahrhundert
47,5 x 42 cm, Privatbesitz



Abb. 32:
„Auferstehung“, Nicula od. Gherla, Mitte/2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
31 x 25,5 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum



Abb. 33:
„Georg“, von Savu Moga, Arpașul des Sus, 1866
51 x 44,5 cm, Privatbesitz



Abb. 34:
„Grablegung und Beweinung“, Nicula od. Gherla, Mitte des 19. Jahrhunderts
35,4 x 33,8 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum



Abb. 35:
„Taufe Christi“, Lancrăm, Mitte des 19. Jahrhunderts
44,5 x 39,5 cm, Privatbesitz



Abb. 36:
„Marienkrönung“, Laz, 19. Jahrhundert
57 x 52 cm, Privatbesitz



Abb. 37:
 „Himmelfahrt Christi“, Nicula, 1. Hälfte des 19. Jahrhundert
 39 x 33,5 cm, Privatbesitz



Abb. 38:
„Pfingstwunder“, Nicula, 2. Hälfte des 19. Jahrhundert
27,5 x 23 cm, Privatbesitz



Abb. 39:
 „Prophet Elias im Feuerwagen“, Altebene, Mitte des 19. Jahrhunderts
 45 x 39,5 cm, Sammlung Axel Willems

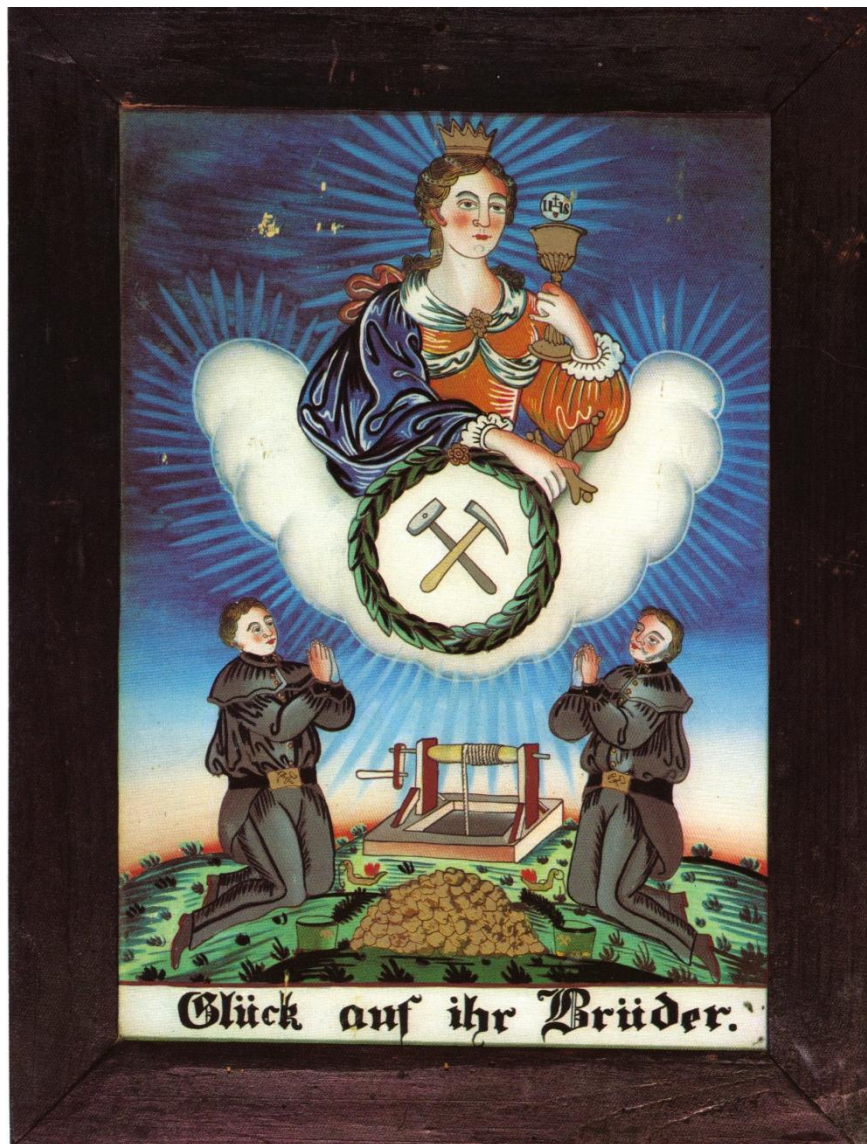


Abb. 40:

„Hl. Barbara als Bergmannspatronin“, vermutlich in Sandl/Oberösterreich gefertigt, frühes 19. Jahrhundert, 45 x 34,5 cm, Privatbesitz



Abb. 41:
 „Das Jüngste Gericht“, Laz, Pavel Zamfir zugeschrieben, um 1895
 46 x 40 cm, Privatbesitz



Abb. 42:
 „Das Jüngste Gericht“, Mühlbachtal 1895
 49 x 38 cm, Sammlung Nentwig/Dommuseum Würzburg



Abb. 43:
„Hl. Georg“, Nicula, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts
28,5 x 23 cm, Privatsammlung



Abb. 44:
„Trauernde Gottesmutter“, Scheii Braşovului, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
58 x 53 cm, Privatbesitz



Abb. 45:
„Adam und Eva“, Lancrăm, Mitte des 19. Jahrhunderts
44 x 39 cm, Privatbesitz



Abb. 46:
„Adam und Eva“, Lancrăm, Mitte des 19. Jahrhunderts
44 x 39 cm, Privatsammlung

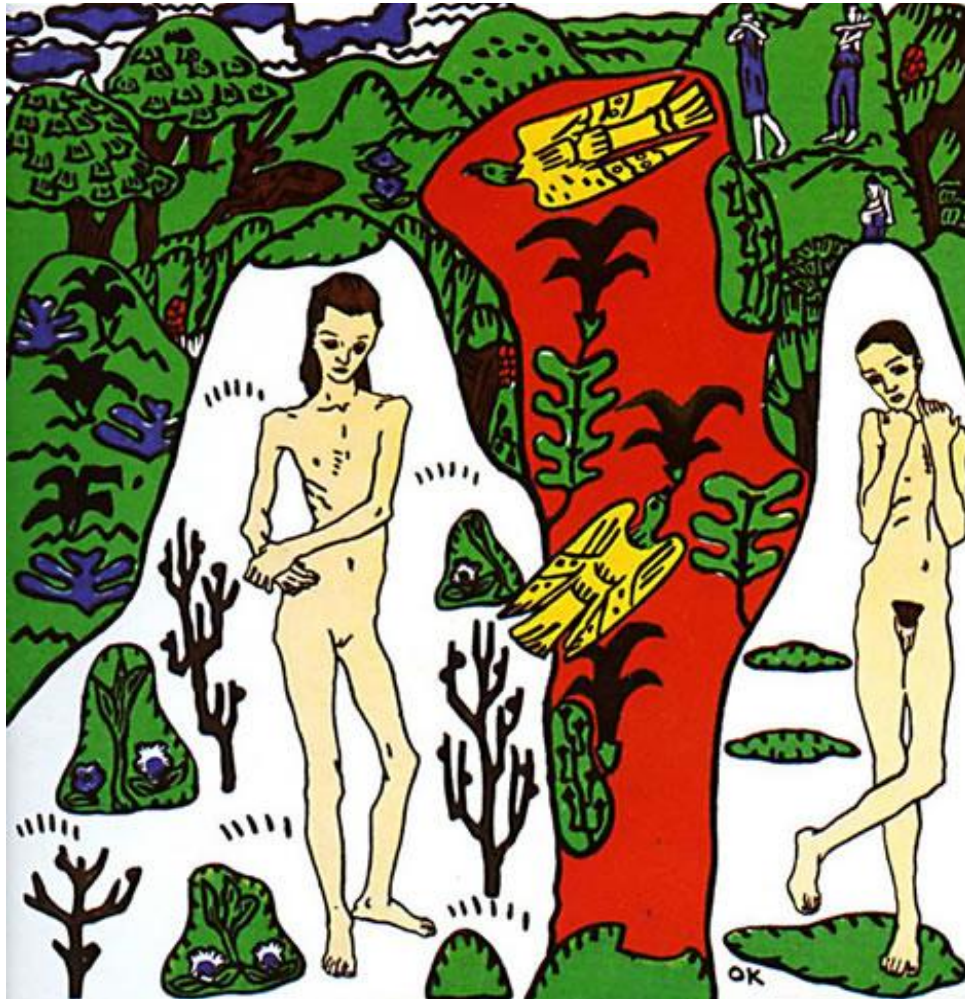


Abb. 47:
„Das Mädchen Li und Ich“, Oskar Kokoschka, aus der Holzschnittserie der
„träumenden Knaben“, 1907/1908, 44 x 39 cm



Abb. 48:
„Landschaft mit zwei Mädchen“, August Macke, Hinterglasbild, München 1911/12,
Städtische Galerie, Lenbachhaus



Abb. 49:
„Staffelsee mit Nebelsonne“, Gabriele Münter, Hinterglasbild um 1930
Privatbesitz



Abb. 50:
 „Nikolaus“, Savu Moga, Arpaşul des Sus, 1873
 55 x 45,5 cm, Privatbesitz



Abb. 51:
 „Konstantin und Helena“, Matei Țimforea zugeschrieben, Cârțișoara, 1888
 31 x 28 cm, Privatbesitz



Abb. 52:
 „40 Märtyrer aus Kappadokien“, Altabene, 1902
 49 x 53 cm, Privatbesitz



Abb. 53:

„Johannes d. Täufer im Walde“, Marginimea Sibiului, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts
42 x 32 cm, Privatsammlung



Abb. 54:
 „Die drei Hierarchen“, Mărginimea Sibiului, Ende des 19. Jahrhunderts
 53,6 x 47,6 cm, Privatbesitz



Abb. 55:
 „Vierfelderikone“, Lancrăm, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts
 48 x 42 cm, Privatbesitz

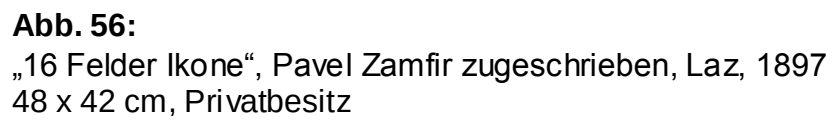


Abb. 56:
„16 Felder Ikone“, Pavel Zamfir zugeschrieben, Laz, 1897
48 x 42 cm, Privatbesitz



Abb. 57:
„Die himmlische Tafel“, Gherla, Mitte des 19. Jahrhunderts
32,5 x 27,5 cm, Privatbesitz



Abb. 58:
 „Apostelsynaxis“, Scheii Brasovului, Mitte des 19. Jahrhunderts
 55,7 x 49,4 cm, Sammlung Nentwig/Würzburger Dommuseum

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1:

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Romania_Regions_Transylvania.jpg&filetimestamp=20100612005747

Abb. 2:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 17

Abb. 3:

http://www.ortho-logia.com/English/nicula_monastery.htm

Abb. 4:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 17

Abb. 5:

Verlag Georg D. W. Callwey (Hg), Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1975, Katalogteil, Abb. 8a

Abb. 6:

Verlag Georg D. W. Callwey (Hg), Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1975, Katalogteil, Abb. 11

Abb. 7:

Verlag Georg D. W. Callwey (Hg), Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1975, Katalogteil, Abb. 19

Abb. 8:

Verlag Georg D. W. Callwey (Hg), Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1975, Katalogteil, Abb. 20

Abb. 9:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 215

Abb. 10:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 67

Abb. 11:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 73

Abb. 12:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 1, S. 25

Abb. 13:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 74

Abb. 14:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, S. 49

Abb. 15:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 31, S. 47

Abb. 16:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 207

Abb. 17:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 3, S. 27

Abb. 18:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 85, S. 93

Abb. 19:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 29, S. 47

Abb. 20:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 101

Abb. 21:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 45, S. 71

Abb. 22:

Cornel Irimie/Marcela Focşa, Rumänische Hinterglasikonen, Bukarest 1968, S. 12/13

Abb. 23:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 99

Abb. 24:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 26, S. 43

Abb. 25:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 40, S. 67

Abb. 26

Leopold Schmidt, Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst, Residenz Verlag (Hg), Salzburg 1975, Abb. 22

Abb. 27:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 71, S. 80

Abb. 28:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 36, S. 65

Abb. 29:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 41, S. 56

Abb. 30:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 67, S. 79

Abb. 31:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 74, S. 84

Abb. 32:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 127

Abb. 33:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 66, S. 78

Abb. 34:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 117

Abb. 35:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 8, S. 25

Abb. 36:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 75, S. 85

Abb. 37:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 28, S. 46

Abb. 38:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 56, S. 69

Abb. 39:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 23, S. 45

Abb. 40:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 30, S. 48

Abb. 41

Leopold Schmidt, Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst, Residenz Verlag (Hg), Salzburg 1975, Abb. 44

Abb. 42:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 253

Abb. 43:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 36, S. 53

Abb. 44:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 59, S. 71

Abb. 45:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 4, S. 21

Abb. 46:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 11, S. 37

Abb. 47:

Christian Brandstätter Verlag & Edition (Hg), Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904-1914, Wien 1983, S. 53

Abb. 48:

Verlag Georg D. W. Callwey (Hg), Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1975, Katalogteil, Abb. 46

Abb. 49:

Verlag Georg D. W. Callwey (Hg), Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1975, Katalogteil, Abb. 47

Abb. 50:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 1, S. 18

Abb. 51:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 51, S. 65

Abb. 52:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 80, S. 88

Abb. 53:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 5, S. 31

Abb. 54

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 241

Abb. 55:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 33, S. 51

Abb. 56:

Auktionskatalog Kunst- und Auktionshaus Dr. Fischer (Hg), Rumänische Hinterglasbilder. Sammlung Barbara & Horst Wustlich, Heilbronn 2008, Abb. 12, S. 29

Abb. 57:

Jürgen Lenssen (Hg), Museumsschriften der Diözese Würzburg, Hinterglasikonen. Die Sammlung Nentwig im Museum am Dom, Regensburg 2003, S. 245

Abb. 58:

Ruth Fabritius/Eva Haustein-Bartsch (Hg), Rumänische Hinterglasikonen, Recklinghausen 1992, Abb. 91, S. 109

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen versucht. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract

Die vorliegende Magisterarbeit beschäftigt sich mit rumänischer Hinterglas-Ikonenmalerei des beginnenden 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in Siebenbürgen. Hierzu soll die Hinterglasikone im Spannungsfeld zwischen dem Status als Kultobjekt beziehungsweise im Hinblick auf den Kontext der Massenproduktion beleuchtet werden.

Beginnend mit einem kurzen geschichtlichen Überblick der Entwicklung des Rumänentums und dem Versuch einer regionalen als auch ethnischen Zuordnung, wird der volkskundliche Kontext der Hinterglasmalerei thematisiert. Diesen Kapiteln folgt eine kurze Darstellung des politischen Umfelds in Siebenbürgen am Ende des 17. Anfang des 18. Jahrhunderts, im Zuge dessen die Rezeption der Technik der Hinterglasmalerei in Rumänien diskutiert werden soll.

Durch den Hinweis auf das sogenannte Wunder von Nicula wird veranschaulicht, wie die Hinterglasikone als Devotionalie im Wallfahrtswesen weite Verbreitung erfuhr. Entstehung und Verbreitung der Glashütten und Technik der Hinterglasmalerei erklären in den folgenden beiden Kapiteln den Produktions- beziehungsweise Schaffensprozess des Hinterglasbildes.

Einflüsse auf Formensprache sowie Motivfindung und ihre entsprechende Nutzung behandelt Kapitel 8 der Arbeit. Die Verschmelzung einer zentraleuropäischen Technik mit orthodoxer Bildtradition und die Auswirkungen dieses Phänomens stellen einen zentralen Aspekt dar. Es wird hier unter anderem versucht Vergleiche und Gesetzmäßigkeiten unter den einzelnen Motiven, sowie eventuelle Parallelen zur Moderne zu verorten.

Im vorletzten Kapitel werden außergewöhnliche Bildformen und Bilderfindungen beschrieben. Auch soll auf zwei einzeln benennbare Künstlerpersönlichkeiten der sonst vorwiegend anonymen Produzentenschaft hingewiesen werden. Abschließend sind in der Conclusio noch einmal die zentralsten Thesen zusammengefasst. Die einzelnen Abschnitte werden durch die jeweiligen Beispiele aus dem Abbildungsverzeichnis ergänzt.

Lebenslauf

Franz-Martin Hollaus, geboren am 26. Mai 1985 in Mittersill im Pinzgau. Sohn von Elisabeth (geboren Stöckl) und Roman Hollaus.

Staatsbürgerschaft: Österreich

1991/92-1995: Volksschule Hollersbach

1995/96-1999: Hauptschule Mittersill

1999/00-2004: Handelsakademie Zell am See

ab Sept. 2004: Ableistung des Grundwehrdienstes

ab WS 2005/06: Diplomstudium Kunstgeschichte,
Universität Wien

ab WS 2007/08: Bachelorstudium Betriebswirtschaft,
Wirtschaftsuniversität Wien

ab WS 2010/11: Multi-Media Diplomstudium Rechtswissenschaften,
Johannes Kepler Universität Linz